

**Experiência teatral,
experiência tecnovivial:
nem identidade, nem campeonato,
nem superação evolucionista,
nem destruição, nem vínculos simétricos**

Jorge Dubatti

Experiência teatral, experiência tecnovivial: nem identidade, nem campeonato, nem superação evolucionista, nem destruição, nem vínculos simétricos

Theatrical experience, technovivial experience: neither identity, nor championship, nor evolutionary improvement, nor destruction, nor symmetrical ties

Dr. Jorge Dubatti¹

Universidad de Buenos Aires

Tradução: Victor Lavarda de Freitas²

1. Crítico, historiador e professor universitário, especializado em Teatro e Artes. Doutor em História e Teoria das Artes pela Universidade de Buenos Aires. Prêmio Academia Argentina de Letras da Melhor Graduação em 1989 da Universidade de Buenos Aires. Professor titular regular de História do Teatro (Career of Arts, UBA). Diretor do Institute of Performing Arts "Dr. Raúl H. Castagnino", da Faculdade de Filosofia e Letras da UBA. ORCID: 0000-0002-8304-7298.

2. Ator e acadêmico de Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria. Integrante do Laboratório de Criação (LACRI/CNPq), grupo de pesquisa responsável pela presente tradução, sob orientação da Profa. Dra. Marcia Berselli (UFSM) e do Prof. Dr. Diego de Medeiros Pereira (UDESC). No ano de 2020, o grupo também contou com a participação da e dos estudantes Elisa Lemos, Diordinis Baierle e Mateus Fazzioni.

Resumo

A quarentena (resposta à pandemia de coronavírus) transformou a vida cotidiana em Buenos Aires em um vasto laboratório de (auto) observação de experiências de convívio e tecnovívio. Chamamos cultura convivial aquela que se baseia, ancestralmente, no encontro territorial de corpos presentes, na presença física, e de cultura tecnovivial, aquelas ações em solidão ou em encontro desterritorializado, que são realizadas por recursos neotecnológicos (áudio, visual e audiovisual), numa presença telemática que permite a subtração do corpo físico; conforme desenvolvemos em Teatro e territorialidade: perspectivas da filosofia do teatro e do teatro comparado (2020). Caracterizamos as experiências sociais e tecno-sociais, enfatizando suas principais relações e diferenças. Politizamos (filosoficamente) a coexistência e a tecno-sobrevivência. Finalmente, propomos cinco conclusões (declaradas no título deste trabalho: nem identidade, nem campeonato, nem melhoria evolutiva, nem destruição, nem elos simétricos); além de quatro corolários sobre pluralismo e coexistência convivial e tecnovivial, diversidade epistemológica, desejável formação múltipla dos atores e disponibilidade múltipla de espectadores na contemporaneidade.

Palavras-chave: Convivialidade. Tecnovivialidade. Presença. Teatro e territorialidade.

Abstract

Quarantine (response to the coronavirus pandemic) has transformed everyday life in Buenos Aires into a vast laboratory for (self) observation of coexistence and techno-living experiences. We call convivial culture that onde which is ancestrally based on the territorial encounter of present bodies, on physical presence, and technovivial culture, those actions in solitude or in a deterritorialized encounter, which are carried out by neotechnological resources (audio, visual and audiovisual), in a telematic presence that allows the subtraction of the physical body; as we develop in Theater and territoriality: perspectives on theater philosophy and comparative theater (2020). We characterize social and techno-social experiences, emphasizing their main relationships and differences. We politicize (philosophically) coexistence and techno-survival. Finally, we propose five conclusions (stated in the title of this work: neither identity, nor championship, nor evolutionary improvement, nor destruction, nor symmetrical links); in addition to four corollaries on pluralism and convivial and technovivial coexistence, epistemological diversity, desirable multiple training of actors and multiple availability of viewers in contemporary times.

Keywords: Conviviality. Technoviviality. Presence. Theater and territoriality.

A partir da nossa experiência de cem dias de quarentena na Argentina (iniciada por decisão governamental nacional em 20 de março e atravessada por diversas fases), de acordo com a Filosofia do Teatro³, iremos propor neste artigo algumas reflexões sobre as relações e diferenças entre convívio e tecnovívio. Consideraremos estes últimos, em sua diversidade, como fundamentos de determinadas práticas artísticas e experiências, e como culturas e paradigmas que exigem constelações categoriais específicas. Após um excursus terminológico e a elaboração de algumas conclusões e corolários, iremos nos deter em alguns casos de “áudio-teatro” (forma liminar de teatro neotecnológico) desenvolvidos na Argentina durante o período de isolamento.

I

Desde pouco mais de uma década, com variações ascendentes e/ou descendentes, Buenos Aires tem sido uma cidade teatral, com uma média de duas mil estreias anuais. Conta com uns quinhentos espaços teatrais (entre salas adaptadas e informais e centros culturais que incluem teatro em sua programação) e um vigoroso movimento de espectadores. Em quarentena, impedidos desses espaços e sem estreias, parafraseando o soneto de Quevedo, buscamos Buenos Aires em Buenos Aires e não a encontramos.⁴ Parece a lua.

A sensação de nós que vivemos em Buenos Aires e amamos o teatro, de nós que assistimos espetáculos teatrais seis ou sete vezes por semana (a maioria concentrada entre sexta-feira e domingo) é de abandono e ao mesmo tempo de fascinação: Buenos Aires se transformou em um vasto laboratório de (auto) percepção da ausência convivial. Os cem dias de quarentena nos confirmam que a base do acontecimento teatral está no convívio, no corpo e sua periculosidade de contágio, daí, a necessidade de sua total restrição.⁵ Se a experiência convivial

3. A filosofia do Teatro desdobra três possíveis aproximações a partir de ângulos centrais: é a disciplina científica que faz as grandes perguntas filosóficas ao teatro como acontecimento (provenientes das diferentes vertentes filosóficas: Ontologia, Gnoseologia, Ética, Política, etc.); é uma Filosofia da Práxis Artística: a produção de conhecimento e pensamento na/a partir/sobre a práxis teatral, a partir de uma razão prática, ou razão da práxis, que reside nos fazeres e saberes do “teatrar” do acontecimento; é, também, uma Filosofia das Ciências do Teatro, quer dizer, a dimensão epistemológica em sua formação mais abarcadora: a análise das condições de produção de conhecimento e validação do referido conhecimento na Teatrologia. Ver a respeito em Dubatti (2020a).

4. O soneto referido é “A Roma sepultada en sus ruinas”, que se inicia: “Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!/ y en Roma misma a Roma no la hallas” (QUEVEDO, 1969, p.418).

5 Chamamos convívio a experiência que se produz em reunião de duas ou mais pessoas de corpo presente, em presença física, na mesma territorialidade, em proximidade, em uma escala humana; tecnovívio é a experiência humana à distância, sem presença física na mesma territorialidade, que permite a subtração do corpo vivente, e o substitui pela presença telemática ou pela presença virtual através da intermediação tecnológica, em proximidade dos corpos, em uma escala ampliada através de instrumentos. Para a distinção in extenso entre convívio e tecnovívio, ver em nosso Teatro y territorialidad (2020a).

e tecnovivial fossem a mesma, por que haveria de ser retirado o convívio? Certamente são diferentes: nem melhores nem piores, diferentes.

A cultura convivial retraiu-se em todas as suas manifestações, não somente a teatral, todas: as reuniões em presença física nas ruas, nos templos, nos pequenos e grandes estádios de futebol, nas escolas, nas reuniões familiares e nas junções com amigos, nos transportes públicos, nos restaurantes e nos bares, nos negócios, nas festas, nos comícios políticos, etc. A experiência do isolamento social nos permite observar a relevância dos convívios em nossas existências cotidianas. Como na “carta roubada” de Poe (1969, p. 423-441), antes tínhamos sua presença diante dos olhos mas não a víamos. Todos já experimentamos uma síndrome de abstinência convivial. Se a quarentena demonstra algo, é o fracasso e a impotência do tecnovívio na substituição do convívio.⁶

II

Na quarentena de Buenos Aires, percebemos dois fenômenos diretamente proporcionais: a desocupação do teatro (em um sentido abrangente, das artes conviviais, as múltiplas formas do teatro liminar⁷) e a investida das artes tecnológicas. Para a Filosofia do Teatro, em uma de suas vertentes principais, a Ontologia (Teoria da Existência), o teatro é um acontecimento singular. O teatro é algo que passa, que acontece, que resulta. Existe porque acontece, e enquanto acontece. Um acontecimento é a transição de um estado a outro, que alguns agentes (neste caso os atores ou performers, os técnicos, os espectadores em convívio) causam ou experimentam. O teatro se diferencia de outros acontecimentos (o cinema, a literatura, o esporte, a ciência, etc.) por sua singularidade de acontecimento, que pode se definir de duas maneiras principais: 1º) Definição lógico-genética: para que haja teatro deve produzir-se uma tríade concatenada de sub-acontecimentos: convívio, poiésis corporal, expectativa; 2º) Definição pragmática: o teatro é a zona de experiência e subjetivação que surge da multiplicação de convívio, poiésis corporal e expectativa. Chamamos a primeira lógico-genética, porque enuncia aqueles componentes que não podem faltar e em sua ordem cronológica de aparição: primeiro convívio, dentro do convívio alguém produz poiésis corporal, dentro do convívio alguém começa a esperar essa poiésis corporal. Para que haja teatro, em consequência, é preciso pelo menos duas pessoas em convívio: alguém que produza poiésis corporal (ator, performer) e alguém que espere essa produção de poiésis corporal (espectador), Disse Peter Brook em *El espacio vacío*; disse Jerzy Grotowski em *Hacia un teatro pobre* [Em busca de um teatro pobre]. Nós agregamos: o teatro é o outro, uma prática radical do que o filósofo Emmanuel Lévinas chama de “ética da alteridade” (2014). Chamamos pragmática a segunda definição porque, em um determinado momento, na práxis do acontecimento, já não podem diferenciar-se entre si convívio, poiésis corporal e expectativa, se produz um “engrossador” de acontecimento que resulta do cruzamento, da interação e da multiplicação destes componentes. Veja-se Dubatti (2016).

7. Os fenômenos de liminaridade ou teatro liminar são aqueles que nos levam a perguntar: isso é teatro? Possuem as características relevantes do teatro matriz (convívio, poiésis corporal, expectativa), mas ao mesmo tempo incluem outras características que, nas classificações aceitas - no conceito canônico de teatro para a Modernidade: o dramático -, não correspondem ao teatro. Segundo a distinção de Prieto Stambaugh (2009), não o teatro em força centrípeta, em direção ao protótipo moderno (o drama, cuja expressão extrema seria a poética que Szondi chama “drama absoluto”), mas em força centrífuga, em direção ao não-teatro. Quer dizer, o teatro em função para o não-teatro, ou também ao contrário: o não-teatro em função para o teatro. Tensões entre dramático e não-dramático. Seguindo esse conceito, publicamos em 2017 e 2019, no Peru, os volumes *Poéticas de liminalidad en el teatro I y II* (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático), que reúnem estudos sobre formas distintas de teatro liminar: o café-concert, o teatro aplicado, o teatro de títeres, a dança-teatro, o teatro do relato, o biodrama, o teatro metateatral, o site specific, o teatro para bebês, o teatro cego, as (p)deformances, a magia, a moda, o recreacionismo, o teatro da poesia, a instalação, o teatro do periodismo, o teatro musical, o teatro intermediário, o teatro de sombras, o ativismo, o stand up, o novo teatro documental, o teatro do real, o teatro do

viviais. A reclusão desnudou completamente a condição precária dos trabalhadores teatrais na Argentina: há fome e não se podem fazer apresentações nem dar aula. O ecossistema econômico teatral, o qual permite a muitos artistas viverem (ou sobreviverem) da profissão, foi cortado. Principalmente, devido a uma busca trabalhista e, em alguns casos, também por interesse criativo e experimental autêntico, os teatristas e os espaços (nos três circuitos: oficial, independente, comercial) se transpuseram massivamente para as redes. Postam vídeos de espetáculos gravados e, com o propósito de apresentação, os precedem com lives⁸ no Instagram ou Facebook ou Youtube; fazem apresentações ao vivo (geralmente unipessoais) e transmitem-nas por streaming; multiplicam as opções de áudio-teatro, variantes convencionais ou mais experimentais do rádio teatro (agora também por WhatsApp ou Youtube); dão aulas e realizam fóruns na web; e com uma solidariedade comovente, organizam, através das redes, distribuição de comida e dinheiro, rifas e bonificações⁹, para ajudar aos teatristas que menos têm. Essas práticas tecnoviviais se fazem pela “passada de chapéu” (por contribuição voluntária do espectador), ou através do pagamento de uma entrada. Nem sempre os resultados são satisfatórios; por mais que na web o público não tenha limite de acesso, mal e mal se juntam uns pesos¹⁰; em alguns casos de público massivo, a arrecadação pode chegar (e já chegou) a ser muito importante. O que foi uma novidade nos primeiros dias de quarentena, foi gerando excesso de oferta e, inclusive, saturação. As propostas gratuitas, dos teatros oficiais (financiados pelo governo federal ou municipal), ou as pagas, dos teatros comerciais (protagonizadas por figuras populares do espetáculo) atraem amplo público e, assim, se reduz o movimento em busca dos espaços, grupos e artistas independentes.

III

Observamos que, na práxis, experiência convivial e experiência tecnovivial têm aspectos em comum; contudo, nos interessa destacar que se mostram diferentes nos eixos ontológico, epistemológico, ético e político. Para a Filosofia do Teatro, o conceito de experiência é fundamental enquanto unidade existencial de acontecimento e instauração de “zona” territorial (DUBATTI, 2020). Experiência é mais que linguagem; inclui inefabilidade e ilegibilidade, e constitui formas de produção de conhecimento, como assinalou, já em 1934, o pragmatista

oprimido, a mímica, o teatro neotecnológico, as estátuas vivas, o “teatro de estados”, o teatro de autoficção, o carnaval, o teatro ritual, as conferências performativas, o teatro drag, o kamishibai, o benji, etcétera. Preparamos, atualmente, um terceiro volume, a ser publicado também no Peru pela ENSAD, sobre outras formas de teatro liminar: alguns esportes (o futebol, o nado sincronizado, a patinação artística, a ginástica artística), a ópera urbana, o psicodrama, o teatro comunitário, o ventriloquismo, a body art, o circo, o novo circo, o teatro acrobático, os desfiles, os “palhamédicos”, o strip tease, o teatro de areia, o teatro lido, o teatro semi-montado, os jogos teatrais, o butoh, o catch, os imitadores e os “tributos”, a impro, a publicidade ao vivo, o teatro físico, o clown, a narraturgia, o teatro épico, o audiotheatro, assim como inumeráveis poéticas liminares na história teatral (mencionemos somente, a fim de exemplificar, as múltiplas expressões liminares da festa barroca ou da vanguarda histórica). A lista seria inacabável, porque, no plano pragmático dos acontecimentos, tanto no passado como no presente, há mais expressões de teatro liminar do que de teatro convencional puramente dramático.

8. N. do T.: No original “vivos telemáticos”.

9. N. do T.: No original “vales”.

10. N. do T.: A atual moeda corrente na Argentina é o Peso Argentino.

americano John Dewey, em *El arte como experiencia* (2008)¹¹.

Sem desejo de binarismos (falaremos, como se verá, de convivência na multiplicidade e intercâmbios), registremos as diferentes configurações (KARTUN, 2015, apud BOHM, 1998) ao confrontar artes teatrais (conviviais) / artes tecnoviviais:

- Materialidade do corpo e do espaço / sinal e virtualidade.
- Calor dos corpos vivos / frieza tátil dos dispositivos eletrônicos.
- Presença física / presença telemática e/ou virtual.
- Territorialidade (intraterritorial) / desterritorialização (interterritorial).
- Proximidade e cercania / distância e vínculo remoto.
- Relativa independência da tecnologia e das máquinas / absoluta dependência tecnológica dos equipamentos, das máquinas, da energia, dos servidores, das empresas e do mercado.
- Imersão contagiosa (que favorece a inefabilidade e ilegibilidade) / intercâmbio linguístico verbal e não verbal (que favorece a comunicação).
- Maior organização convivial a partir da experiência que resiste à linguagem / maior organização tecnovivial pela construção da linguagem.
- Políticas do assistir e desempenhos do espectador muito diferentes.
- Diversas mediações institucionais que modificam a zona de subjetivação (ir a uma sala independente em um bairro portenho é bem diferente de pagar conectividade a Fibertel e Cablevisión).
- Os convívios são menos controláveis pelos serviços de inteligência / os tecnovívios são fáceis de gravar e arquivar.
- Pesar, perda, transformação da relação com a morte na cultura vivente, teatro dos mortos (DUBATTI, 2014) / ilusão de imortalidade dos suportes tecnológicos (o livro, a gravação/transmissão de áudio ou audiovisual).
- Formas diversas da memória funcionar.
- Maior periculosidade social pela proximidade e encontro territorial / menor periculosidade social pela distância e isolamento.
- Diferentes relações com a história e suas manifestações nos acontecimentos: história do convívio / história do tecnovívio.
- Umhas poéticas de atuação conviviais / outras poéticas de atuação tecnoviviais.
- Ferramentas críticas para a análise dos acontecimentos teatrais / outras ferramentas críticas para a análise dos acontecimentos teatrais.

Experiências diferentes, em suma, levam a paradigmas diferentes porque

11. N. do T.: Na tradução em português, *Arte como experiência* (2010).

exigem constelações categoriais diversas. E que não valem somente para o mundo do espetáculo: comprovamos muitas delas no confronto da educação presencial com a educação à distância.

IV

Contudo, as maiores diferenças surgem quando (filosoficamente) se politizam o convívio e o tecnovívio. É preciso politizá-los. Disse McLuhan: “O meio é a mensagem” (MCLUHAN, 1964).

1º) Para o neoliberalismo, o convívio teatral tem “enfermidade de gastos”. É mais econômico multiplicar hologramas, do que educar atores nas escolas e pagar-lhes um salário (os hologramas não adoecem, não se cansam, não comem, não faltam, não fazem greve, não opinam, não abandonam os projetos, não engravidam e podem estar em muitos lugares ao mesmo tempo). Argumento neoliberal perigosíssimo: fechar as escolas de teatro e contratar engenheiros de inteligência artificial.

2º) O tecnovívio põe em primeiro plano a exclusão social. Na Argentina, mesmo em Buenos Aires, há muitíssimas pessoas sem dispositivos eletrônicos, sem conectividade, sem energia, sem dinheiro suficiente para pagar as empresas de serviços. Inclusive na classe média. Comprovamos isso, durante a quarentena, nos cursos virtuais da Universidade de Buenos Aires: dezenas de alunos têm dificuldades. Quem não tem a tecnologia necessária, fica de fora.

3º) Alguns equipamentos neotecnológicos exigidos para certas expressões das artes tecnoviviais são caríssimos e não se encontram em Buenos Aires, ou simplesmente não há motivo para comprá-los ou repará-los. Porque é que há tanto teatro em Buenos Aires e, entretanto, entre outros motivos, existem enormes limitações de equipamentos neotecnológicos e peças de reposição?

Em 15 de junho de 2019, sob um governo neoliberal, uma “falha na rede argentina” deixou sem luz “todo o território nacional” durante quase o dia inteiro. Não apenas não funcionavam os computadores, as televisões, os celulares; tampouco funcionavam os caixas eletrônicos, os elevadores, as estufas (em pleno inverno), as luzes residenciais, os fogões elétricos, etc. De repente, só havia convívio. Em termos políticos, o convívio e, em especial, o convívio teatral vão em direção contrária ao empoderamento da direita internacional e sua biopolítica, que afirma (por que será?) que a única “modernização” que restou para a humanidade é a tecnológica. (Supostamente, não é assim.)

V

Excursus terminológico. Falamos de artes conviviais e artes tecnoviviais para distinguir aquelas que se fundam no acontecimento do convívio ou do tecnovívio. As artes conviviais, em sua diversidade e liminaridade, respondem

à matriz teatral (DUBATTI, 2020). Artes teatrais, em um sentido amplo, que reconhecem as práticas liminares (DUBATTI, 2017; 2019a). Por que perseverar no termo ancestral “teatro”, e não recorrer a outros mais próximos, como “artes cênicas”? Porque o termo *théatron* – lugar para ver, mirante, observatório –, etimologicamente, implicitamente refere-se, a sua maneira, às noções de lugar (territorialidade) para ir e onde reunir-se (convívio), para assistir (perceber, pensar, entender, com raiz compartilhada com o termo *theoría*), e especialmente para assistir, com um sentido de transitividade, algo que aparece (*theáomai*, “ver aparecer”, destacado por Naugrette (2004)). O termo “arte cênica”, por sua raiz em *skéné*, relaciona-se com o espaço real, mas não implica necessariamente nem territorialidade compartilhada com outros nem reunião convivial (por exemplo, são artes cênicas as águas dançantes, os espetáculos com hologramas e autômatos no espaço material, determinados usos das artes visuais no espaço real, etc.); exige, em consequência, a distinção entre artes cênicas conviviais e não conviviais. Podemos estabelecer o seguinte esquema de grupos, do menor ao maior:

artes teatrais < artes cênicas < artes do espetáculo

Todas as artes teatrais são artes cênicas (pela condição territorial, geográfica, espacial do teatro), mas nem todas as artes cênicas são teatrais (conviviais e poético-corporais). Podem haver artes cênicas não conviviais e não corporais. Em consequência, em termos quantitativos, há mais expressões das artes cênicas do que das artes teatrais. As artes do espetáculo incluem, por sua vez, as artes teatrais e as cênicas, porém nem todas as artes do espetáculo (que somam outras expressões: o cinema, a televisão, o mundo digital, o rádio, etcetera) são teatrais ou cênicas. Em consequência, em termos quantitativos, há mais expressões das artes do espetáculo do que das artes cênicas bem como das artes teatrais.

Nossa proposta reivindica um valor teórico da palavra “teatro”, desde a contemporaneidade até o passado da trajetória teatral; mais além dos usos históricos que o vocábulo teve em particular em cada época e contexto ou mais além das autodescrições dos artistas. Desnecessário que um artista se auto-reconheça fazendo “teatro” (autodescrição), ou que uma determinada época use a palavra “teatro” em tal ou qual sentido, para que o teatro-matriz aconteça. Na Idade Média, não se usava o termo *theatrum* com o sentido que hoje lhe outorgamos a teatro; entretanto, o teatro-matriz (o acontecimento teatral) acontecia em múltiplas expressões.

Invocamos um duplo movimento, que persegue um equilíbrio entre diacronia/sincronia/anacronia: da origem etimológica ancestral até o presente, da contemporaneidade até o passado com uma nova carga semântica. Teatro-matriz, enquanto genérico, é válido como uso teórico; ferramenta teórica para pensar uma estrutura comum (e ao mesmo tempo diverso: invariante mais variação) presente no aedo da Grécia Antiga, no drama litúrgico medieval, no teatro de boulevard e no teatro realista, na performance e no happening, etcetera. Corpos vivos que produzem e assistem poíesis corporal em convívio.

Contudo, esclareçamos: como resultado da nova situação territorial contemporânea, na cartografia mundial dos estudos teatrais já não há guru, nem Messias, tampouco língua universal. Ninguém pode dizer a ninguém como usar

ou compreender os termos. Basta assistir a um congresso internacional para perceber que ninguém emprega mais a palavra “signo” da mesma maneira; e essa plurivocidade de nuances e contextos acentua-se mais ainda quando se empregam termos como “ator”, “distanciamento” ou o “sagrado”. Nem falar de “teatro” ou de “cena”. Desconstrução através do fato que, sabendo que pensamos os conceitos, empregamos as palavras de maneiras diferentes; damos a um mesmo vocábulo usos distintos e, em grande parte, isso se deve ao fato de que as práticas teatrais e os pensamentos cartografados são diferentes. Pura decolonialidade. Percebemos, também, na transmissão de mestres a discípulos, como observou Jean-Pierre Le Goff (2014), em tempos de ruptura da cadeia de transmissão da experiência. Mas em nosso caso, é óbvio, não chamaríamos de “teatro” o cinema, nem o livro, nem o streaming, nem uma televisão gigante (que o mercado de eletrodomésticos hoje insiste em denominar “Home Theater”).

A discussão é válida, porém, porque ultrapassa o terminológico e o disciplinar. Em sua dimensão de Filosofia Aplicada, a Filosofia do Teatro se pergunta pelas inter-relações das artes teatrais com a saúde, a educação, a ciência, as políticas sociais, as políticas culturais, a legislação e a jurisprudência, o rito, o gênero, a comunicação, as outras artes, etc.

VI

Proponhamos cinco conclusões e quatro corolários.

Conclusões:

1º) Não identidade de convívio e tecnovívio: constituem experiências diferentes, nem melhores nem piores: diferentes. Não são o mesmo em termos existenciais.

2º) Não campeonato: convívio e tecnovívio não competem, não são River e Boca. Convivem em suas diferenças.

3º) Não superação evolucionista: o convívio não é o estágio de “macaco” e o tecnovívio o do “Homo Sapiens”. Ridículo, darwinismo insustentável.

4º) Não destruição: se aceitarmos que a cultura convivial pode ser substituída pela cultura tecnovivial, ou as artes teatrais pelas artes tecnoviviais, estaríamos promovendo um naufrágio cultural incalculável, a perda de um dos tesouros mais maravilhosos da Humanidade (isso que chamamos de acontecimento teatral).

5º) As relações entre convívio e tecnovívio são assimétricas: o convívio pode incluir o tecnovívio na sua matriz teatral (o teatro, tudo que toca, transforma em teatro), porém o tecnovívio ainda não se engenhou para incluir a materialidade corporal e territorial na matriz virtual.

Corolários:

- Desejável pluralismo: no pluriverso, há lugar para as artes teatrais e para as artes tecnoviviais, que podem e devem conviver e liminarizar-se na destotalização contemporânea, no cânone de multiplicidade.¹² O teatro tem demonstrado, historicamente, que pode conviver e cruzar com o cinema, o rádio, a televisão, o vídeo e o mundo digital. Voltaremos a falar outra vez da “morte do teatro”, ou podemos aprender, dentre outras, das experiências históricas do século XX?

- Desejável diversidade epistemológica: desenhemos constelações categoriais diversas, como assinala Samuel Beckett na “Carta alemã de 1937”: “Então vamos fazer como aquele matemático maluco (?) Que costumava usar um princípio de medição diferente para cada estágio do cálculo” (BECKETT, 1996, p. 91).¹³

- Desejável formação múltipla dos artistas em atuação, para que estejam capacitados tanto para as artes teatrais quanto para as artes tecnoviviais (e multipliquem, assim, suas opções laborais). Temos chamado esse estado de disponibilidade/formação dos atores de “sopa quântica espetacular” (ZINSER; DUBATTI, 2019).

- Desejável formação múltipla de espectadores abertos, que possam desfrutar tanto de um Shakespeare em convívio, quanto da transmissão por streaming de um espetáculo cujos atores se encontram em diversos cantos do planeta. A “sopa quântica espetacular”, referente aos atores, vale também para os espectadores.

VII

Na investida tecnovivial da Argentina, nem tudo é videoteatro, Zoom ou Streaming audiovisual. As tecnologias de suporte auditivo (o rádio, principalmente, e certos usos acústicos do Youtube, WhatsApp, Instagram, entre outros) também estão sendo associadas aos teatristas, e estão abrindo caminhos aos trabalhadores do espetáculo. O teatro neotecnológico, na sua proposta liminar (cruzamento, ponte, zona compartilhada entre experiência convivial e tecnovivial), não pretende substituir nem superar o teatro de presença física; mas, em tempos de necessidade, canaliza a expressão dos artistas e garante uma oportunidade laboral. Na Argentina, onde há paixão dos espectadores, essas manifestações são muito bem recebidas e se integram ao pluralismo das artes do espetáculo: todas as linguagens convivem, ou estão destinadas a conviver, quando o teatro convivial regressar.

No espectro de propostas liminares de “audioteatro”, há as mais convencionais e conhecidas (como o formato “radioteatro”, do programa “Las Dos Ca-

12. Para as noções de destotalização dos teatros argentinos, cânone de multiplicidade e cânone impossível, veja-se Dubatti (2020b).

13. O sinal de interrogação em parênteses é original de Beckett.

rátulas... El Teatro de la Humanidad”, na Rádio Nacional AM870, em Buenos Aires, ou os trabalhos da Comedia Cordobesa e do Teatro Real de Córdoba, no #RealEnCasa, da capital da grande província mediterrânea). Há também as mais experimentais.

Uma das experiências mais originais de audioteatro, combinado com teatro “escuro” (o também chamado teatro “cego”, veja-se Ernesto Vargas Reyes 2001, Villar 2017 e Juárez 2018), é a que realizam Marcela Juárez e Guillermo Dillon em Tandil, província de Buenos Aires, ambos artistas-investigadores e professores universitários da Facultad de Arte (Profesorado y Licenciatura em Teatro), da UNICEN.¹⁴ Trata-se do espetáculo de teatro escuro/auditivo virtual *Todo que oír*, fascinante realização que se acessa pelo Youtube e se escuta com fones de ouvido e olhos fechados. Há dois episódios disponíveis, os quais se acessam através dos links: *Todo que oír. Episodio 1.* e *Todo que oír. Episodio 2.*

Conta Guillermo Dillon sobre a gênese dessa experiência tecnovivial: “*Todo que oír* (parafrazeando o espetáculo escuro *Nada que ver*) toma a forma de episódios de histórias espacializadas, gravados, que convocam a um ouvinte com fones de ouvido e olhos fechados, evocando levemente o ritual que tantos espectadores desfrutaram nas três edições da obra teatral *Nada que ver* (teatro escuro)” (DILLON, 2020, em entrevista). Marcela Juárez, criadora da trilogia *Nada que ver*, a cujo dedicou seu mestrado, comenta:

A experiência de Teatro Escuro em Tandil começou em 2009 da experimentação de um entretenimento na escuridão com um grupo de estudantes do Club del Teatro, sala que co-fundei, e dirijo desde 1996, em Tandil. O auditivo tem nessas propostas uma participação muito importante, nem sempre em forma de palavra. Na verdade, a palavra se apresenta com uma abdução deliberada e em alguns casos se suprime a linguagem local para gerar outras percepções sonoras não idiomáticas. Embora o teatro sensorial na escuridão postule, por um lado, um ator coral/coletivo e um espectador individual (não mais um público coletivo), neste caso a tecnologia oferece uma nova relação: um “um para um”. Trata-se de uma teatralidade “ao ouvido” que aconteceu no ambiente doméstico e com um espectador singular, isolado em seu próprio jogo de escuta (JUÁREZ, 2020, em entrevista).

Dillon acrescenta sobre esta forma experimental:

Em nossa investigação dos cruzamentos entre tecnologia e teatro, o desenvolvimento das ferramentas de produção, edição e difusão do som ocupam um lugar central. As novas tecnologias nos permitem manipular de formas impensadas os fenômenos acústicos elusivos e hoje, mais do que nunca, podem ocupar o lugar de “objetos sonoros” como postulava Murray Schafer. Além de todas as considerações psicoacústicas da arte sonora, com a tecnologia emerge uma dimensão teatral impensada. Ao poder tratá-los como objetos, os sons digitalizados se transformam em elementos suscetíveis a operações próprias do teatro de objetos. Podem ser manipulados, deslocalizados, fundidos, transformados gerando um grande potencial poético (DILLON, 2020, em entrevista).

14. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, a 350 quilômetros a sudoeste da cidade de Buenos Aires. Para o conceito de artista-investigador, veja-se Dubatti (2019b).

Marcela Juárez reflexiona: “É a escuta semântica que orienta a construção de ficção na presença de palavra ou som em cena. A palavra/texto e a palavra/objeto sonoro ou só como material sensível, suscetível de ser ouvido, oferece sonoridade, ritmo e qualidade associativa, condensatória e poética acima da qualidade representativa de linguagem” (JUÁREZ, 2020, em entrevista). E acrescenta: “A música e as mensagens auditivas codificadas - como as sirenes ou as buzinas - os modos de fala e todos os sons reconhecíveis do cotidiano são uma linguagem. Nenhum som seria, se entendemos este caráter social do universo acústico, totalmente ingênuo. O som sempre é referência a algo. O silêncio também. Dessa forma, tudo que se ouve acontece” (JUÁREZ, 2020, em entrevista).

Dillon explica que a quarentena levou a descobrir essa modalidade investigativa liminar:

Em nossa intenção de continuar com o trabalho como docentes e investigadores de teatro em meio ao isolamento social obrigatório, o nosso espaço de teatristas foi relegado. Reapareceu, assim, uma velha proposta de combinar as investigações sobre teatro escuro de Marcela Juárez junto às manipulações sonoras que produzo para a cena através de uma pesquisa tecnológica. Não havíamos encontrado uma maneira de enlaçá-las em um espaço convivial teatral. As caixas lambe-lambe apareciam como uma possibilidade, mas naquele momento a ideia não teve força de impulsionar-nos à concretização. A abstinência teatral forçada inaugurou um espaço grupal virtual que - através de mensagens e videoconferências - recuperou saberes e formas de criar próprios (DILLON, 2020, em entrevista).

Para Juárez, a poética do teatro escuro em Tandil se instala dentro de um tipo de relato não casual, e quase sempre fragmentário.

A hipótese é a de desdobrar um instante, ou um momento, da percepção, transformando-o em tempo cênico. Essa premissa nos permite jogar com os objetos sonoros nesta nova experiência. No primeiro episódio o material eleito para criar a cena é um conto que descreve um relato quase interior e a tarefa foi desdobrá-lo. No processo criativo desta experiência também enfrentamos uma enorme incerteza em torno das relações e percepções entre nós, os feitores, que, habituados a uma tarefa sensorial de indagação grupal e escuta integral, vimos mediada aquela conexão da qual nos orgulhamos e cujas estratégias conhecíamos (JUÁREZ, 2020, na imprensa).

Marcela Juárez conclui:

Em Todo que oír a força da teatralidade se faz evidente. Nosso trabalho mediado, sozinho, e em uma espécie de rede, resultou em si mesmo uma espécie de teatralidade. Ao menos existe uma imagem desse tecido virtual que produzimos enquanto montamos o episódio. Essa imagem é também visual, creio. E não trabalhamos por videoconferência. Não nos vemos. É a primeira vez que trabalhamos juntos artisticamente com Guillermo Dillon (ainda que já existisse essa inquietude de unir trajetos) e isso também significou uma novidade. E o que não é experimentado quase sempre soma, reedita dúvidas, incertezas, gera ação e desmecaniza a percepção. Talvez disso se trata a pesquisa. (JUÁREZ, 2020, em entrevista).

Outro ciclo radioteatral, de características experimentais, é o que organiza a Fundação SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores e Intérpretes) desde 2015: os curtas “El Telón de Aire (Teatro al Oído)”, de frequência semanal, que se difundem pelo serviço de rádio da agência de notícias Télam às suas mais de quatrocentas rádios assinadas em todo o país. Também se acessa livremente através de Narrativa Radial e do portal ARUNA (Asociación de Rádios Universitarias), e está disponível no Spotify. Narrativa Radial é um centro de formação, estímulo e criação de narrativa em rádio, que desdobra múltiplas variações radioteatrais, sob a direção de Marcelo Cottom. Além de “El Telón de Aire” com SAGAI, “Projecto Urgente: Ficción por Mensajes de Voz”, existem outras microficcões, que nunca passam de dois minutos e meio e são postadas na página já mencionada: Parejas en cuarentena (Caso 1), Cuando pase la pandemia, La cuarentena de al lado, El exilio de la doctora, etc.

Via WhatsApp, chega outra experiência original: Amor de cuarentena, com textos de Santiago Loza (excelente dramaturgo de *El Mar de noche* e *Nada del amor me produce envidia*), direção de Guillermo Cacace e atuação de grandes figuras conhecidas do teatro, mas também da televisão e do cinema: Dolores Fonzi, Jorge Marrale, Cecilia Roth, Leonardo Sbaraglia e Camila Sosa Villada. Podemos defini-lo como “teatro por WhatsApp”? Cada espectador ingressa pela Alternativa Teatral (a “entrada” custa \$600, em torno de cinco euros) e escolhe “uma voz”, da qual receberá mensagens durante quinze dias. Guillermo Cacace explica:

Um antigo amor se comunica em tempos de confinamento. Escutamos sua voz, a reconhecemos. De alguma maneira estranha nos faz companhia. Cada ouvinte pode selecionar a voz de quem guiará seu trajeto. Durante duas semanas, essa voz estará te enviando mensagens de WhatsApp nas quais se reconstrói um vínculo amoroso imaginário. Também te enviará algumas fotos e canções. (CACACE, 2020, em entrevista)¹⁵.

Parte do que é arrecadado é doado para a Casa del Teatro. E Santiago Loza acrescenta: “Uma experiência de intimidade onde quem recebe as mensagens pode reatar os laços de uma relação tão distante e, ao mesmo tempo, reconhecível. Esperar cada dia uma mensagem. O amor como um rastro a seguir” (LOZA, 2020, em entrevista)¹⁶.

As formas de tecnovívio auditivo, limiaries com o teatro convivial pelo uso das técnicas teatrais, no seu suporte tecnológico virtual, propõem novas poéticas; podem chegar a grandes audiências através dos vínculos desterritorializados e, embora não proponham a experiência do teatro, vêm somarem-se à ampla oferta do pluriverso das artes do espetáculo para os trabalhadores do teatro. Como dizíamos, convívio e tecnovívio não competem nem se superam: nem campeonato, nem evolucionismo. Pluralismo de sopa quântica.

15. As palavras de Guillermo Cacace são tomadas do trabalho editorial da imprensa para a divulgação do espetáculo.

16. As palavras de Santiago Loza são tomadas da editorialização xxx da imprensa para a divulgação do espetáculo.

Referências

BECKETT, Samuel. “Carta alemana de 1937”. *Beckettiana*, no. 5, Trad. Ana María Cartolano, p. 89-95, 1996. BOHM, David. *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós, 1998. BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 1994.

CACACE, Guilherme. *Editorialización de prensa para la difusión del espectáculo (en prensa)*, 2020.

DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008 [1934].

DILLON, Guilherme. *Entrevista con Jorge Dubatti, en Mayo de 2020 (en prensa)*, 2020.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014.

_____. *O Teatro dos Mortos. Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC São Paulo. Traducción de Sergio Molina. Solapas de Welington Andrade y prólogo de Beth Néspoli, 2016.

_____ (ed.). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: ENSAD, 2017. _____ (ed.). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: ENSAD, 2019a.

_____. “Arte, teatro y universidad: filosofía de la praxis, pensamiento y ciencias”. En Marcelo Casarín (coord.). *Universidad, producción del conocimiento e inclusión social: a 100 años de la Reforma*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Avanzados, 147-176. Libro digital, PDF - (Posdoc; 6) Archivo Digital: descarga, 2019b.

_____. *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa. E-book, 2020a.

_____. “¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?”. *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Madrid, II° Época, N° 44 (enero-junio), p. 31-66, 2020b.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores, 2000.

JUÁREZ, Marcela. *Una aproximación a los procedimientos del teatro a oscuras en el proceso creativo de la trilogía “Nada que ver (teatro oscuro)” en la ciudad de Tandil*. Tandil: Universidad Nacional del Centro, Facultad de Arte, Maestría en Teatro. Tesis inédita, 2018.

_____. *Entrevista con Jorge Dubatti, en Mayo de 2020 (en prensa)*, 2020.

KARTUN, Mauricio. “El teatro teatra”. *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires:

Colihue, 2015. p.136-137.

LOZA, Santiago. Editorialización de prensa para la difusión del espectáculo, 2020 (material no publicado).

LE GOFF, Jean-Pierre. Mai 68, l'heritage impossible. Paris: La Découverte, 2014.

LÉVINAS, Emmanuel. Alteridad y trascendencia. Madrid: Arena Libros, 2014.

MCLUHAN, Marshall. Understanding Media: the extensions of man. New York: Mentor, 1964.

NAUGRETTE, Catherine. Estética del teatro. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2004 [1964].

POE, Edgar Allan. "La carta robada". Obras en prosa, I. Cuentos. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar. Barcelona: Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1969. p. 423-441.

QUEVEDO, Francisco de. "A Roma sepultada en sus ruinas". Obra poética. Madrid: Castalia, vol. I, 1969. p. 418.

REYES, Ernesto Vargas. Teatro en la oscuridad. Investigación sobre dos experiencias argentinas. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Maestría en Educación Corporal. Tesis inédita, 2011.

STAMBAUGH, Antonio Prieto. "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance". En Domingo Adame coord./ed. Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva latinoamericana. Xalapa: Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 2009. p. 116-143.

SZONDI, Peter. Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico. Barcelona: Destino, 1994.

VILLAR, Rocío (2017). "Teatro ciego: cuerpo sensorial y cuerpo poético". En J. Dubatti (2017), 2017, p. 209-219.

ZINSER, Luz Emilia Aguilar, y DUBATTI, Jorge. Soluciones actorales ante las nuevas dramaturgias. México: UNAM/Cátedra Bergman (en prensa), 2019.

Submetido em 21/02/2021.

Aceito em: 23/06/2021.