

IFCH – INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – LICENCIATURA

KETTI MARIA CARDOZO DA ROSA

**O espetáculo não pode parar: efeito da
pandemia no fazer teatral.**

Porto Alegre

2022

Ketti Maria Cardozo da Rosa

**O espetáculo não pode parar: efeito da
pandemia no fazer teatral.**

Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Ciências Sociais da Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do Título de Licenciado(a) em Sociologia.

Orientadora: Profa.^a Dra.^a Vi Grunvald

Porto Alegre

2022

KETTI MARIA CARDOZO DA ROSA

**O espetáculo não pode parar: efeito da
pandemia no fazer teatral.**

Trabalho de Conclusão de Licenciatura, submetido à seguinte Banca
Examinadora:

Profa. Dra. Vi Grunvald (Orientadora) IFCH
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Fabiene Gama (Examinadora) IFCH
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Aline Rochedo (Examinadora) IFCH
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

Este projeto de pesquisa investiga os efeitos do isolamento social por causa da pandemia de Covid-19 no fazer artístico e político das companhias de teatro e de artistas autônomos do Brasil, além de, conseqüentemente, o surgimento de um novo movimento: o teatro *on-line*. Conceito ainda não definido por pesquisadores e artistas, o teatro *on-line* gera discussões acaloradas: o teatro *on-line* pode ser considerado um novo gênero teatral? O teatro *convencional* pode ser substituído por uma tela de celular ou computador? Além das discussões conceituais, volta-se aqui o olhar para outros fatores que emergiram em razão da pandemia: inclusão, acessibilidade ao universo digital e o uso das tecnologias digitais de informação e comunicação (TDICs) na educação, especificamente, no ensino de Teatro.

Palavras-chave: Teatro; pandemia; TDICS; drama social; drama estético.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. TEATRO E CINEMA: BREVES NOTAS SOBRE UMA INSISTENTE RELAÇÃO	7
2.1 PANDEMIA E TEATRO	7
3. TEATRO <i>ON-LINE</i> : É OU NÃO É TEATRO?.....	9
3.1 A PRESENÇA	16
3.2 <i>METRÓPOLE</i> : DO DRAMA SOCIAL AO DRAMA ESTÉTICO	19
3.3 COMO CONSEQUÊNCIA DO DRAMA SOCIAL, SURGE O DRAMA ESTÉTICO: O TEATRO <i>ON-LINE</i>	21
4. ACESSIBILIDADE E INCLUSÃO.....	23
4.1 LEI ALDIR BLANC E LEI PAULO GUSTAVO.....	24
4.2 REUNIÃO DO CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA	26
5. ENSINO, TEATRO E TDICS	29
6. O QUE NOS AGUARDA?.....	33
REFERÊNCIAS	34

1. INTRODUÇÃO

Como artista e arte-educadora, durante a quarentena, observei, por meio das redes sociais, colegas de profissão que, assim como eu, interromperam abruptamente algumas de suas atividades. A pandemia revelou novas configurações – velhas conhecidas da população mais vulnerável, como o acesso precário à área da saúde, à educação e à cultura.

A pandemia pegou todos desprevenidos, mas quais problemas específicos trouxe à classe teatral? De que forma as circunstâncias impostas pela pandemia reverberaram no fazer artístico e nas reflexões políticas dos artistas? Quais estratégias foram utilizadas para esses artistas se manterem ativos e sobreviverem economicamente?

Para refletir sobre as questões colocadas aqui, adotei uma abordagem informada por orientações metodológicas que giram em torno da noção de etnografia digital. Acompanhei, pelas redes sociais, festivais de teatro, redes sociais de atores, *workshops*, webinários de Porto Alegre (RS) e de outros estados do Brasil.

Em 2020, o isolamento social obrigatório fez com que os profissionais da arte abandonassem estratégias mais intimistas e criassem outras formas de se relacionar com o público. Os desafios impostos pela pandemia fizeram com que artistas e companhias de teatro repensassem suas relações com as ferramentas digitais e o audiovisual. Todavia, transformações bruscas em virtude do surgimento e da introdução de novas tecnologias na arte, ou de pandemias, não são novidade na cena teatral.

Dessa forma, o foco aqui não são fatores quantitativos, ou seja, quantas peças *on-line* surgiram, mas o fenômeno, o surgimento, as dificuldades e consequências. Nesse sentido, a próxima seção trata de alguns desafios conceituais da relação entre teatro e cinema.

2. TEATRO E CINEMA: BREVES NOTAS SOBRE UMA INSISTENTE RELAÇÃO

O surgimento do cinema no século XX mudou e inspirou o teatro e suas variadas formas de se comunicar com o público, mas inicialmente foi o cinema quem utilizou a linguagem teatral como fonte de inspiração. As primeiras experiências cinematográficas tinham como inspiração as técnicas teatrais. Serguei Eisenstein devia a ideia da montagem do filme ao circo e ao *music hall*. Em 1912 Louis Mercatón filmou *Queen Elizabeth* utilizando cenários e técnicas teatrais (BERTHOLD, 2006).

Remetendo-se a esse cenário, Ismail Xavier (1996) pontua:

Desde trabalhos como o de A. Nicholas Vardac, está muito claro o quanto a passagem do palco à tela define uma continuidade pela qual um século de teatro popular desemboca no cinema, mobilizando o mesmo tipo de público, trazendo os mesmos atrativos e mesmas histórias, trabalhadas com os mesmos critérios dramáticos, agora apoiados em nova técnica (XAVIER, 1996, p. 252).

Em meados da década de 1940, o teatro fez o caminho inverso; foi quando o cinema passou a ser fonte de inspiração para produções teatrais. Mas houve resistência na aproximação entre teatro e cinema. René Clair, em 1950, rejeitou a aproximação entre teatro e cinema. Segundo o ator e diretor, teatro e cinema são geridos por leis artísticas diferentes e, por esse motivo, precisam ser separados (BERTHOLD, 2006).

As filmagens também serviram como uma forma de documentar peças de teatro de companhias e atores consagrados, como Giorgio Strehler ou Marcelo Moretti em *Il servitore di due padroni*, no papel de Arlequim (BERTHOLD, 2006).

2.1 PANDEMIA E TEATRO

Até William Shakespeare, segundo Andrew Dickson (2020), teve sua obra afetada por uma pandemia, a peste bubônica, em meados dos séculos XV e XVII: “As epidemias que aconteceram durante a vida do autor [peste bubônica] foram responsáveis pelos seus melhores trabalhos: O Rei Lear, Romeu e Julieta,

Hamlet, Macbeth” (PINTO, 2020). Culpabilizavam-se os atores pelas epidemias e desgraças em grande escala, pelo fato de se acharem suas vidas desregradas e pecaminosas. A peste fez com que os teatros fechassem suas portas entre 1603 e 1613. Tal fato coincide com a escrita das obras mais marcantes de Shakespeare (PINTO, 2020).

Não encontrei nenhum documento que faça menção à gripe espanhola – epidemia que matou milhares de pessoas em 1918 e 1919 – nem a seus efeitos na produção artística no Brasil, principalmente na produção teatral, mas o texto de Ricardo Augusto dos Santos (2006), pesquisador da Casa de Oswaldo Cruz, traz algumas pistas do que pode ter ocorrido:

No final de outubro, a situação era alarmante. Milhares de enfermos apareciam sem cessar. A epidemia forçara o fechamento do comércio e das indústrias, bem como a interrupção dos serviços públicos. A cidade estava paralisada. Frente ao desconhecimento de medidas que pudessem impedir o contágio ou tratar os doentes, o governo passou a distribuir quinino – contudo, sem saber o real valor terapêutico dessa substância no combate à gripe ou o perigo da sua ingestão sem controle. Surgiam na imprensa receitas as mais peculiares, que prometiam curar a doença. Além disso, os produtos (galinhas, quinino, ovos e limão), supostamente tidos como eficazes, foram alvo de intensa especulação comercial (SANTOS, 2006, p. 139).

Não há como saber se houve alguma transformação significativa no fazer teatral da época, mas a passagem do vírus deve ter influenciado dramaturgos e artistas em suas criações. Nelson Rodrigues, escritor e dramaturgo teatral, tinha 6 anos em 1918. Anos mais tarde, já escritor e jornalista, narrou suas lembranças sobre a passagem do vírus pela cidade do Rio de Janeiro (RJ), em crônicas diárias para o jornal *Correio da Manhã*:

Ora, a gripe foi, justamente, a morte sem velório. Morria-se em massa. E foi de repente. De um dia para o outro, todo mundo começou a morrer. Os primeiros ainda foram chorados, velados e floridos. Mas quando a cidade sentiu que era mesmo a peste, ninguém chorou mais, nem velou, nem floriu. O velório seria um luxo insuportável para os outros defuntos (RODRIGUES, 1993, p. 52).

3. TEATRO *ON-LINE*: É OU NÃO É TEATRO?

A pergunta que mais li e ouvi nas redes sociais foi: “Teatro *on-line* pode ser considerado teatro?”. A questão suscitou debates, muitas vezes, acalorados. De um lado, aqueles que acreditavam que teatro *on-line* não poderia ser considerado teatro, por se tratar de uma arte não presencial. Em um dos debates em *workshop* realizado pela professora doutora em Teatro Mariana de Lima Muniz¹ em 28 de outubro de 2020, segundo um dos participantes: o cerne do teatro é a presença e, se não há presença, não é teatro. Do outro lado, aqueles que acreditavam no surgimento de uma nova linguagem teatral, a qual deve ser aprofundada e não dispensada após o término da pandemia.

Conflitos e divisões de opiniões diante do surgimento de uma nova forma de expressão artística não são novidade. Como já visto aqui, em 1950, René Clair rejeitou a possibilidade de considerar a aproximação entre teatro e cinema. É interessante refletir sobre o motivo da rejeição: Clair não acreditava na possibilidade de o cinema ser um mero “instrumento para a expansão das peças teatrais” (BERTHOLD, 2006, p. 524). De certa forma, ele estava correto; o cinema não era e não é uma expansão do teatro. Trata-se de uma ramificação retroalimentada.

O teatro trouxe novas possibilidades para o cinema, assim como as técnicas cinematográficas deram ao teatro novas formas. Encontrei duas passagens que mostram como ocorreu esse processo. A primeira narra o surgimento do teatro de câmara, influência do cinema: “Outro tipo de convergência entre as técnicas artísticas do teatro e do cinema surgiu com o palco miniatura, que se tornou popular na Europa após 1945 sob várias denominações, como teatro ‘intimista’ ou de ‘câmara’” (BERTHOLD, 2006, p. 524).

A segunda passagem consiste no surgimento do *kammerspiel* (subgênero cinematográfico), com base nas influências do teatro de câmara:

¹ Atriz, diretora teatral e professora titular do curso de Pós-Graduação e da graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais. Fez o pós-doutorado na Universidad de Buenos Aires com Jorge Dubatti. É doutora em Teatro pela Universidad de Alcalá e graduada em Interpretação Gestual pela Real Escuela Superior de Arte Dramático (Espanha). Trabalhou como diretora e/ou atriz com diversos coletivos: Grupo Galpão, Uma Companhia, Jogando no Quintal, Cia. Bárbara, Galpão Cine-Horto, Impromadrid e Toda Deseo.

De modo oposto ao road-movie, ao filme de aventuras ou mesmo à quest clássica, o *kammerspiel* distingue-se enquanto subgénero precisamente pelo facto de a sua acção decorrer num espaço exíguo e com um número muito reduzido de personagens. A influência do teatro de câmara é nítida neste tipo de filmes que se popularizaram sobretudo nos anos de 1920 na Alemanha (NOGUEIRA, 2010, p. 51).

Segundo Jerzy Grotowski:

Há apenas um elemento que o cinema e a televisão não podem roubar do teatro – a intimidade do organismo vivo. [...] É por tanto necessário abolir a distância entre o ator e a plateia, eliminando o palco, removendo todas as fronteiras. Deixar que as cenas mais drásticas ocorram face a face com o espectador, para que assim ele esteja à mão do ator, possa perceber sua respiração e sentir sua transpiração. Isso implica a necessidade de um teatro de câmara (*apud* BERTHOLD, 2006, p. 526).

Buscando entender as reações de algumas companhias e artistas de teatro em relação às novas técnicas oriundas do cinema, analisa-se o depoimento de Grotowski. O diretor buscava um teatro minimalista (Teatro do Pobre) e acabou descobrindo o teatro de câmara.

Ironicamente, a técnica cinematográfica *close-up* influenciou a estrutura do teatro de câmara. A aproximação com o cinema não era o foco do diretor; muito pelo contrário. Buscava o diretor, assim como outros artistas da época, diferenciar teatro do cinema, um teatro que valorizasse a técnica corporal do ator e a proximidade com o público. Por um lado, existia a tentativa de buscar algo único na linguagem teatral, por meio da aproximação física com o público. Por outro, essa passagem evidenciava como o teatro e o cinema se influenciam e criam ramificações diversas, mesmo quando não é o objetivo.

As reações, negativas e positivas, referentes ao surgimento do cinema foram frutíferas para o debate da cena teatral. Dividiam-se em dois grupos principais, apesar de entender que as demarcações são mais amplas e heterogêneas, as reações que surgiram dessa bifurcação.

O primeiro grupo, como observado, a exemplo de Grotowski, tentava marcar território encontrando técnicas e formas para se diferenciar do cinema, uma maneira de manter-se mediante as próprias especificidades do teatro, por

mais que, como percebemos, as influências do cinema às vezes estivessem presentes no trabalho dos teatrólogos de algum modo – se não explicitamente, em algum traço sutil.

O segundo grupo procurava nadar com a maré: utilizava técnicas influenciadas pelo cinema para a construção de cenário, luz e/ou trabalho corporal dos atores. Reações parecidas puderam ser observadas em 2020, durante o período de pandemia de Covid-19: grupos e atores que rapidamente se apropriaram das tecnologias disponíveis para a concepção de seus espetáculos, enquanto outros nem tanto. Alguns partiram para certo hibridismo e, por fim, para o espetáculo gravado.

Os caminhos artísticos escolhidos pelos atores e companhias estão intrinsecamente relacionados com suas experiências sociais. Por exemplo, um grupo totalmente voltado para o teatro de rua teria a necessidade de emergir no campo cinematográfico? A não ser por interesse de pesquisa e criação do próprio grupo. Mas essa união é dispensável para o teatro de rua, se for analisada do ponto de vista da necessidade. O cerne do teatro de rua é a conexão com o espaço citadino, o trabalho corporal e vocal expandido, entre outros. A linguagem expansiva e a exploração geográfica do espaço são oriundas de tradições antigas do teatro, como os bufões, os atores ambulantes e os autos profanos (BERTHOLD, 2006).

Todavia, a pandemia impôs suas regras, e o hibridismo entre teatro e mundo virtual passou a ser mais do que uma busca por novas possibilidades, mas uma necessidade. O isolamento forçado instituiu mudanças e transformações no comportamento e na rotina dos sujeitos e, conseqüentemente, no fazer artístico. O espetáculo *A Casatória C'a Defunta*, teatro de rua, da Cia. Pão Doce, foi adaptada para o YouTube. Do *site* <https://www.clowns.com.br/portfolio-items/a-casatoria-ca-defunta-cia-pao-doce-de-teatro-rn/>², consta a sinopse: “Cinco atores em ‘pés-de-banco’ contam a história do medroso Afrânio, que está prestes a casar-se com a romântica Maria Flor, mas acidentalmente casa-se com a fantasmagórica Moça de Branco, que o leva para o submundo”. O espetáculo apresentado na rua pode ser visto no YouTube desde 2015, ou seja, antes da pandemia. É interessante assistir às

² Acesso em: 28 set. 2022.

duas versões: a *on-line*, síncrona, e o espetáculo apresentado na rua. A mesma peça realizada em espaços diferentes traz dinâmicas distintas.

No YouTube os artistas não podem ver o público; o número de visualizações só pode ser confirmado no fim da apresentação. O espetáculo síncrono adaptado para a plataforma YouTube contabilizou 93 visualizações, e a gravação do espetáculo apresentado na rua, no mesmo período em que a peça *on-line* foi transmitida, contabilizava mais de duas mil visualizações. Ou seja, espetáculos gravados e postados em plataformas como o YouTube não são nenhuma novidade.

Debruço-me sobre os espetáculos *on-line* síncronos, pois o teatro gravado (assíncrono) já existe há muitos anos, como já dito aqui. Até mesmo alguns espetáculos gravados já entraram em cartaz no cinema, como, por exemplo, *Pina*, um espetáculo de dança e teatro baseado no trabalho da artista alemã Pina Bausch.

Há registro em vídeo de grande parte das performances dos anos sessenta e esse registro depois foi digitalizado. Tornou-se possível ver essas performances mais de perto, minuciosamente, e reconstituí-las – as performances propriamente ditas e não apenas os textos, não só as palavras. De Meyerhold ou Stanislavsky digitalizamos apenas fragmentos, de Brecht temos um bocadinho mais – e temos os seus modelbuchs, o que, mesmo assim, não é igual a termos performances integralmente gravadas. Dos anos sessenta em diante, temos tudo em vídeo ou DVD: dos anos setenta, oitenta, noventa, dois mil... (SCHECHNER, 2012, p. 28).

A transmissão de teatro síncrono também não é novidade, no entanto a transmissão por meio das plataformas digitais e redes sociais foi uma necessidade que virou criatividade durante o período de isolamento social.

Assistiram-se a mais de 16 espetáculos *on-line*, porém foram catalogados apenas os teatros *on-line* síncronos, e não os espetáculos assíncronos, por entender que a presença no aqui e agora é relevante para o teatro *on-line*, apesar de o teatro assíncrono ter sido um recurso utilizado por companhias e

artistas de teatro durante o período de isolamento. Dos 16 espetáculos, catalogados no Quadro 1, nove tiveram incentivo da Lei Aldir Blanc, um foi produzido por meio da Lei de Incentivo à Cultura (antiga Lei Rouanet), cinco não tiveram nenhum incentivo, 15 eram brasileiros, nove utilizaram interação direta com a plateia ou gameficação, três tinham 30 minutos de duração. A gameficação e a interação direta ajudavam na conexão entre plateia e atores, mantendo aquela ativa e atenta a cada ato.

Quadro 1 – Espetáculos vistos

Espectáculo/ cidade/data	Companhia	Duração (minutos)	Local	Interativo	Adaptado	Lei Aldir Blanc ou outro
<i>Fala comigo o que você tem pensado em silêncio,</i> São Paulo (SP), março 2021	Núcleo WeDo! de e-Teatro; direção de Carolina Guimarães; produção de Pedro Leão e João Mar	30	Teatro WeDo	Não	Não	Sim
<i>Parece loucura mas há método,</i> Londrina (PR), fevereiro 2021	Armazém Companhia de Teatro em Quarentena	70	Plataforma Zoom	Sim	Não	Sim
<i>O bailado do deus morto,</i> São Paulo (SP), agosto e setembro 2020	Teatro Oficina	55	Plataforma Zoom	Não	Sim	Sim
<i>Caso Cabaré Privê,</i> São Paulo, 28 de fevereiro de 2021	Concepção e direção de Pedro Granato; dramaturgia de Tainá Muhringer e Felipe Aidar	90	Plataforma Zoom	Sim	Não	Sim
<i>Amâncio,</i> Santos	Cia. Trilha de	45	Facebook	Não	Não	Sim

Espectáculo/ cidade/data	Companhia	Duração (minutos)	Local	Interativo	Adaptado	Lei Aldir Blanc ou outro
(SP), março 2021	Teatro		Cena Bárbara Mostra de Teatro			
<i>Vazante</i> , São Paulo (SP), dezembro 2020	A Digna	60	Plataforma Zoom	Sim	Não	Não
<i>Omã, um espectáculo</i> , São Paulo (SP), dezembro 2020	Ultra Violeta_s	60–80	Plataforma Zoom	Sim	Não	Sim
<i>A casatória c'a defunta</i> , Natal (RN), dezembro 2020	Cia. Pão Doce	50	YouTube	Não	Adaptação da peça de rua	Sim
<i>12 Pessoas com raiva</i> , Fortaleza (CE), Natal (RN), Rio de Janeiro (RJ), São José do Rio Preto (SP), 20 de maio de 2021	Pandêmica Coletivo Temporário de Criação	80	YouTube	Não	Não	Não
<i>Tudo que coube numa VHS</i> , Recife (PE), 24 de outubro de 2020	Magiluth	30	WhatsApp, Instagram, YouTube, ligação telefônica	Sim	Não	Não
<i>Todas as histórias possíveis</i> , Recife (PE), 18 de novembro de	Magiluth	30	WhatsApp, Instagram, YouTube, ligação telefônica	Sim	Não	Não

Espectáculo/ cidade/data	Companhia	Duração (minutos)	Local	Interativo	Adaptado	Lei Aldir Blanc ou outro
2020						
<i>Atentados: Operação Onde Estão os Porcos?</i> , Porto Alegre (RS), julho 2021	Montagem coletiva do Laboratório- Escola de Arte Popular	7 dias	WhatsApp, Instagram, YouTube e Zoom	Sim	Não	Sim
<i>Cartas para um extraterrestre</i> , Porto Alegre (RS), julho 2021	Dudu	40	YouTube	Não	Não	Não
<i>Función Violeta e Los Reptilianos</i> , Peru, maio 2021	Criação coletiva de Ernesto Barraza Eléspuru, Diego Otero Oyague e Julia Thays	45	Teatro Uaifai	Não	Não	?
<i>Os príncipes e o tesouro</i> , São Paulo (SP), 26 de abril de 2021	WeDo	76	WeDo	Sim	Não	Sim
<i>Sonhos de uma noite com galpão</i> , Belo Horizonte (MG), 21 de agosto de 2021.	Galpão	70	You Tube	Não	Sim	Sim

Fonte: Primária

Passei a pensar nos variados fatores: atuação, linguagem corporal, cenário, *house made*, formação dos atores, diferença/semelhança entre teatro e audiovisual..., mas todos eram ambíguos, poderiam ser ou não determinantes

para considerar o teatro *on-line* uma linguagem específica do teatro. Então, restou um fator: a presença. Para nós, atores, a presença não é somente estar em cena. A presença são o público, a música, a interação entre os atores, a interação com a plateia, fora e dentro de cena, a luz. Tudo o que rodeia os atores em cena faz parte da presença. A presença pode ser ou não palpável, ser ou não matéria, mas ela não se materializa em cena somente por meio dos atores.

3.1 A PRESENÇA

O Grupo Magiluth é um grupo de teatro pernambucano que, no isolamento social, produziu dois espetáculos: *Tudo que coube numa VHS* e *Todas as histórias possíveis*. Em ambos os espetáculos os atores se conectam e interagem com o público por meio do WhatsApp, Instagram, YouTube e ligação telefônica, conforme Giordano Castro, um dos atores do espetáculo, em entrevista cedida em 2021 e transmitida no YouTube:

Eu sentia muito isso, para esse ou qualquer coisa que a gente precisasse fazer, eu precisava criar essa relação de um para um, de intimidade. Que a coisa ficasse muito clara de que esse trabalho está sendo feito para você, eu estou aqui disponível para você e para conduzir isso [...]. Começar o trabalho com uma ligação telefônica, que parece ser algo que quase não se usa mais, depois que a gente ficou usando as plataformas, era quase como a gente voltasse para um analógico dentro das plataformas [...], um caminho para se estabelecer, eu ligo para você e você ouve minha voz, eu de fato estou falando com você. E aí eu vou dando dados, eu falo a data daquilo, o que tá acontecendo naquele dia, [...] e depois a gente faz assim, pronto, a gente estabeleceu essa relação. Agora deixa eu te contar a fábula, e aí a gente vai guiando a pessoa para isso, e aí depois dessa relação existe uma série de coisas que foram pensadas enquanto tecnologia mesmo, de coisas... Nenhuma das cenas do VHS passa de dez minutos, tinha que estimular o público em vários campos. Por isso que eu mando um vídeo, depois eu mando um áudio, depois eu faço você ler, depois eu volto para o vídeo, depois eu dou uma possibilidade de áudio, de uma maneira diferente (*apud* TUDO QUE COUBE NUMA VHS, 2021).

Apesar da distância geográfica, a presença existiu, de forma desterritorializada. Havia presença, por mais que tenha sido virtualizada.

Outros espetáculos utilizaram a interação e a gameficação para atrair a atenção do público; eram construídos com o público com base em suas respostas e escolhas realizadas durante as cenas. Foram eles: *Parece loucura, mas há método*, da Armazém Companhia de Teatro em Quarentena; *Vazante*, da companhia A Digna; *Ômã, um espetáculo*, da companhia Ultra Violeta_s, *Atentados: Operação Onde Estão os Porcos?*, da companhia Montagem Coletiva do Laboratório-Escola de Arte Popular; e *Os príncipes e o tesouro*, do WeDo.

Em *workshops* era discutido o fato de o público se dispersar mais facilmente estando em casa: o telefone toca, o vizinho faz barulho, a criança chora, a internet falha, entre outros. No entanto, no teatro não *on-line*, o público também pode se distrair com alguém que tosse, com o lustre (se o espetáculo não é interessante), com o telefone tocando, falta luz, entre outros. Dispersões podem existir nos dois espaços, tanto físico quanto virtual.

A presença desterritorializante faz com que o espectador crie vínculo com o espetáculo por meio de outros fatores, como: a interação com o público, que ajuda a mantê-lo conectado; a narrativa apresentada no aqui e agora; quando o público faz escolhas ou participa diretamente da criação dramaturgica do espetáculo etc. Tudo isso faz do público cúmplice da criação.

Então, o que legitima o teatro no formato *on-line*? Não há uma resposta concreta, porém pode-se investigar como se estabeleceram as relações com os variados elementos e processos durante o período em que observei o teatro *on-line*. Passei a refletir sobre os processos, e não acerca do produto acabado. Segui dois caminhos: a relação que os atores tinham com os objetos (incluindo as ferramentas tecnológicas) e a relação com a plateia.

Para Gell (2020), os objetos são uma extensão das pessoas, e por meio das conexões entre os agentes surgem as relações. A teoria antropológica do autor não se baseia na estética, e sim na relação que os indivíduos têm com os índices. O importante para ele é entender a arte pelas relações sociais, e não de forma valorativa. “O objetivo da teoria antropológica da arte é analisar a produção e circulação de objetos de arte como uma função desse contexto relacional”

(GELL, 2020, p. 37). Ou seja, não se trata de uma mera reprodução, mas de um processo de interação.

Isso explicaria também a passagem do teatro para o cinema. A relação entre o cinema e o teatro é um processo de retroalimentação. O teatro serviu como fonte de inspiração para a linguagem audiovisual, assim como passou a utilizar ferramentas do audiovisual em suas criações.

O mesmo ocorre com o teatro *on-line*. Existe uma continuidade da linguagem teatral, no meio *on-line*, por intermédio da interação e das conexões já estabelecidas anteriormente com o teatro não *on-line*, por mais que o teatro *on-line* use ferramentas tecnológicas e do audiovisual.

Aí, é necessário lembrar um dos gêneros teatrais mais antigos: o teatro de bonecos.

“Shakespeare do Japão” escreveu seus mais refinados trabalhos não para atores humanos, mas para títeres esculpidos em madeira. Quando as obras de Chikamatsu são encenadas com perícia, os bonecos, animados de forma misteriosa, tornam-se o veículo de emoções e paixões que desconhecem fronteiras. [...] Acredita-se que já em 1727 existiam dispositivos que conferiam aos títeres possibilidades engenhosas (BERTHOLD, 2006, p. 89).

O teatro de bonecos ganha vida por meio dos títeres, mas nem por isso deixa de ser considerado um gênero teatral. São os atores que por meio de suas habilidades dão vida aos bonecos. O boneco não é um interlocutor do ator; há uma relação entre ambos, e dessa relação surge a ação, que os conecta com a história narrada, que os conecta com o público. Então, quando tenho um ator manipulando diretamente um celular, ou uma câmera, o objeto manipulado passa a fazer parte das conexões e interações entre o agente e os objetos. Teoricamente, isso explicaria o surgimento do teatro *on-line*, mas não o libertaria da comparação com o audiovisual. Então são citados alguns elementos que podem diferenciar os dois:

- Não é um corpo que atua para a câmera (audiovisual), nem um corpo que atua no teatro. Trata-se de um corpo híbrido, uma atuação híbrida, que varia conforme as necessidades dos atores de compor sua personagem e a relação com o espaço;

- Não há editor de vídeo. As cenas são gravadas ao vivo, ou realizadas ao vivo. Não há edição ou corte nas imagens, apesar de essas ferramentas poderem ser utilizadas em alguns momentos, quando há hibridismo entre cenas ao vivo e gravações.

3.2 METRÓPOLE: DO DRAMA SOCIAL AO DRAMA ESTÉTICO

Metrópole é um espetáculo de 2012 que foi adaptado para a rede social Instagram, transmitida no *story* do aplicativo. Trata-se de dois irmãos, atores, que discutem por vídeo a relação. Caetano desistiu de ser ator, e Charles tenta persuadi-lo a voltar a atuar. Gyl Giffony, um dos atores do espetáculo, em *workshop*, falou a respeito:

São dois irmãos que fazem teatro, o Charles e o Caetano. O Caetano desistiu de fazer teatro. Silvero Pereira faz o Caetano. O Caetano desistiu de fazer teatro e resolve fazer bolos sob encomenda e o Charles, que sou eu... o Charles é um jovem ator que está muito alucinado pelo teatro e quer fazer com que o irmão volte aos palcos, o irmão é considerado na cidade um grande ator. Então, a *Metrópole* é um pouco uma metáfora fisicalizada né? Simbólica e materialmente constituída de tudo que impede que a gente siga com os nossos desejos (GIFFONY, 2021).

Silvero Pereira, o outro ator do espetáculo, também contou sua experiência. Diz que conheceu Gyl na graduação de Artes Cênicas. Em 2012, montaram um grupo de teatro chamado Três por Quatro, que acabou renomeado, passando a se chamar Inquieta Companhia. O espetáculo *Metrópole* surgiu nesse período. Em maio de 2020, quando percebeu que o isolamento social iria perdurar e não teria espaço para produzir, Silvero propôs a Gyl a remontagem de *Metrópole*.

Aí nós somos esse produto dentro da sociedade, que foi dentro de uma escala de importância, colocado como sendo o produto final, sendo o último processo, a última área a retomar as atividades. Porque somos essencialmente uma área de aglomeração. Então, obviamente, nós somos essencialmente uma área de risco. Porque provocamos aglomeração, a gente

gosta de aglomeração. A gente quer tá junto, a gente não quer masturbação a gente quer orgia (PEREIRA, 2021).

Realidade e ficção entrelaçam-se, pois, enquanto as personagens buscavam solucionar a crise do drama, os atores tentavam sanar a crise fora dos palcos, procurando possibilidades de prosseguir trabalhando durante a pandemia. Diante das adversidades, continuar ou não continuar?

Durante algumas reuniões que foram feitas nos fóruns de teatro no Ceará, ouviu-se muito sobre: “Ah! então vamos começar a produzir coisas *on-line*”. Eu fui uma figura que entrei dentro dos fóruns e falei: “Eu vou produzir!”. E algumas coisas que eu ouvi foi do tipo: “Mas isso não é teatro”, “isto está contra a linha do teatro”, “está contra ao desenvolvimento do teatro”, “está contra as regras do teatro”, “não é fazer teatro”, “isso pode ser qualquer outra coisa, mas não teatro”, “eu não aceito”. Houveram várias discussões e brigas sobre fazer ou não fazer (teatro *on-line*) (PEREIRA, 2021).

Segundo Turner (2015), o drama social³ “se manifesta inicialmente de uma ruptura com a norma”. Durante a pandemia, alguns grupos e atores se desafiaram migrando para as redes sociais e, mesmo isolados, deram continuidade aos processos de ensaios e espetáculos a distância. Os espetáculos realizados nas redes sociais e plataformas digitais geraram uma ruptura, uma forma de expor a crise, transformando-a em um conflito aberto. Este se estendeu até os governantes, que propuseram editais de emergência e leis que garantiram, ou ao menos mantiveram, a dignidade moral e física dos artistas.

O drama social surge de um conflito e possui quatro fases: a ruptura, a crise, a ação reparadora e a reintegração ou separação (SCHECHNER, 2012). Segundo Geertz:

Os dramas sociais ocorrem “em todos os níveis de organização social, desde o Estado até a família”. Eles surgem de situações de conflito – uma aldeia se divide em facções, um marido

³ “Como sabemos, o conceito de drama social foi formulado por Victor Turner em *Schism and continuity* (1996: 91-94). A noção tem muitos aspectos e sua face mais evidente, e talvez mais difundida, é a sociológica que percebe e integra o conflito como um mecanismo produtor da dinâmica e da unidade da vida social. Max Gluckman (1990) saudou a inovação trazida pelo conceito, que permitia a análise processual da vida social. A noção fornecia ao etnógrafo, efetivamente, uma moldura a um só tempo analítica e descritiva de seu material” (CAVALCANTI, 2020, p. 74).

espanca a esposa, uma região insurge contra o Estado – e avançam em direção ao seu desfecho por meio do comportamento convencionado encenado publicamente (*apud* TURNER, 2015, p. 151).

Apesar de os atores de teatro serem conectados pela associação profissional, a pandemia gerou conflitos entre eles, já que alguns não consideravam a hipótese de fazer teatro *on-line*. Para estes, a virtualização dos ensaios e do espetáculo teatral era inconcebível. Assim, no “grupo estrela”, criaram-se duas comunidades: aquela que não deu continuidade ao fazer artístico e resolveu esperar o isolamento social acabar; e aquela que fez parte de “um sentimento comum e livres de suas âncoras sociais” (TURNER, 2015). Segundo Turner (2015), é no grupo estrela que o sujeito busca reconhecimento e senso de pertencimento, mas “todo grupo real tem, ao mesmo tempo, integrantes que o consideram seu grupo-estrela e outros que talvez o vejam com indiferença ou até desgosto” (TURNER, 2015, p. 97).

3.3 COMO CONSEQUÊNCIA DO DRAMA SOCIAL, SURGE O DRAMA ESTÉTICO: O TEATRO *ON-LINE*

O drama social tem início quando a paz da vida social regular, governada por normas, é interrompida pela ruptura de uma regra que controlava uma de suas relações mais evidentes. Isso, de forma rápida ou gradual, leva a um estado de crise, que, se não for resolvido prontamente, pode dividir a comunidade em facções e coalizões rivais. Para evitar que uma divisão aconteça, meios de reparação são adotadas por aqueles que se consideram os representantes mais legítimos ou de maior autoridade na comunidade. A reparação em geral envolve uma ação ritualizada, seja ela legal, religiosa ou militar (TURNER, 2015, p. 130).

Para conter a crise, os artistas e grupos teatrais utilizaram as redes sociais e ferramentas tecnológicas digitais, o celular e seus variados filtros e planos: aberto, fechado, entre outros. Também usaram utensílios como *spotlight*, objetos próprios (panos, garrafas, copos, roupas próprias) e a vista da janela, já que o cenário muitas vezes era o próprio apartamento ou a casa dos atores.

Assim como Silvero Pereira, os artistas, durante a pandemia, tiveram de decidir entre continuar ou esperar o fim do isolamento social. Aqueles que

continuaram, romperam com o modelo de arte que produziam e construíram outro caminho, ou deram continuidade a suas pesquisas já existentes sobre o universo virtual.

O isolamento social obrigatório provocou mudanças no dia a dia de todos. A ruptura causada pela pandemia afetou a vida individual e, conseqüentemente, a vida profissional dos artistas. Assim, estes propuseram novas formas de se expressar, mas não indiferentes às conseqüências e mudanças diárias tanto individuais quanto coletivas causadas pela pandemia. Como o ator de *Metrópole*, Gyl Giffony (2021), falou em *workshop*: “E eu penso sempre que, se o que você sabe como o teatro só te serve pra fazer teatro, algum problema tem nisso que você está compreendendo como teatro”. Ou como Turner (2015, p. 101) afirma “a vida, afinal, é tanto uma imitação da arte quanto esta é uma imitação da vida”. A relação entre o drama social e o drama estético Schechner (2012) descreve como um número oito na horizontal (símbolo do infinito), ou seja, o drama social afeta o drama estético e vice-versa (SCHECHNER, 2012). Todavia, é necessário cuidado ao analisar o período de isolamento e suas conseqüências apenas por meio da perspectiva do drama social e do drama estético, pois, como aponta Schechner (2012), a teoria pode “reduzir e nivelar os eventos”.

Estamos em 2022, e a pandemia ainda não chegou ao fim. Para somar, a guerra entre Ucrânia e Rússia trouxe maior instabilidade, mais morte, mais medo e mais tensões, mas podemos utilizar o modelo de Turner (2015), a relação entre o drama estético e o drama social, para compreender como a *performance* alimenta o social e vice-versa. Segundo Schechner (2012, p. 77):

Esse modelo proposto num contínuo e interminável processo, dramas sociais afetam dramas estéticos e vice-versa. Quer dizer, as ações visíveis de todo drama social são informadas, formadas e guiadas por princípios estéticos e pelos dispositivos de performance/retórica. Reciprocamente, as práticas estéticas visíveis de uma cultura são informadas, formadas e guiadas pelos processos de interação social (SCHECHNER, 2012, p. 77)

Ainda segundo Schechner (2012, p. 77), “a palavra ‘drama’ não é usada para afirmar a hegemonia ocidental, mas como uma cifra que significa qualquer tipo de representação cultural específica”.

Mesmo que a temática da maioria dos espetáculos a que assisti no período de isolamento não tenha sido diretamente ligada com a pandemia, ainda assim o fazer artístico foi transformado por causa do isolamento. Alguns espetáculos abordam a política atual, as negligências do Estado em relação à população mais vulnerável, como, por exemplo, *12 Pessoas com raiva*, da Companhia Pandêmico Coletivo Temporário de Criação, cuja sinopse é: um júri é convocado a apresentar-se *on-line*, por conta da pandemia do coronavírus, e deve chegar a um veredito unânime sobre um assassinato envolvendo pai e filho. No caso desse espetáculo, a intenção era causar reflexões a respeito do código penal no Brasil e do racismo. Eficácia e entretenimento andam juntos, assim como surgem novos rituais por consequência de mudanças na sociedade.

4. ACESSIBILIDADE E INCLUSÃO

Outra discussão bastante recorrente e pertinente entre artistas em webnários e oficinas é a questão da acessibilidade. Qual é o perfil do público que acompanha teatro *on-line* e assiste a ele? A versão *on-line* é mais democrática? Do prisma de fatores geográficos, é sabido que a maioria dos teatros está situada em regiões centrais ou bem localizadas da cidade. Dessa forma, a respeito do público oriundo da periferia, afastado dos grandes centros, o teatro tornou-se geograficamente mais acessível, no entanto o acesso à internet em várias regiões do Brasil é precário, o que torna a nova modalidade menos democrática. Mas, antes da pandemia, o teatro era acessível para o público mais econômica e socialmente vulnerável?

A impressão que tenho é a de que, apesar das melhorias e dos esforços de democratização e descentralização da cultura realizados por algumas companhias teatrais, artistas, festivais, a resposta ainda é negativa, porém o teatro sempre foi e é ferramenta de luta e autoconhecimento.

A adaptação das peças *on-line* para o público surdo e cego, a tradução em Libras e a audiodescrição são fatores importantes. No início da pandemia observei certa dificuldade em adaptar ou utilizar ferramentas que davam acesso ao público com deficiência, talvez pelo fato de os grupos estarem adaptando-se aos novos sistemas de transmissão e ferramentas tecnológicas, no entanto as tecnologias disponíveis em plataformas como o Zoom facilitaram os processos

tanto de audiodescrição quanto de tradução para Libras. Mas, das peças a que assisti, ainda assim algumas não apresentavam opções de acessibilidade.

Sobre os temas dos espetáculos, eles foram diversificados. Existia a preocupação de construir uma dramaturgia que fosse sensível a pautas políticas e sociais, LGBTQIA+, atual conjuntura política, negritude, violência contra a mulher, saúde mental, isolamento, questões de gênero. A diferença estava na escolha da abordagem: comédia, drama, *performance*, entre outros. Havia diversidade de temas. É uma opção consciente das companhias e artistas não fazer do teatro *on-line* apenas uma forma de entretenimento.

4.1 LEI ALDIR BLANC E LEI PAULO GUSTAVO

Sobre o impacto do isolamento social na área cultural, é possível analisar os setores culturais e criativos do Brasil por meio da pesquisa da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) (apud AMARAL; FRANCO; LIRA, 2020). Elaborada com dados coletados entre 10 de junho e 17 de setembro de 2020, com participação de todos os estados brasileiros, a pesquisa revelou que 41% dos respondentes perderam a totalidade de suas receitas entre os meses de março e abril. Entre maio e julho, 48,88%; entre março e abril, 23,72%; e entre maio e julho, 21,34% perderam mais da metade de suas receitas.

As artes cênicas foram as mais afetadas, com a perda total de receita para 63% dos respondentes. Nesse setor cultural, a maioria dos que atuam na área de circo (77%), em casas de espetáculo (73%) e no teatro (70%) perdeu a totalidade de suas receitas entre maio e julho. Entre os coletivos, esse percentual foi de 56,8%. No segundo semestre, a maior parte da amostra ainda acredita que perderá a totalidade da receita (38,6% entre agosto e outubro, e 30,6% entre novembro de 2020 e janeiro de 2021).

A Lei Aldir Blanc, inicialmente, foi criada com o propósito de sanar os prejuízos causados pela pandemia. Acompanhei *lives* realizadas pelo governador do Rio Grande do Sul Eduardo Leite sobre a implantação da Lei Aldir Blanc no estado:

A Lei Aldir Blanc (Lei n.º 14.017, de 29 de junho de 2020) define ações emergenciais destinadas ao setor cultural durante o estado de calamidade, em função da Covid-19. Ela prevê o repasse de R\$ 3 bilhões a estados, municípios e ao Distrito Federal para medidas de apoio e auxílio aos trabalhadores da cultura atingidos pela pandemia (SISTEMA NACIONAL DE CULTURA, 2022).

Foram apresentados alguns dados referentes à implementação da lei e a artistas aptos a receberem o auxílio emergencial (três parcelas de R\$ 600), no entanto não foi divulgada pela Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul (Sedac) ou pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre (SMC) nenhuma pesquisa quantitativa oficial até o momento com os números de beneficiários. Acompanhei alguns protestos e reclamações da classe artística via redes sociais, e grande parte dos artistas estava insatisfeita com a burocracia para acessar o auxílio e com a grande quantidade de indeferidos. Após primeiro momento, foi realizada nova chamada, e o prazo para entrega de documentação foi estendido, assim como a revisão da documentação dos pedidos indeferidos.

Em 13 de maio de 2021, foi alterada a Lei Aldir Blanc (Lei n.º 14.017). A alteração prorrogou o auxílio emergencial a trabalhadores da cultura e o prazo de utilização de recursos pelos estados, pelo Distrito Federal e pelos municípios.

Em 23 de março de 2022, a Lei Aldir Blanc 2 (Projeto de Lei n.º 1.518/2021) foi aprovada no Senado Federal. Com isso, estados, Distrito Federal e municípios receberão anualmente R\$ 3 bilhões da União a partir de 2023. O projeto de lei foi aprovado em 5 de julho de 2022, tornando-se uma política nacional e permanente de fomento à cultura.

Até 2017, os setores cultural e criativo somaram R\$ 171,5 bilhões, equivalente a 2,61% de toda a riqueza gerada em território nacional. Com capacidade de geração anual de 25,5 mil postos de trabalho, totalizaram 837,2 mil profissionais formalmente empregados (AMARAL; FRANCO, 2022).

A notícia foi bastante comemorada pelos trabalhadores da cultura, já que a grande questão era o que ocorreria após a pandemia. Esta acabou dando visibilidade aos problemas já existentes e impulsionando a demanda de leis destinadas à área da cultura. Sobre os editais:

Destinados R\$ 155 milhões ao Rio Grande do Sul, que será repassado a trabalhadores da cultura e espaços culturais. Do

valor, R\$ 70 milhões irão para o Estado, e R\$ 85 milhões serão distribuídos aos municípios gaúchos, sendo aproximadamente R\$ 9,2 milhões para ações que compreendam o auxílio emergencial a espaços culturais da Capital e lançamento de editais e outros mecanismos de apoio à cadeia econômica da cultura. [...] A prefeitura regulamentou, por decreto, os procedimentos necessários à aplicação dos recursos recebidos através da Lei Federal 14.017. A SMC será responsável por executar os recursos recebidos. Um grupo de trabalho, denominado Força-Tarefa Municipal, e um Comitê Gestor Artístico, irão auxiliar no processo (PREFEITURA DE PORTO ALEGRE, 2022).

O teatro *on-line* ganhou força por meio dos editais públicos e dos recursos destinados à classe artística. Acredito que o teatro *on-line* só tenha se consolidado no período de pandemia por causa dos incentivos financeiros. Fora os grupos que já trabalhavam com e/ou pesquisavam o universo virtual, aqueles que não consideravam a ideia tiveram de rever seus posicionamentos, pois os editais, ao longo da pandemia, obrigavam a adequação dos espetáculos a propostas virtuais.

Já a Lei Paulo Gustavo foi pensada para sanar as dificuldades e incentivar a cultura durante períodos emergenciais como a Covid-19. O presidente Jair Bolsonaro havia vetado o projeto de lei, no entanto a maioria dos senadores e deputados derrubou o veto em sessão do Congresso Nacional. Em 5 de julho de 2022 foi promulgada a Lei Complementar n.º 195, conhecida como Lei Paulo Gustavo, autorizando o repasse de cerca de R\$ 3,86 bilhões em recursos federais a estados e municípios, atenuando os efeitos econômicos e sociais da pandemia de Covid-19.

4.2 REUNIÃO DO CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA

Em 2 de março de 2021 ocorreu a reunião do Conselho Estadual de Cultura, na plataforma Zoom e transmitida pelo Facebook. Participaram da reunião os atores José Victor Castiel e Rogério Beretta. Ambos são criadores do Festival Porto Verão Alegre, que, como o nome anuncia, ocorre no verão em Porto Alegre. O festival existe há 23 anos, possui patrocínio e apoio de Banrisul, Corsan, Unimed, Pompeia, entre outros. Mesmo sendo um festival consolidado e de muito sucesso em Porto Alegre, os criadores, durante a reunião, relataram

a dificuldade de acessar os teatros públicos e, como consequência, o elevado valor dos ingressos. Já que não podem contar com os teatros públicos, precisam alugar teatros privados.

O relato de ambos denuncia o descaso com os teatros públicos, que é anterior à pandemia. Em 2020, cansados de esperar por melhorias, Beretta e Castiel compraram seis aparelhos de ar-condicionado para o Centro Municipal de Cultura – quatro para o Teatro Renascença e dois para a Sala Álvaro Moreyra. No entanto, na época, não conseguiram usufruir os equipamentos, pois toda a fiação da Sala Álvaro Moreyra e os dutos foram roubados. A seguir, trecho do relato do ator e produtor José Victor Castiel (2021):

Acho que isso não é uma questão de culpar alguém, ou de botar o dedo na cabeça de alguém... Eu tenho o maior respeito e admiração pelo secretário de Cultura e acho que ele recém chegou, acho que ele herdou a secretaria, que, apesar de muito bem administrada pelo Luciano Alabarce, sofria com a falta de recursos e não poderia ser de outra maneira. O município também está com problemas muito sérios de verbas e tudo mais, mas eu acho que o mínimo de manutenção deveria ter sido dada. Sem ar-condicionado, estão perdidos, gente. Os dutos foram roubados, foram furtados. As fiações foram furtadas, e são seis máquinas de primeira linha... E já tentaram levar, mas eles não conseguiram carregar pelo peso, e como o Rogério falou de todos os equipamentos culturais de Porto Alegre só em condições de uso hoje estão o Theatro São Pedro, teatrinho de Arena e o auditório Araujo Viana, que é, na verdade, uma parceria público-privada junto com o pessoal do Bar Opinião... Estou falando isso nas condições sem a pandemia, né? Com pandemia, eu acho que seria até pior, para cumprir todos os protocolos eu acho que apenas o Theatro São Pedro.

Trecho da resposta do conselheiro Paulo Leônidas:

Uma cidade com quase um milhão e meio de habitantes, com essa precariedade de teatros e salas de espetáculos públicas, né? E isso também revela que a gente não tem uma política pública cultural específica para teatros e salas de espetáculos públicas. A gente não tem editais ou linhas de fomento, né? Sustentabilidade financeira para que esses espaços sejam requalificados, né? E ficam à mercê muitas vezes de humores políticos, de doutrinas ideológicas, culturais e por toda forma de aberrações aí de políticas públicas (*in* CASTIEL, 2021).

Trecho da fala de Rogério Beretta:

Qual é a consequência disso? A consequência é a seguinte: os grupos não conseguem mais manter suas temporadas, porque os teatros privados são muito caros. As produções reduziram muito em consequência disso, porque pouquíssimas produções conseguem absorver o custo desses aluguéis. O Porto Verão, inicialmente, era um projeto barato por contar com produções locais, utilizar basicamente teatros públicos, lá na sua primeira edição, a gente tinha um teatro de câmara ainda funcionando, o Arena, o Renascença, Álvaro Moreyra, Carlos Carvalho, Bruno Kiefer. E era um espaço que as locações eram praticamente gratuitas, como uma pequena taxa, e a gente conseguia com pouco dinheiro tocar o projeto. Hoje em dia, na última edição que a gente teve cerca de cento e setenta espetáculos, mais ou menos, a gente teve que utilizar quinze espaços para colocar esses espetáculos no ar. A gente gastou quase quatrocentos mil reais em locação de espaço. Esse dinheiro poderia ter sido utilizado para pagar cachês pros grupos, cachês melhores, pra pagar mais dignamente os técnicos. E a gente tem que pagar teatro. O poder público não fornece teatro e condições de uso seja por falta de ar-condicionado, seja por falta de [equipamento de proteção individual] EPI, seja por falta de segurança, onde as pessoas saem do teatro e são assaltadas. Bom, eu poderia nomear aqui, inclusive, entrar numa sala pública, tá sujeito a ter um rato no meio das cadeiras (*in* CASTIEL, 2021).

No dia 21 de março de 2022 as Coordenações de Artes Cênicas, Música, Literatura e Humanidades e o Centro de Dança anunciaram a reabertura dos teatros públicos, depois de dois anos fechados por causa do período de isolamento. A reabertura estava marcada para ocorrer entre os dias 24 e 27 de março e contaria com uma grande celebração e eventos com entrada franca. No entanto, no dia 23 de março, foi emitida uma nota de adiamento do evento de reabertura dos teatros municipais:

Devido a imprevistos técnicos ocorridos com a empresa responsável pela reposição da rede elétrica da sala Álvaro Moreira e rede elétrica externa do Centro Municipal de Cultura [...]. Por estar ocorrendo obras na rede elétrica é desaconselhável a realização de atividades artísticas que exijam o uso de eletricidade (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE PORTO ALEGRE, 2022a).

O evento ocorreu entre os dias 19 e 24 de abril no Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues, contou com a apresentação de grupos de teatro e música e entrada gratuita. “Além da retomada da programação continuada, em breve será divulgado o edital de ocupação dos teatros no

segundo semestre” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE PORTO ALEGRE, 2022b).

5. ENSINO, TEATRO E TDICS

No ensino, o uso das tecnologias digitais de informação e comunicação (TDICs) não é nenhuma novidade. As tecnologia de informação (TI) chegaram na década de 1970, e logo depois, com a internet, surgiram as tecnologias de informação e comunicação (TIC) (SOARES-LEITE; NASCIMENTO-RIBEIRO, 2012). Porém, durante a pandemia, o debate sobre o uso dessas ferramentas por alunos e professores de teatro foi inevitável. Independentemente da área de ensino, todos tiveram de aperfeiçoar ou aprender a utilizar tais tecnologias.

Numa breve busca pelo Google Acadêmico, encontrei artigos de 2003 que, não surpreendentemente, debatem as mesmas questões que surgiram no ensino remoto, em 2020, referentes às TDICs:

- a formação acadêmica dos professores inclui as TDICs?
- os professores recebem formação continuada para lidar com os avanços e o surgimento das novas tecnologias?
- Os alunos possuem condições técnicas para utilizar as TDICs?
- As escolas possuem estrutura técnica de apoio aos professores e alunos?

Apesar de os artigos de meados dos anos 2000 serem mais otimistas em relação à implantação das TDICs na educação, percebe-se que as questões levantadas naquela época continuam praticamente as mesmas em 2022, um cenário um tanto quanto assustador. Talvez, o deslumbre com as TDICs tenha sido maior que o cuidado com a implantação de políticas públicas que assegurem acesso à internet de qualidade, principalmente para a população mais pobre.

O que eu quero dizer é que a apropriação dessas tecnologias para fins pedagógicos requer um amplo conhecimento de suas especificidades tecnológicas e comunicacionais e que devem ser aliadas ao conhecimento profundo das metodologias de ensino e dos processos de aprendizagem. Não é possível pensar que o simples conhecimento da maneira de uso do suporte (ligar a televisão ou o vídeo ou saber usar o computador

e navegar na Internet) já qualificam o professor para a utilização desses suportes de forma pedagogicamente eficiente em atividades educacionais (KENSKI, 2003, p. 5).

Sempre se atenta para o fato de as TDICs terem surgido no processo de virtualização dos meios sociais:

Hoje nos associamos virtualmente num só corpo com os que participam das mesmas redes técnicas e médicas. Cada corpo individual torna-se parte integrante de um imenso hiperorganismo híbrido e mundializado. [...] O hiperorganismo da humanidade estende seus tecidos quiméricos entre as epidermes, entre as espécies, para além das fronteiras e dos oceanos, de uma margem a outra do rio da vida (LÉVY, 2009, p. 31).

A implantação das TDICs nas universidades e escolas de ensino básico ocorreu de forma gradual ao longo dos anos, e as novas tecnologias não foram criadas para suprir ou tapar buracos durante períodos de pandemia. Para isso, foi criado o ensino emergencial remoto, modalidades extremamente diferentes e que devem ser pesquisadas, assim como suas especificidades.

Infelizmente, não consegui acompanhar professores de teatro da rede pública e básica de educação, mas acompanhei oficinas e *workshops* realizados durante a pandemia e algumas questões se repetiam.

Juliano Rabelo é professor de teatro há 11 anos e trabalha na companhia de teatro Efêmeros Escola de Arte, de Porto Alegre. O curso realizado no mês de julho de 2021 pela plataforma Meet não foi adaptado para o *on-line* síncrono; a adaptação ocorreu durante o curso, na prática. Na teoria, o conteúdo das aulas não diferiu muito, no entanto durante as aulas práticas ocorreram algumas dificuldades:

- alunos permaneceram com a câmera desligada durante alguns exercícios. Em alguns exercícios são fundamentais a observação, o aprendizado por meio da observação do outro;
- o espaço utilizado pelos alunos era a sala ou o quarto. Os alunos assistiam às aulas de suas casas. Dependendo do tamanho do ambiente, ficava difícil executar os movimentos;
- não é possível ter contato físico, que é essencial no teatro.

Além desses problemas, ocorreram outros corriqueiros a qualquer transmissão *on-line*:

- o áudio não funciona;
- a imagem trava;
- entre outros.

Juliano Rabelo disse ser impossível observar com precisão os desenhos do corpo e as sequências dos movimentos dos alunos. A oficina era destinada para alunos com e sem experiência, no entanto a maioria dos alunos não tinha experiência.

Na oficina ministrada por Juracy de Oliveira, de sua casa, em Fortaleza (CE), na II Mostraçu (II Festival de Teatro de Caririaçu), de 23 a 26 de fevereiro de 2021, alguns exercícios foram adaptados para a plataforma Zoom. Foi indicado que os alunos acompanhassem as aulas por meio de um computador: “Pelo celular, você verá toda a aula e conteúdo, mas não terá muito a possibilidade de também ir vendo as opções”.

A oficina iniciou-se com as câmeras desligadas, a pedido de Juracy. O exercício era de escuta: “De onde você é?”, “Onde você está?”, “Como está o clima na sua cidade?”.

As perguntas eram feitas para cada aluno, com a câmera desligada. Não era possível ver o rosto do aluno, apenas sua voz. Entre uma resposta e outra, tocava um alarme, alguém esqueceu o áudio ligado, o exercício continuava. Sotaques variados: São Paulo, Bahia, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul... Enfim, a grande vantagem de participar de uma oficina *on-line* síncrona, conhecer pessoas de vários estados e fazer cursos com artistas com os quais alguns alunos jamais teriam a oportunidade de conhecer pessoalmente por causa da distância geográfica.

Durante as apresentações, foi possível perceber que a maioria dos alunos já havia realizado oficinas de teatro, e outros tinham experiência. Para aqueles que já possuíam bagagem, era mais uma experiência e um momento de troca. Para aqueles sem experiência, tratava-se de um novo aprendizado. Mas é possível ensinar teatro para alguém sem nenhuma experiência por meio de uma plataforma digital?

Em 2021, durante o período de pandemia, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) analisou a porcentagem de estudantes que possuem acesso à internet. A pesquisa acompanha o desenvolvimento das redes e a utilização das tecnologias digitais por estudantes desde 2016. A seguir

são expostos alguns dados. A pesquisa foi divulgada em março de 2021 (*apud* BARROS, 2021):

- Em 2019, 88,1% dos estudantes com mais de 10 anos tinham acesso à internet;
- 4,3 milhões ainda não utilizavam o serviço. Destes, 95,9% eram oriundos de escolas públicas. Apenas 174 mil alunos do setor privado não tinham conexão à rede;
- Estudantes de escolas particulares com acesso à internet eram 98,4%;
- Estudantes de escolas públicas com acesso à internet eram 83,7%;
- 64,8% dos estudantes de escola pública tinham aparelho celular para uso pessoal (nem todos tinham acesso à rede);
- 92,6% tinham telefone móvel.

Dois questões podem ser analisadas: as condições sociais e econômicas dos estudantes e o ensino do teatro e suas especificidades. Quando o ensino de teatro *on-line* síncrono é direcionado para corpos/estudantes que nunca tiveram ou tiveram pouco contato com as práticas e teorias teatrais – não se tratando de companhias nem atores experientes –, o ensino remoto pode gerar grandes desafios e fatores impeditivos. Por outro lado, a possibilidade de participar de cursos de formação em estados e até mesmo países diferentes, antes impossível por fatores econômicos e geográficos, é uma vantagem que o ensino remoto trouxe.

Sobre a pesquisa realizada pelo IBGE durante o período de pandemia, apesar do amplo acesso dos estudantes à internet, existem diferenças entre estudantes de escolas privadas e públicas. De 4,3 milhões de estudantes que ainda não utilizavam o serviço, 95,9% eram oriundos da escola pública, além de outros fatores apresentados: a falta de equipamentos para o acesso à internet (celular, *tablet*, *notebook*, computador), a instabilidade da conexão, o compartilhamento dos equipamentos com outros familiares, no entanto os números apresentados mostram ampliação do acesso às redes comparada aos anos anteriores. Computador e celular ainda são os equipamentos mais utilizados para acessar as redes.

No mais, é impossível ignorar a existência das TDICs na educação. Como exposto, é necessário que as escolas e os professores estejam estrutural e

tecnicamente preparados, sobretudo as públicas, para auxiliar professores e alunos. É assustador perceber que no Brasil não ocorreram muitas mudanças desde a década de 1990 na utilização das TDICs. Apesar de a pesquisa não se referir somente ao ensino das artes ou do teatro, os dados apresentados podem servir de norte para o ensino de teatro, já que, como visto, as dificuldades e possibilidades são semelhantes (BARROS, 2021).

6. O QUE NOS AGUARDA?

São vários os questionamentos, principalmente a respeito da continuidade do teatro *on-line* síncrono: Como monetizar? E os direitos autorais? Mas, talvez, as perguntas mais importantes: ele se manterá vivo após pandemia? De que forma?

É muito cedo para fazer qualquer tipo de afirmação, e creio que, quando a pesquisa terminar, muito provavelmente não teremos ainda todas as respostas. A consolidação de um gênero teatral se dá ao longo dos anos, por meio de seus adeptos. No caso do teatro, por meio da prática e das variadas transformações sociais e políticas da sociedade. O cerne do teatro são a vida cotidiana e suas demandas, a necessidade de expor ou denunciar tudo aquilo que nos afeta. Então, é necessário, acima de tudo, vivenciar e observar as experiências que estão surgindo.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Rodrigo Correia do; FRANCO, Pedro Affonso Ivo. **Percepção dos impactos da Covid-19 nos setores cultural e criativo do Brasil**. Paris/Brasília: Organizações das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2020. Disponível em: <https://datastudio.google.com/reporting/88bf6daa-3f58-4f5a-bb3f-9d4f5c3dc73b/page/FdCXB?s=gUJpgJdXnvQ>. Acesso em: 27 set. 2022.

AMARAL, Rodrigo Correia do; FRANCO, Pedro Affonso Ivo; LIRA, André Luis Gomes. **Pesquisa de percepção dos impactos da Covid-19 nos setores cultural e criativo do Brasil**: resumo. 2020. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375069>. Acesso em: 27 set. 2022.

BARROS, Alerrandre. Internet chega a 88,1% dos estudantes, mas 4,1 milhões da rede pública não tinham acesso em 2019. **Agência de Notícias**, 2021. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/30522-internet-chega-a-88-1-dos-estudantes-mas-4-1-milhoes-da-rede-publica-nao-tinham-acesso-em-2019>. Acesso em: 27 set. 2022.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CASTIEL, José Victor. **Reunião do Conselho Estadual de Cultura**. Entrevistador: Paulo Leônidas. Porto Alegre: Conselho Estadual da Cultura, 2021. Via Facebook.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Drama, ritual e performance: a antropologia de Victor Turner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2020.

DICKSON, Andrew. Shakespeare in lockdown: did he write King Lear in plague quarantine? **The Guardian**, 22 mar. 2020, Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2020/mar/22/shakespeare-in-lockdown-did-he-write-king-lear-in-plague-quarantine>. Acesso em: 27 set. 2022.

GELL, Alfred. **Arte e agência**. São Paulo: Ubu, 2020.

GIFFONY, Gyl. *Workshop* artesanias digitais. **1.º Cinerolab**. 2021.

KENSKI, Vani. Aprendizagem mediada pela tecnologia. **Diálogo Educacional**, Curitiba, v. 4, n. 10, p. 47-56, set./dez. 2003.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: 34, 2009.

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. Portugal: Livros LabCom, 2010.

PEREIRA, Silvero. *Workshop* artesanias digitais. **1.º Cinerolab**. 2021.

PINTO, Rita. **Gênios que elevaram a fasquia em período de quarentena**. 2020.

PREFEITURA DE PORTO ALEGRE. **Edital Lei Aldir Blanc**. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://prefeitura.poa.br/smc/projetos/edital-lei-aldir-blanc#:~:text=A%20Lei%2014.017%2F2020%2C%20mais,%C3%A0%20cadeia%20econ%C3%B4mica%20do%20setor>. Acesso em: 27 set. 2022.

RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela: memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTOS, Ricardo Augusto dos. O Carnaval, a peste e a “espanhola”. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Manguinhos, v. 13, n. 1, p. 129-58, jan.-mar. 2006.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA DE PORTO ALEGRE. Coordenação de Artes Cênicas. **Instagram**, 14 abr. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CbdeZGUOWHe/>. Acesso em: 27 set. 2022.

SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA DE PORTO ALEGRE. Coordenação de Artes Cênicas. Aviso de adiamento do evento de reabertura dos teatros municipais. **Instagram**, 23 mar. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CbdeZGUOWHe/>. Acesso em: 27 set. 2022.

SISTEMA NACIONAL DE CULTURA. **Lei Aldir Blanc**. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 2022. Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/auxilio-cultura/auxiliocultura/>. Acesso em: 27 set. 2022.

SOARES-LEITE, Werlayne Stuart; NASCIMENTO-RIBEIRO, Carlos Augusto. A inclusão das TICs na educação brasileira: problemas e desafios Magis. **Revista Internacional de Investigación en Educación**, v. 5, n. 10, p. 173-187, jul.-dez. 2012,

TUDO QUE COUBE NUMA VHS. Grupo Magiluth: um papo com o ator Giordano Castro. **Cultoradoria**, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YIJp-H0ThVc>. Acesso em: 27 set. 2022.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

XAVIER, Ismail. Cinema e teatro. *In*: XAVIER, Ismail. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 247-266.