

# Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes - Departamento de Arte Dramática - Faculdade de Educação  
Curso de Licenciatura em Teatro

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

*“Teatro-Holograma: o post-mortem do teatro”*

Aloísio Dias

*sob a orientação do Prof Mesac Silveira*

Porto Alegre, pandemia de 2020/2021

## AGRADECIMENTOS

Sou grato à minha mãe, **Dona Cenira**, que me presenteou com a vida e que na segunda série do ensino fundamental, por passar de ano, me deu o livro *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga, me incentivando assim aos estudos e ao hábito da leitura. Foi ela que me disse também, quando tinha cinco anos de idade, depois da minha primeira peça de teatro na comunidade, ao ser indagada por mim se existe faculdade pra fazer teatro, que era a UFRGS que eu deveria procurar. Realizo então meu primeiro desejo profissional da infância. Obrigado, mãe.

Agradeço à família que eu construí: **Basílio Sartor**, meu companheiro de jornada, gênio lindo e humanamente superior no que tange às questões evolutivas. **Mikhael Bonfante**, meu parceiro de aventuras, de evolução e de conexão com a minha força interior e de juventude. **Titi Muller**, que embora distante geograficamente, está sempre comigo aquecendo meu coração.

Meus amigos incríveis que o DAD me deu: **Julia Kieling**, **Julio Estevão** e **Eduardo Lacerda Cardoso** que me confortam e me enchem de orgulho.

Ao meu querido e amado **orientador** por todo o estímulo e afetividade. Um exemplo do professor que eu quero ser.

Aos professores do DAD: **Vera Bertoni**, **Camila Bauer**, **Clóvis Massa**, **Silvia Balestreli**, **Celina Alcântara**, **Luciana Eboli** e **Suzi Weber** por toda a dedicação e conhecimento construído.

A todos os **funcionários**, **professores** e **estudantes** da **UFRGS** por manterem a qualidade da nossa Universidade.

**Viva a UFRGS! Viva a Universidade pública, gratuita e de qualidade!**

## RESUMO

Partindo da hipótese de que o teatro morreu, tento analisar as causas da morte de seu corpo físico. Sintetizando a ideia do imaginário coletivo de teatro e contextualizando um novo espaço para o espírito teatral se expressar: o ciberespaço. Avalio como as causas de sua morte física a falta de políticas públicas para a arte, a desleal competição de entretenimento com as plataformas de streaming e falta de interesse do público, ocasionada pela emancipação do espectador por parte da classe artística teatral e pela falta de uma grade de ensino em teatro que coloque em evidência os autores brasileiros.

**PALAVRAS-CHAVES:** teatro; holograma; teatro-holograma; espírito da época; ciberespaço; imaginário; coletivo; teatro do oprimido; teatro experimental do negro; teatro marginal;

## ABSTRACT

Starting from the hypothesis that the theater died, I try to analyze the causes of the death of his physical body. Synthesizing the idea of the collective imaginary of theater and contextualizing a new space for the theatrical spirit to express itself: cyberspace. I evaluate as the causes of his physical death the lack of public policies for the art, the unfair competition of entertainment with the streaming platforms and the lack of public interest, caused by the emancipation of the spectator by the theatrical artistic class and the lack of a theater teaching grid that highlights Brazilian authors.

**KEYWORDS:** theater; hologram; hologram theater; spirit of the age; cyberspace; imaginary; collective; theater of the oppressed; experimental black theater; marginal theater;

# **INDEX**

## **CAPÍTULO I - INTRODUZINDO A CONCLUSÃO**

1.1 - A IDEIA DE TEATRO.....	04
1.2 - CIBERESPAÇO.....	09
1.3 - CAUSA MORTIS.....	13
1.3.1 - AUGUSTO BOAL E O TEATRO DO OPRIMIDO.....	14
1.3.2 - ABDIAS DO NASCIMENTO E O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO..	17
1.3.3 - PLÍNIO MARCOS E O TEATRO MARGINAL.....	21

## **CAPÍTULO II - CONCLUINDO A INTRODUÇÃO**

2.1 - O ESPÍRITO DA ÉPOCA.....	26
2.2 - HOLOGRAMA.....	28
2.3 - TEATRO-HOLOGRAMA.....	31

## *Teatro-holograma: o post-mortem do teatro*

*"Para salvar o teatro é preciso destruí-lo; é preciso que todos os atores e todas as atrizes morram de peste... eles é que são um obstáculo à arte."*

Eleonora Duse

## A IDEIA DE TEATRO

Escrever sobre teatro é sempre muito complexo porque há em sua definição uma vasta gama de significados e entendimentos que são diferentes para cada indivíduo e que vai desde considerar o teatro um acessório para literatura - em que o texto é o mais importante - até o sentido de que o teatro é um lugar de entretenimento. Outras pessoas dão mais valor à concepção do espetáculo pois acreditam que o teatro é uma experiência estética. Para atores é uma necessidade vital de expressão, de sustentação financeira e de vocação. Para os espectadores, a oportunidade de escapar da realidade, vivendo e experimentando novas realidades. Para ambos, a oportunidade de encontrar outras realidades: pode ser espelho e deve produzir sentidos. Por ter inúmeros significados, é difícil destacar e sintetizar apenas alguns deles para classificar a nossa arte.

Para fins de recorte, vou tentar buscar uma aproximação do que acredito que seja o imaginário coletivo que a sociedade tem de teatro: uma história que se desenrola ao vivo, em que atores figurinados e caracterizados encenam para uma plateia. Mas para poder utilizar com consistência essa definição, preciso reduzir ainda mais a ideia de teatro, por isso recorro ao pensamento de Grotowski (1987, p. 27-28), quando ele trata do que seria essencial para o teatro:

Pode o teatro existir sem figurinos e acessórios? Sim, Pode. Pode existir o teatro sem música para acompanhar o enredo? Sim, pode. Pode existir o teatro sem efeitos de luz? Claro. E sem texto? Sim; a história do teatro confirma isso.[...] Mas poderá existir o teatro sem atores? Não conheço nenhum exemplo disso.[...] Pode existir o teatro sem uma plateia? Pelo menos um espectador é necessário para que se faça uma representação. Assim ficamos com o ator e o espectador. Podemos então definir o teatro como o que ocorre entre o espectador e o ator.

Chegamos assim, à ideia de que o que ocorre entre o espectador e o ator é o teatro e que de certa maneira pouco importa onde ou como esse encontro aconteça. Depende muito mais do corpo do ator e de sua fé cênica e, é claro, de como contar uma boa história. Por fim, depende também de um ou mais espectadores que desfrutem do trabalho desse ator.

Agora que tenho uma definição mais sintetizada, gostaria de propor a ideia de

que o teatro, essa noção que classifico como sendo a ideia de teatro que consta no imaginário coletivo da nossa sociedade, que esse teatro está morto. Mas como que para toda a persona maldita que caminha sob a Terra, a morte não é o fim. E assim como acontece com a alma humana, explicação dada em muitas das culturas dogmáticas do planeta, essa ideia da morte como passagem para um novo estágio é justamente porque o espírito humano é infinito.

Venho observando há alguns anos um certo desgaste no meio teatral e isso também é uma justificativa do que me traz até aqui, neste trabalho de conclusão de curso. Tenho notado uma crise existencial, tanto no sentido filosófico quanto no sentido físico da palavra existência, que é derivada de alguns fatores. O primeiro que destaco é a falta de políticas públicas de financiamento da arte e principalmente a falta de investimentos em infraestrutura.

Só pra se ter uma ideia, o Teatro de Câmara Túlio Piva, em Porto Alegre, foi fechado para reformas<sup>1</sup> em 2014 e não se tem previsão de quando ficará pronto ou se um dia as obras serão retomadas. Enquanto isso, esse patrimônio cultural da cidade está se deteriorando no tempo, se esfarelando e levando junto com a sua degradação a rica história de um palco com mais de 40 anos de vida.

Outro local que foi fechado para reformas e junto com o seu fechamento, foram despejados mais de dez grupos de teatro da cidade, foi a Usina do Gasômetro<sup>2</sup>. Veio junto com o despejo, a extinção de um edital que destinava recursos para os grupos residentes do espaço Cultural Usina do Gasômetro, um edital importantíssimo para a manutenção e existência desses grupos de teatro.

Com a queda de investimentos também cai a queda da produção teatral na cidade e com a produção comprometida abre-se espaço para outras alternativas de arte, cultura e entretenimento, que sim, recebem mais investimentos. Me refiro às plataformas de *streaming* como a Netflix, em que consta no seu catálogo mais 700 produções, e aqui é importante destacar a facilidade no acesso dessas plataformas. Uma concorrência desleal com a nossa arte que é milenar, coletiva e artesanal.

Você agora, assim como eu, deve estar se perguntando: mas o que isso tem

---

<sup>1</sup>[Teatro de Câmara Tulio Piva deve reabrir só em 2017](#), matéria publicada no site GZH em 01/09/2015.

<sup>2</sup> [Prefeitura oferece versões contraditórias sobre reabertura e gestão da Usina do Gasômetro](#), matéria publicada pelo site Matinal Jornalismo, em 13/03/2020.

a ver com o teatro? Entendo que são tipos bem diferentes de produções e uma não substitui a outra e muito menos deveriam competir entre si. Mas o que me interessa nessa “disputa” é justamente o que acredito ser outro fator que levou o teatro ao flagelo da sua extinção: uma certa falta de conexão com o público, uma despreocupação em produzir uma arte que atenda aos anseios da população, já que essas produções que constam nos catálogos das plataformas de *streaming* são resultantes também de muita pesquisa de mercado, ou seja, eles conseguem dar ao espectador aquilo que o público espera. E aqui é preciso ter cautela, porque não estou definindo que nossa arte deve ser subserviente aos caprichos do público, mas tampouco devemos esquecer de se perguntar: a quem se destina essa peça?

De certa maneira, me parece que emancipamos demais os espectadores. Talvez tenha ficado em nossas mentes, uma leitura equivocada do texto de Jacques Rancière (2014, p. 8), muito difundido nos meios acadêmicos, dizendo que

[...] não há teatro sem espectador (mesmo que um espectador único e oculto, como na representação fictícia de *Fils naturel* [O filho natural] que dá ensejo aos *Entretien* [Colóquios] de Diderot). Ora, como dizem os acusadores, é um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir.

Evidentemente que essa reflexão do autor que retirei de seu texto não dá conta de toda a complexidade do assunto que ele desenvolve ao longo do seu livro *O Espectador Emancipado*, mas selecionei esse trecho porque é o que de certa forma sustenta uma ideia equivocada de que o espectador não seja tão importante para produção teatral porque ser espectador é “um mal”. Esse trecho também está aqui porque corrobora com a ideia de Grotowski sobre o que é essencial para o teatro quando Rancière afirma que o teatro não existe sem espectador, mesmo que seja um só.

De certa forma, a ideia de que o espectador não seja tão importante se cristalizou na nossa classe artística, que produz e encena de forma professoral, como aqueles que detém um certo conhecimento e vem trazer luz a um público que



“só olha” e “não conhece o todo” e, já que não conhece, tanto faz se fizer algum sentido ou não para plateia. Como eu costumo dizer: “teatro para quem faz teatro”.

Obviamente existem trabalhos que vão na contramão dessas ponderações, como “*Qual a diferença entre o charme e o funk?*”, trabalho criado e realizado dentro da UFRGS em 2015, que conta com um elenco de estudantes negros e periféricos, explorando suas memórias pessoais. Mesmo assim, estamos muito voltados para nós mesmos, sem ir atrás das histórias que o público quer ver, as histórias que acontecem na nossa cidade, ao nosso redor. A nossa produção, principalmente a produção feita na Universidade, me parece, não interessa tanto à comunidade ou não chega à ela como deveria, salvo algumas exceções. Mesmo com iniciativas louváveis como o projeto TPE<sup>3</sup>, que serve como mostra dos trabalhos realizados no curso de teatro da UFRGS, sempre com entrada franca, ainda assim não é totalmente acessível já que não existe uma divulgação que chegue até as zonas mais periféricas da cidade e mesmo que chegue, muitas vezes não existe um incentivo maior que propicie a cultura teatral. E é bom lembrar que esse mesmo Projeto também se desdobra no TPE Escola, que são sessões realizadas especialmente para escolas, em que um transporte da Universidade é disponibilizado aos alunos e professores que se inscrevem para participar do TPE.

Foi também no projeto TPE (Teatro Pesquisa e Extensão) que vivi a experiência de teatro mais feliz de toda a minha trajetória. A peça *Nos embalos da carochinha*<sup>4</sup>, dirigida pela genial Julia Kieling, foi um marco na minha história porque ali consegui vislumbrar e atingir um novo ideal: um teatro popular, de fácil entendimento, acessível e bem humorado e, ao mesmo tempo, com profundidade suficiente para o público refletir sobre muitas questões filosóficas. A dramaturgia foi adaptada pela diretora da peça, a partir de um texto homônimo publicado no livro *Sexo na cabeça*, do escritor gaúcho Luis Fernando Veríssimo. Na peça, um inspetor tenta impedir um crime em um castelo encantado. Ao chegar lá, ele encontra personagens de diversos contos de fadas corrompidos pelo mundo e pela psicanálise: a Branca de Neve sapatão, a Cinderela drogada, o Príncipe Encantado gay, a Vovózinha ninfomaníaca e baladeira, etc. A peça, em todas as suas

---

<sup>3</sup> [Teatro, Pesquisa e Extensão](#)

<sup>4</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=\\_qfh2emLE9s&t=411s](https://www.youtube.com/watch?v=_qfh2emLE9s&t=411s), Programa Efêmera Arte da TV UFRGS, de 13/04/2014.

apresentações, com plateia lotada e gente que assistia mais de uma vez, porque se identificava e se divertia. Se identificava de alguma maneira com aqueles personagens (talvez por serem personagens de contos de fada, que todos conhecem), mas também porque a montagem facilitava muito a compreensão da história e porque existia ali uma história a ser contada. As situações absurdas humanizam os personagens que sempre estiveram num local de perfeição absoluta que é o reino dos contos de fadas. A comédia, o riso, desarma o espectador para no final da peça se emocionar com o desfecho e a surpresa que o personagem do Inspetor carregava durante toda a encenação. Enfim, um teatro popular.

Tão popular quanto o teatro feito pela Rococó Produções, grupo formado pelos meus colegas de curso Guilherme Ferrêra e Henrique Gonçalves. Em *Era uma vez: Contos, Lendas e Cantigas*, a dupla se utiliza de lendas do folclore gaúcho para tratar de temas como bullying e diferenças, trabalho infantil, além de trazer elementos da cultura afrodescendente. Resignificando velhas lendas e mitologias que estão no imaginário coletivo da população local. Inclusive a trajetória deles deveria ser estudada como case de sucesso dentro do nosso segmento. Não só como modelo de empreendedorismo na arte, mas principalmente quanto a produção de um conteúdo interessante: histórias e lendas populares em que trazem à tona um senso de comunhão com os espectadores por se tratar de temas presente no folclore local, sendo atualizado e oportunizando um debate com temas contemporâneos.

Ainda assim, precisaríamos estar mais inseridos nos espaços das comunidades. O que quero construir com essa crítica é que estar mais em contato com a população, com os bairros e periferias, para descentralizar a cultura e assim devolver pra comunidade um pouco do investimento que é feito nos nossos estudos, já que a universidade é pública, gratuita e de qualidade (e que seja assim para todo o sempre!), oportunizando que o povo se enxergue também no palco. Precisaríamos, talvez, trazer os operários e os trabalhadores para o palco e a plateia, como aconteceu em 1958, no Teatro de Arena em São Paulo, com a peça escrita por Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, quando pela primeira vez o teatro brasileiro contou a história de uma família de operários cariocas em meio à greve.

Acho pertinente colocar que as reflexões contidas neste trabalho,

principalmente essa ideia de que o teatro presencial não exista mais - essa ideia de teatro que consta do imaginário coletivo - são apenas indicativos de um novo rumo para o fazer teatral. De maneira alguma esse pensamento deve ser encarado como algo definitivo e cristalizado e que a intenção aqui não é sobrepor ou hierarquizar as formas e os processos do fazer teatral que (ainda bem!) são muito diversos. Muito menos afirmar que nunca mais teremos a oportunidade de desfrutar do teatro feito presencialmente - com atores e plateia - dividindo o mesmo espaço-tempo. Quero tratar de um novo fazer teatral que observo enquanto fenômeno social, porque nasce quase que espontaneamente nas pessoas que em geral talvez nunca tenham tido contato com a prática da arte dramática e que vem ocupando um espaço alternativo, mais precisamente o *ciberespaço*.

## CIBERESPAÇO

O que aconteceria se um vírus de grande poder de contágio se propagasse rapidamente em milhares de pessoas ao redor do planeta? E se para conter esse vírus fosse imperativo o isolamento e o distanciamento social? Provavelmente a humanidade se apoiaria nas ferramentas tecnológicas disponíveis para se comunicar e tentaria minimamente dar seguimento nas suas atividades cotidianas. Talvez houvesse uma separação entre atividades essenciais e atividades não essenciais, para termos parâmetros do que poderia funcionar normalmente e o que teria que ser feito de forma remota. Nesse claustrofóbico *thriller* de ficção científica bares, cinemas e teatros com certeza estariam fechados. Os escritórios se mudariam para as casas dos funcionários e talvez o termo *home-office* ganharia status de jargão institucional. Teríamos que obter um outro espaço para socializar e trocar informações, um espaço que nos protegesse do contágio, um espaço virtual.

No fim do século XX, Pierre Lévy, dava conta de um tratado sobre esse espaço virtual e suas embricações. No livro *Cibercultura*, o autor dá conta de uma série de questões relacionadas ao tema. Passados vinte anos, muita água digital rolou debaixo das pontes virtuais e a tecnologia correu a passos largos. Os investimentos nessa área deram saltos quânticos. Os computadores que eram robustos na década de 90, hoje cabem no bolso. A internet discada que trazia sempre alguns perrengues domésticos devido a conexões telefônicas, hoje funciona

com uma velocidade sônica e invisível. Seu alcance abrange quase qualquer recanto do planeta. 3G, 4G e a novíssima e revolucionária tecnologia 5G que promete acelerar ainda mais a conexão e o comando de carros, drones e eletrodomésticos. Nem foi implementada ainda, mas já existem rumores que pode vir a ser o estopim da terceira guerra mundial por conta da disputa de patentes entre os impérios da China e dos Estados Unidos da América.

Mas voltando à vaca fria - ou em francês "revenouns à nous moutons"<sup>5</sup> - é curioso notar como Pierre Lévy (1999, p. 11) inicia seu pensamento a respeito do ciberespaço e como essa reflexão alcança a atualidade:

Meu otimismo, contudo, não promete que a Internet resolverá, em um passe de mágica, todos os problemas culturais e sociais do planeta. [...] Em primeiro lugar, que o crescimento do ciberespaço resulta de um movimento internacional de jovens ávidos para experimentar, coletivamente, formas de comunicação diferentes daquelas que as mídias clássicas nos propõem. Em segundo lugar, que estamos vivendo a abertura de um novo espaço de comunicação, e cabe apenas a nós explorar as potencialidades mais positivas deste espaço nos planos econômico, político, cultural e humano.

De fato a internet não resolveu nossos problemas num passe de mágica, mas é sabido e notório que ela é o principal ponto de apoio para efetivar nossas atividades. O ciberespaço se tornou uma atividade essencial. O ciberespaço é a extensão do nosso mundo e reproduz nossas vivências e experiências ora de forma similar, ora de maneira extraordinária pois são quase que infinitas as possibilidades de criação e desenvolvimento no ciberespaço. Pierre Lévy (1999, p. 17) considerava, já naquela época que

O ciberespaço (que também chamarei de "rede") é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo "cibercultura", especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço.

Espaço e cultura. Duas palavras que habitam o vocabulário do contexto

---

<sup>5</sup> De acordo com o professor Ari Riboldi, no seu livro *O Bode Expiatório*, a expressão "Voltar à vaca fria" é a tradução da muito usada na França "revenouns à nous moutons", ou seja, voltemos aos nossos carneiros. Essa frase fazia parte da peça teatral *A farsa do Advogado Pathelin*, sobre um roubo de carneiros.

teatral e curiosamente são as mesmas palavras-chaves utilizadas na construção desse conceito “ciber”, que por sua vez foi retirada da literatura de ficção científica. A palavra ciberespaço, criada em 1984, por William Gibson, no romance de ficção científica *Neuromancer*. Nesta literatura *sci-fi*, o termo ciberespaço

[...] designa o universo de redes digitais, descrito como campo de batalha entre multinacionais, palco de conflitos mundiais, nova fronteira econômica e cultural. Em *Neuromancer*, a exploração do ciberespaço coloca em cena as fortalezas de informações secretas e protegidas pelos programas ICE, ilhas banhadas pelos oceanos de dados que se metamorfoseiam e são trocadas em grandes velocidade ao redor do planeta. Alguns heróis são capazes de entrar “fisicamente” nesse espaço de dados para lá viver todos os tipos de aventuras. O ciberespaço de Gibson torna sensível a geografia móvel da informação, normalmente invisível. (LÉVY, 1999, P. 92)

Então temos, mais uma vez, a arte servindo de inspiração à vida e principalmente à tecnologia. A imaginação, a intuição, como fonte prestidigitadora dos anos que viriam pela frente: os rumores de que uma possível terceira guerra mundial começaria a partir de disputas de patentes entre os impérios da China vs. Estados Unidos da América<sup>6</sup>, por exemplo, encontram coincidências no enredo de *Neuromancer*. Dentre os poucos bilionários do mundo estão os empresários que detém inteligência em tecnologia: Bill Gates, Jeff Bezos e Mark Zuckerberg só pra citar três dos mais influentes do globo terrestre. Vazamentos de informações são catapultas para escândalos internacionais. Os *hackers*, piratas do ciberespaço, são personagens principais de estopins envolvendo governos. Ainda não se tem notícias da entrada física de seres humanos dentro do ciberespaço, mas a tecnologia de Realidade Virtual - que induz efeitos visuais e sonoros, permitindo total imersão no ambiente simulado virtualmente - já se faz presente. O próprio termo *realidade virtual* foi utilizada pela primeira vez em 1938, pelo visionário incompreendido Antonin Artaud (1993, p.50):

---

<sup>6</sup> [Leilão do 5G no Brasil é novo capítulo da guerra fria do século XXI entre China e Estados Unidos](#), matéria publicada no site El País Brasil, em 22/06/2020.

Todos os verdadeiros alquimistas sabem que o símbolo alquímico é uma miragem assim como o teatro é uma miragem. E esta perpétua alusão às coisas e ao princípio do teatro que se encontra em quase todos os livros alquímicos deve ser entendida como o sentimento (do qual os alquimistas tinham a maior consciência) da identidade que existe entre o plano no qual evoluem as personagens, os objetos, as imagens, e de um modo geral tudo o que constitui a realidade virtual do teatro [...]

Agora que tenho parametrizado minimamente o que vem a ser o ciberespaço, que é o universo das redes digitais, que é esse oceano onde se travam bilionárias batalhas e onde as velocidades das informações zunem numa corrida e numa troca incessante; agora que noto que a tecnologia bebe de nossas águas, porque se utilizam de termos e conceitos inventados, por exemplo, pelo nosso visionário Artaud ou quando se voltam para a literatura para nominar esse mundo novo da informação, o questionamento que me vem: porque não nos utilizamos também da tecnologia para ocupar o ciberespaço com a nossa arte? Se Artaud classifica o teatro também como uma miragem e se Pierre Lévy traz à tona seu pensamento das grandes possibilidades das redes, será que já não passou da hora dos malditos teatros tomarem posse de um mundo que tem muitos recursos a oferecer ao nosso ofício?

Ocupar esses espaços tecnológicos, não somente se utilizar das ferramentas tecnológicas, como a projeção de imagens por exemplo, porque isso já se faz desde o final da década de 1940; ou utilizar as redes sociais para divulgação de espetáculos porque isso já faz parte do *modus operandi* de qualquer atividade comercial, educacional, política e social. Me refiro à uma possibilidade de se inserir de fato a nossa arte no ciberespaço não apenas filmando a peça e exibindo em alguma plataforma de transmissão e chamando isso “teatro virtual”, porque é a pior coisa que podemos oferecer enquanto artistas de teatro é exibir uma peça que foi filmada, sem a devida adaptação para a linguagem das redes.

Já passou da hora de ocuparmos algum canto desse ciberespaço porque é onde vemos, recebemos e compartilhamos as informações da aldeia global terrestre e porque é onde nos conectamos. É um espaço alternativo e de relativo fácil acesso e relativa democratização<sup>7</sup>. Espaço que o teatro, de certa forma, nasceu pra ser:

---

<sup>7</sup> O uso do termo relativo é porque temos que considerar que boa parte da população mundial não tem acesso à internet, por conta ou de governos autoritários que tutelam o acesso ou por conta da desigualdade social, fruto de um sistema capitalista nefasto.

democrático, inclusivo e de vasto e fácil acesso. Já passou da hora de ocuparmos esse ciberespaço porque o vírus que mencionava de forma hipotética no início desse capítulo já está em curso há um ano e ainda não temos uma arte teatral, feita por atores de teatro, devidamente adaptada para as redes, apesar de vários esforços já realizado neste sentido. Mas desse cadáver já temos o laudo da autópsia com a causa mortis.

## A CAUSA MORTIS

Se fosse escrever o laudo da autópsia, a partir de exame no corpo físico do teatro, provavelmente diria que ele morreu de solidão. Também diria que o teatro morreu de antiguidade. Mas dizer que morreu de antiguidade para algo que foi criado no início da humanidade não é o mesmo que um cachorro correndo atrás do próprio rabo? E falar que morreu de antiguidade é como dizer que morreu de velhice e nessa investigação forense, existem grandes indícios de que o teatro foi morto e não simplesmente acometido de alguma moléstia decorrente da sua longevidade. É claro que podemos considerar que a vida é feita de ciclos e tudo que há na Terra um dia começa para em outro ter fim.

Quando entrei na faculdade, em 2013, existia um teste prático que os candidatos para entrar no curso precisavam fazer. Tratava-se de um pequeno monólogo e eram separados trechos de uma mesma peça para homens e para mulheres. O texto daquele ano foi de Anton Tchekhov, *A Gaivota*, se não me falha a memória. Logo mais, no segundo ou terceiro semestre, novamente nos debruçamos em outra de sua obra *O jardim das cerejeiras*. Na última disciplina da história do teatro, também estudaríamos o célebre autor Russo. Vários russos e polacos na verdade: Tchecov, Grotowski, Stanislavski e por aí vai. Em resumo: nos debruçamos nas obras Tchecov, que nasceu no século XVII, em muitos momentos da minha graduação. Em contrapartida, na história do teatro nacional estudei em algumas cadeiras o grande maldito Nelson Rodrigues, o incrível Teatro da Vertigem, o Teatro de Revista, Oswald de Andrade e a fabulosa semana de 22. Infelizmente estudamos o teatro anchietano que catequizou e serviu de instrumento de escravidão para os reais donos da *terra brasilis*. Só não ouvi falar muito de Augusto Boal, Abdias Nascimento e Plínio Marcos. Mas isso é só um detalhe.

## AUGUSTO BOAL E O TEATRO DO OPRIMIDO

Há que se fazer justiça com a grade curricular do curso de Teatro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, destacando que há sim duas disciplinas eletivas sobre Boal e seu *Teatro do Oprimido*. Só me resta fazer a crítica de que deveriam ser disciplinas obrigatórias, porque afinal de contas o homem virou referência mundial em teatro e é uma lástima que servimos sua obra apenas como aperitivo e não como prato principal. Tchékhov também é referência mundial de teatro e merece ser estudado. Mas Tchékhov é a principal referência na Rússia e traz em sua obra toda uma bagagem cultural do seu país. Cabe dentro do nosso território? Cabe sim, somos imensos! Mas porque damos tanto espaço para uma cultura tão distinta da nossa e a nossa própria cultura, nossas próprias questões são deixadas de lado ou apresentadas em disciplinas optativas, por exemplo? E há nessa escolha de grade curricular uma escolha com prazo de validade vencido que é, justamente, a opção pelo eurocentrismo, por uma ideia, na maioria das vezes introjetada no nosso inconsciente, encontrada recorrentemente na classe média do nosso país, de não reconhecer as qualidades da nossa arte e, principalmente, da nossa cultura. E porque enquanto o francês Rancière se ocupava em dizer que o público é passivo demais e o russo Grotowski buscava incessantemente uma forma *verdadeira* de participação do público, através do Teatro Ritual, o brasileiro Augusto Boal instrumentaliza e põe em prática o que os europeus buscam e problematizam há muito tempo: o público como espect-ator<sup>8</sup>.

Tive contato com a obra *Jogos para atores e não-atores* em minhas primeiras experiências enquanto professor de teatro e este livro em questão, confesso, virou minha bíblia sagrada para o evangelho teatral na escola pública. Primeiro porque traz em sua premissa básica que a linguagem teatral é acessível a todos os seres humanos, incluindo os atores que fazem isso de forma profissional e que o teatro deve ser uma arte acessível e universal. Segundo porque o arsenal do teatro do oprimido é um *compendium* de jogos que buscam principalmente desmecanizar os movimentos cotidianos. Isso refere-se a uma lógica observada como reflexo do capitalismo: desde a revolução industrial que a mecanização do trabalho apresenta

---

<sup>8</sup> Espect-ator é um termo para designar a platéia do Teatro do Oprimido, utilizado por Augusto Boal no livro *Jogos para atores e não-atores*, já que em seu Teatro Fórum a plateia participa ativamente da cena.



efeitos colaterais na sociedade. A rotina de acordar e ir trabalhar todos os dias da semana, realizando as mesmas tarefas acaba também por *mecanizar* os movimentos do corpo, segundo a teoria de Boal. É na intenção de desmecanizar esses movimentos cotidianos do corpo que boa parte do treinamento proposto nesta obra está concentrado e nessa busca por desmecanizar os movimentos, Boal se utiliza da sensibilização do corpo como uma máquina de produção de sentidos.

Dos jogos que utilizei em sala de aula, destaco *O dragão de Trou Balligan* porque ele atua em diversos níveis ao mesmo tempo. Antes de aplicar este jogo é necessário contextualizar aos jogadores a história do dragão: conta-se que na Normandia, na França da idade média, existia um vilarejo chamado Trou Balligan, onde vivia a princesa desse vilarejo, uma jovem bela e riquíssima. Ali vivia também um dragão feroz e malvado, que devorava os jovens. A juventude de Trou Balligan corria o risco de desaparecer completamente, quando se soube que o dragão havia proposto um pacto: se a princesa concordasse em se entregar, ela própria, o dragão abandonaria o feudo, indo espalhar seu terror em outras regiões do país. Ao tomar conhecimento dessa proposta indecorosa, a princesa, querendo salvar seus súditos, aceitou, magnânima, o sacrifício de sua vida: seria devorada pelo dragão. Seus súditos, comovidos, recusaram a oferta, porém a princesa, numa bela noite chuvosa, decidiu agir sozinha e salvar o seu povo e foi até a caverna da besta, entregar-se de livre vontade. O dragão, feliz, veio recebê-la à porta, como convinha a uma princesa, sobretudo essa, tão digna e generosa. Antes de devorá-la, o famélico monstro pediu-lhe que se despisse, pois tinha medo de se engasgar com tantas sedas, brincos e colares. Quando a viu completamente nua, seus olhos saltaram literalmente de suas órbitas, tão esplendorosamente bela era a jovem, e ele ficou momentaneamente cego, com os globos oculares pendurados pelos nervos ópticos. Considerando-se que um dos maiores prazeres da gastronomia consiste precisamente em se admirar o prato antes de comê-lo, o dragão decidiu adiar a refeição até que seus olhos retornassem aos seus devidos lugares. Soube-se então, no povoado, do gesto heróico da bela e estóica princesa, e os camponeses, seus súditos, decidiram salvá-la. O jogo então consiste em reproduzir essa cena. Um dos jogadores será vendado, representando o Dragão, outro jogador ficará sempre atrás do Dragão gritando por socorro, representando a Princesa. O restante dos jogadores

representarão a população do vilarejo. A ideia é que o povo do vilarejo resgate a princesa. Para tanto é preciso tomar cuidado, porque se o dragão encostar em alguém essa pessoa morre imediatamente.

Este é um jogo muito fácil de se executar, embora tenha toda uma introdução elaborada, sua execução é mais fácil que a explicação de como jogar. É uma atividade cativante e tem imediata adesão por jogadores de todas as idades. É um jogo que estimula muito a fantasia e a criatividade por se ambientar num vilarejo da França (os participantes automaticamente montam um cenário com seu próprio imaginário do que vem a ser um vilarejo na França) e ter um personagem Dragão e outro Princesa, típico dos contos de fada.

Outro item importante que pode ser trabalhado em sala de aula são as questões de gênero e identidade com o personagem da princesa. Ao fazer a personagem da princesa sempre enfatizei que tanto meninos quanto meninas podem ter a identidade que quiserem e automaticamente, o jogo representa a força do coletivo. Porque juntos, o povoado consegue coragem suficiente para enfrentar o dragão. Não existe um vencedor nesse jogo e todos adquirem essa consciência durante, após ou no decorrer do jogo. É intrínseco dessa atividade o trabalho coletivo e a sintonia do grupo. Outro ponto importante do jogo é a desmecanização dos movimentos. Corporalmente, temos sempre um conjunto de movimentos que repetimos cotidianamente. Quando se coloca uma venda nos olhos, ativamos os outros sentidos do nosso corpo como a audição e o tato. Isso faz com que quebre a sequência de movimentos diários e repetitivos. Isso é importante porque dá ao corpo uma autonomia e estimula uma espécie de inteligência que é própria do corpo, aliviando por alguns instantes a mente, objetivo principal do jogo e da brincadeira.

Mas o grande feito de Boal não está apenas nos jogos, mas principalmente em seu Teatro Fórum. Segundo a professora do DAD-UFRGS, Silvia Balestreri Nunes (2008, p. 1), no Teatro Fórum

Um grupo constrói uma pequena peça em que o protagonista tenta obter algo, mas não consegue devido a ação de outros personagens. Em um segundo momento, os espectadores são convidados pelo *curinga* - nome que se dá ao diretor, ministrante de oficinas e mestre de cerimônias do teatro do oprimido - a substituir o protagonista em cena, a fim de tentarem conseguir, na prática, saídas para sua opressão.

Estima-se que o Teatro do Oprimido tem um alcance em mais de 70 países dos cinco continentes. Sendo o Teatro Fórum o mais conhecido. É importante destacar que já utilizei em sala de aula o Teatro Jornal, que é uma técnica desenvolvida por Boal, que pretende transformar qualquer notícia de jornal, ou qualquer outro material sem propósito dramático, em cenas ou ações teatrais. Entre as propostas do Teatro Jornal temos a *Leitura simples*, em que se destaca a notícia que se pretende trabalhar e se faz uma leitura da mesma, de forma objetiva, desvinculando-a da ideologia do jornal em que ela se encontra; *Leitura Cruzada* em que o objetivo é buscar duas fontes da mesma notícia e se faz a leitura de ambas ao mesmo tempo, fazendo com que surjam novos olhares sobre o tema; *Leitura complementar* que consiste em acrescentar dados e fatos que foram omitidos na notícia; *Leitura com ritmo* em que a notícia é anunciada pelo canto, escolhendo-se um ritmo musical que funcione como filtro crítico do que está se falando; *Ação paralela* em que criam-se cenas de mímica ou de fisicalização paralelamente à leitura da notícia, só para citar alguns exemplos do que se pode fazer com o Teatro Jornal. Não vou nem citar o Teatro Imagem e o Teatro Invisível para não alongar, mas a essa altura, creio já ter embasamento suficiente para defender a ideia de que Augusto Boal e o Teatro do Oprimido deveriam figurar entre os assuntos obrigatórios na formação dos estudantes de teatro.

#### ABDIAS DO NASCIMENTO E O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

*Ano passado eu morri, mas esse ano eu (acho que) não morro.* Essa frase é da música *Sujeito de sorte*, do Belchior, que entra lindamente como um *sampler* da música *AmarElo*, do rapper Emicida, que conta também com a participação da cantora trans não-binária Majur e a drag queen popstar Pabllo Vittar. *Amarelo - É tudo pra ontem* também é um incrível documentário idealizado pelo *rapper* brasileiro. E foi, justamente, nesse documentário que fiquei sabendo da existência de Abdias do Nascimento e seu Teatro Experimental do Negro e compartilho aqui o meu

espanto, principalmente, por estar me graduando no curso de licenciatura em teatro e ouvir falar de Abdias somente agora, através de um documentário que assisti aleatoriamente, enquanto na disciplina obrigatória da história do teatro estávamos lendo novamente a respeito de Tchekov. Eu poderia respaldar a minha implicância no estudo de autores russos me focando apenas na questão do clima gélido da Rússia versus o clima tropical e ensolarado do Brasil, o que já dá conta de englobar boa parte da nossa diferença de hábitos e culturas. Mas ao ler o artigo escrito pelo próprio Abdias a respeito do que o levou a criar o Teatro Experimental do Negro, me deparei com uma certa semelhança do que eu senti ao descobrir através de um documentário, a história da luta de um negro por um teatro mais brasileiro, de fato.

Foi em 1941, ao assistir em Lima, no Peru, a uma montagem da peça *O imperador Jones*, escrito por Eugene de O'Neill, que Abdias se deparei com um ator branco maquiado de preto na encenação, uma prática que somente nos anos 2010 foi finalmente banida e execrada: o black face.

Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem – Hamlet ou Antígona – desde que possuísse o talento requerido. Ocorria de fato o inverso: até mesmo um Imperador Jones, se levado aos palcos brasileiros, teria necessariamente o desempenho de um ator branco caiado de preto, a exemplo do que sucedia desde sempre com as encenações de Otelo. Mesmo em peças nativas, tipo *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, ou *Iaiá boneca* (1939), de Ernani Fornari, em papéis destinados especificamente a atores negros se teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural. Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas. (NASCIMENTO, 2004, p. 209)

Então porque? Porque deixamos Abdias do Nascimento de fora da nossa formação? Porque privilegiamos os russos, os franceses, os italianos e os norte-americanos em detrimento dos brasileiros? Talvez porque estudar mais os autores europeus seja uma parte de uma ideia antiga, que está incrustada de forma

inconsciente. Me parece um sentimento de inferioridade e de falta de orgulho do que é produzido por aqui, o famoso complexo de vira-lata, esse sentimento colonial de que a erudição só pode vir de fora e ainda é muito presente em nossa formação. Ou talvez seja o costume. O costume de ler e dar mais importância para autores da Europa e dos Estados Unidos. Já que, segundo Abdias do Nascimento (2004, p. 210)

Devemos ter em mente que até o aparecimento de Os Comediantes e de Nelson Rodrigues – que procederam à nacionalização do teatro brasileiro em termos de texto, dicção, encenação e impostação do espetáculo – nossa cena vivia da reprodução de um teatro de marca portuguesa que em nada refletia uma estética emergente de nosso povo e de nossos valores de representação. Esta verificação reforçava a rejeição do negro como personagem e intérprete, e de sua vida própria, com peripécias específicas no campo sociocultural e religioso, como temática da nossa literatura dramática.

Embuído desse mesmo sentimento de espanto com relação à falta de um olhar mais generoso do material cultural e principalmente humano do brasileiro que permeia a sociedade, nesse caso específico, o racismo, oriundo de uma abolição da escravidão mal resolvida e que ronda e dificulta o avanço da humanidade até hoje, Abdias inicia, em 1944, o que ele chamou de *organização teatral aberto ao protagonismo do negro*.

O TEN foi revolucionário, pelo ato da sua criação, pois essa atitude causou um *frisson* pela simples inserção do vocábulo *negro* na sociedade. Se até hoje temos que lutar contra o racismo que insiste em se pronunciar, imagina há 77 anos. Mesmo assim, o TEN recrutou operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida e modestos funcionários públicos. Isto é, a problemática que eu trouxe no início deste trabalho, de estarmos mais inseridos nas comunidades, de trazer mais a população tanto pro palco quanto para plateia, o TEN já resolvia em suas primeiras ações.

Além de alfabetizar os participantes, em que receberam mais de 600 inscrições para esse curso, o TEN oferecia de introdução à cultura geral, enquanto as primeiras noções de teatro e interpretação ficava a cargo do próprio Abdias. Palestras e debates também eram oferecidos nesse novo organismo teatral. Seis meses após esse treinamento, estavam prontos para apresentar seu elenco, porém não existia texto a altura para representar a verdade dramática do complexo e

profundo grupo de atores negros. Não queriam o negro cômico, pitoresco ou a figuração decorativa que existiam em *O demônio familiar* (1857) e *Mãe* (1859), os dois textos de José de Alencar; *Os cancros sociais* (1865), de Maria Ribeiro; *O escravo fiel* (1868), de Carlos Antonio Cordeiro; *O escravocrata* (1884) e *O dote* (1907), de Artur Azevedo; só pra se ter uma ideia da escassez de opções para o teatro novo e revolucionário que havia nascido. Foi então que o texto de *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neil, surgiu como uma opção viável. Abdias mandou uma carta para o escritor que, concedeu os direitos autorais para a realização da peça, demonstrando todo apoio a esse novo grupo de teatro e para a apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o TEN teve que conseguir uma autorização especial do presidente Getúlio Vargas.

A importância dessa organização teatral está no exemplo prático de suas ações. Em outra montagem, *Aruanda*, de 1947, que se utilizava de poesia, dança, música e ópera, em um texto escrito especialmente para o TEN, trabalharam com elementos do folclore da Bahia. Nesta montagem havia um grupo de tamboristas, cantores e bailarinos que se organizaram e formaram um grupo chamado de *Brasiliãna*. Este grupo percorreu quase toda a Europa por quase dez anos consecutivos, tamanha potência artística, que só foi possível de acontecer graças a criação do Teatro Experimental do Negro.

As informações que eu trago para esse trabalho a respeito do TEN foram retiradas de um artigo escrito por Abdias Nascimento, em 1994, e eu penso que faria todo o sentido, enquanto identidade cultural, social e artística constar como leitura obrigatória em nossa formação. Porque dá conta de uma pequena, mas importante, noção do quanto essas ações são importantes.

E se na minha formação ficou de fora a história do Teatro Experimental do Negro, fico imaginando o que mais será que ficou de fora? Será que não existiu um Teatro Experimental Indígena? Na tribo dos Krenak, em motivo de luto, os indígenas pintam o rosto com tinta preta de jenipapo<sup>9</sup>. Essa é única utilização possível e admissível do *black face*.

---

<sup>9</sup> [https://youtu.be/kWMHiwdbM\\_Q](https://youtu.be/kWMHiwdbM_Q) - Youtube, Canal Índio Cidadão?, 04/09/2014

## PLÍNIO MARCOS E O TEATRO MARGINAL

Se você leu até aqui, parabéns. Está sendo o capítulo mais difícil de escrever. Por razões que me fogem do âmbito racional. A realidade está cada vez mais densa, o que atrapalha o livre fluxo do pensar. Recuperado meu esforço de retomada da escrita, que em parte esteve paralisada, pelo augúrio dos prazos a serem cumpridos da entrega deste trabalho e em outra parte, pelo simples ato irracional da auto sabotagem.

Quando eu tinha uns 12 anos de idade, em 1992, lembro de passar alguns finais de semana na casa da minha tia, em Canoas, cidade vizinha, emancipada de Porto Alegre. Minha tia tinha alguns amigos jovens, uns oito a dez anos a mais que eu. Eles já sabiam que eu gostava de teatro e me convidaram para assistir a uma peça. Na época eu não tinha muita dimensão do que eu assistiria, mas como se tratava de teatro, com certeza eu estava eufórico com o passeio. Lembro de que o lugar onde seria a apresentação, era uma espécie de Centro Cultural da cidade, que ficava próximo à estação do metrô. A peça em questão, anos mais tarde, fui lembrar que era o *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos.

A memória desse dia está envolta nos sentidos. A experiência que eu tive ao assistir essa apresentação ressoa para mim como algo mágico. Primeiro porque, aos 12 anos, não conseguia alcançar muito bem a história pela linha racional dos diálogos, mas conseguia compreender todas as questões existenciais e de porque eram aqueles personagens e de porque eles estavam interagindo do jeito que eles interagiam. Me impressionou muito o linguajar dos atores em cena. A crueza que eu sabia da onde vinha, porque sou originário da periferia também, como os personagens da peça. Mas me impressiona até hoje, não só pelos aspectos estéticos da montagem, mas também por entender onde o autor queria chegar e o que ele estava retratando. Toda essa compreensão gerada pela experiência do teatro. Segundo, porque é curioso a apresentação acontecer num local próximo a estação de metrô: o barulho que o trem fazia ao passar pela estação, cortava as falas dos atores e, com isso, nos transportava ainda mais para dentro da história e do universo dos personagens. Saí do teatro diferente. Lembro-me de pela primeira vez na vida, ensaiar uma autocrítica, já que fiquei impressionado com a crueza dos palavrões e lembro-me de pela primeira vez refletir a respeito de minha moralidade,

mas mais do que isso, comecei ali a pensar o quanto o teatro e arte pode suscitar profundas reflexões a partir dos sentidos.

Já na vida adulta, em 2009, numa oficina de montagem do grupo *Depósito de Teatro*, trabalhamos na comédia do Plínio Marcos intitulada *O circo do anão do caralho grande*. O título polêmico do texto nos fez colocar um asterisco depois do c de caralho, o que confundia com um outro palavrão: muitos achavam que era o cu e não o caralho. Não vou pedir desculpas pela falta de decoro, porque com Plínio Marcos não existe falta de decoro. Plínio Marcos é essa crueza da vida marginal mesmo e toda a sua beleza reside em mostrar o que todo mundo quer esconder, simplesmente porque é do ser humano. O que é desumano na obra de Plínio Marcos é o fato dele nos mostrar personagens riquíssimos que vivem à exceção da sociedade, na marginalidade do que se diz civilização.

Mas essa experiência com Plínio Marcos, trouxe-me novamente o entendimento pela via dos sentidos. Evidentemente, já adulto, entendia o texto e os personagens, mas foi vivendo o Delegado que vai investigar o assassinato do anão no circo, que me deparo com uma cena de tortura em que o Delegado, buscando respostas para o assassinato, manda fazer sessões de afogamento com a Bicha Lili, para que ele confesse o assassinato. Nesta, cena, em uma das apresentações do espetáculo, me trouxe uma série de sensações, de memórias que eu nunca tive, a respeito da ditadura militar no Brasil e de como o poder pode ser nefasto com os menos favorecidos economicamente. A ação veio carregada destes sentimentos, que desencadearam rapidamente memórias do que eu acreditava minimamente ter acontecido nos anos de chumbo no nosso País.

Mas para não deixar apenas meu sentimento falar sobre Plínio Marcos, vou recorrer a um trecho da dissertação de Cezar Roberto Versa (2007, p. 6), que vem explicar para o meu eu de 12 anos, quando assisti *Abajur Lilás* (1969) pela primeira vez, o porquê da minha moralidade em relação às gírias e palavrões que me impressionaram tanto:



As obras de Plínio Marcos desvelam um segmento do Brasil esquecido, em que a luta maior é pela sobrevivência frente a uma série de impedimentos da ordem do social e econômico, o que gera um campo mínimo de expectativas. A luta dos indivíduos é constante na superação das condições adversas, contudo, muitas vezes, o cerco se torna inexorável em torno do homem.

Um Brasil esquecido, marginalizado e que não é de *bom tom*. Não era a intenção de Plínio Marcos fazer dos seus textos instrumentos de luta política, mas quando ele joga luz para os marginalizados, pessoas cujas vidas são pautadas por uma condição extrema de existência, fruto de uma política social quase inexistente e que opera justamente para fabricar cada vez mais excluídos, as obras do autor acabam por tomar sim, um espaço de luta política.

O golpe militar de 64 censurou textos do Plínio Marcos por 20 anos e o motivo da censura era justamente a moralidade. As palavras obscenas que encontravam nos seus textos. Naquela época, ainda mais do que hoje, não havia espaço para o contraditório e a narrativa dos golpistas era justamente a proteção do decoro, dos bons costumes e a proteção da família e dos cidadãos de bem. E é muito triste pensar que ainda estamos enfrentando isso na atualidade.

Tais características remetem a uma série de vozes sociais, de lugares e ânsias próprias do momento de produção dos dramaturgos. Nesse cenário, Plínio Marcos explorou peças de espaços e personagens marginalizados. O mesmo caracteriza-se por trazer à tona uma série de conflitos da ambiência do social, interpretando os problemas dos grupos sociais minoritários e marginalizados da sociedade. Com uma linguagem repleta de gírias e palavras de tom obsceno, o dramaturgo chocava os mais variados setores da sociedade, tal fato se asseverava quanto à reação do governo militar da época, o qual censurava suas peças. (VERSA, 2007, p. 6)

Só o fato do autor ter textos censurados pela ditadura militar brasileira por mais de 20 anos, já é motivo suficiente para nos aprofundarmos na análise e nos estudos de suas obras, de sua vida e de seu teatro ser digno de figurar nos estudos do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

A bem da verdade, esses autores não estavam cotados para figurar neste trabalho, mas sempre fui uma pessoa crítica e se estou criticando o nosso currículo é resultado também do trabalho da Universidade, isto é, a promoção do debate e a produção do conhecimento. A Universidade não me fez crítico, ela me transformou num crítico com embasamento científico, o que é muito melhor.

Boal, Abdias e Plínio não estariam no meu trabalho, inicialmente. Mas como estou criticando o currículo do DAD e acusando a Universidade de ser eurocêntrica e, com isso, contribuir para a morte do corpo físico do teatro, não seria coerente de minha parte utilizar apenas autores de origem européia. Mas principalmente por achar esses autores importantes na formação do professor de teatro. A maioria dos estudantes que saem do DAD vão trabalhar na rede pública de ensino. Na rede pública de ensino estão principalmente os oprimidos, os negros e os marginalizados. Boal é importantíssimo, nesse sentido, porque traz intrinsecamente nos jogos, mecanismos para fugir das opressões. Abdias do Nascimento, o fortalecimento da identidade e o empoderamento dos negros. Plínio Marcos que pode ser usado simplesmente para o professor não chegar em casa reclamando que os alunos só escutam *funk*. Em suma, são autores que ajudam a construir a nossa identidade cultural e que suas obras trouxeram mudanças e perspectivas novas para o nosso país.

Mas... e morrer de antiguidade era o quê mesmo? Não há problema algum com coisas antigas, muito antes pelo contrário, muito do nosso conhecimento se origina da experiência do passado. A antiguidade a que me refiro é a de seguir uma tradição tanto em dar mais ênfase aos europeus do que nossos próprios autores, quanto de um tecnicismo, no sentido de uma exigência virtuosa dos corpos, numa narrativa fragmentada demais, de difícil compreensão, exigindo do espectador uma certa camada de erudição. A antiguidade a que me refiro, é a que parece que o teatro ainda está vivendo na pauta da década de 90. E não há nada de errado em ser fragmentado, não estou aqui discutindo ou hierarquizando as estéticas, mas na minha percepção de artista, de professor, de artista enquanto antena parabólica que capta as tendências do mundo, entendo que o teatro necessita ir atrás de seu público. E que as pessoas que venham a ser esse público sejam realmente as mais diversas.

Me afasto completamente da ideia de que a Universidade seria responsável pela morte do teatro. Longe disso. A UFRGS me ensinou que devemos ter esse espírito crítico e que nós devemos sempre lutar pela educação e pela melhoria da educação. A importância de uma Universidade pública como a UFRGS não deve nem ser discutida. Foram os anos que me aprofundaram no meu fazer, na atividade que

mais amo. Tive contato com autores, professores e estudantes que só a UFRGS conseguiria me proporcionar de forma tão esplêndida. Sem contar nos meus melhores amigos que conheci no campus. A preparação tanto do Departamento de Arte Dramática quanto da Faculdade de Educação me elevaram profissionalmente e, principalmente, enquanto cidadão e ser humano. Meu desejo é que a Universidade seja sempre Federal, sempre pública, sempre gratuita e sempre de qualidade. Como a UFRGS o é agora. Mesmo diante do abismo cultural e intelectual que nos encontramos, em que o negacionismo da arte, da saúde, da ciência e da cidadania nos empurra ainda mais para baixo.

Mas de quem é, afinal, a culpa da morte do teatro? Culparia principalmente os governos por não investirem na nossa arte. E nós, os artistas, obviamente. Nós que emancipamos o público, nós que abandonamos os principais expoentes da nossa cultura teatral, nós que optamos por falar sozinhos. Nós que perdemos o charme porque não temos o hábito de dizer sim para o mundo e dizer sim para a nossa própria cultura, conforme o italiano Mario Perniola, que em seu livro *Pensando o ritual: sexualidade, morte e mundo*, conta nos seus estudos a respeito dos rituais romanos. E veja bem: um italiano que estuda os rituais romanos. Aqui não acontece isso. Não estudamos os rituais indígenas e muito menos os rituais de matrizes africanas. Porque a gente não copia esse orgulho e essa curiosidade dos europeus?

Perniola (2000, p.43), ao estudar os rituais romanos, nos conta sobre um ritual de veneração à deusa Vênus: o

Veneratio é dizer sim ao mundo, e, portanto, abandono de toda a atitude de ressentimento, de crítica preconcebida ou de negação sistemática do presente. É impossível ser charmoso se não estiver em paz com o mundo, com o espírito do próprio tempo, com aquilo que está à volta.

Nós, os artistas de teatro, não estamos vivendo o espírito do tempo porque colocamos o crédito da nossa história apenas em teorias passadas e ainda aplicamos métodos e técnicas, estudos e interesses baseados quase que somente nessa história antiga do teatro. Num aspecto geral, não estamos implicados em inventar novos rumos e pensamentos para a nossa arte, apenas veneramos os fundadores, numa reprodução desalinhada com a realidade do que vivemos. Em quase oito anos que frequentei esse Departamento de Arte Dramática me deparei

mais de três vezes com textos de Tchécov ao passo que Abdias Nascimento, fundador do Teatro Negro, em 1944, no Rio de Janeiro, um grande expoente de uma arte teatral única, brasileira, notória, nunca foi mencionado em uma só aula da história do Teatro. Parece que preferimos ler repetidamente os pensadores russos, que não tratam da nossa realidade político-social e que nos escapam muitos dos seus sentidos por tratar-se de uma outra língua e uma outra vivência, uma outra cultura, do que aprofundarmos em um artista que revolucionou o *modus operandi* da cultura e da sociedade brasileira.

É possível verificar, quando estudamos a história, que o teatro foi presente e acompanhou todas as mudanças da humanidade. E reside no teatro, no seu próprio DNA esses fatores de mudança, de revolução e evolução constante. Há na sua essência esse poder de contestação e insubordinação e por isso o teatro também há de ser muito maldito e temido por aqueles que governam o mundo. O fato é que se o teatro obedecesse a alguma regra superior ou alguma imposição ele não seria teatro, porque pela ótica eurocêntrica que tanto sou crítico, o teatro que surgiu na Grécia se originou de um ritual dionísico chamado Dítirambo e só se tornou teatro porque alguém foi lá e desorganizou a ordem tradicional do festejo a Dionísio, instaurando assim o embrião das tragédias gregas. O que quero dizer é que essa essência contestadora e subversiva se encontra no teatro, porque se não fosse alguém contestar e modificar a ordem, estaríamos realizando o dítirambo até hoje e o teatro não existiria. E por acompanhar e se caracterizar pelas mudanças que a humanidade sofre é que penso que o teatro seja o portador do espírito da época.

## ESPÍRITO DA ÉPOCA

Existe uma teoria criada em 1769 pelo filósofo alemão Johann Gottfried Herder e que mais tarde foi difundida por outro filósofo alemão chamado Georg Wilhelm Friedrich Hegel, chamada *Zeitgeist*, que trata justamente do espírito (*geist*) época (*Zeit*). Na busca por um contraponto para as ideias racionalistas da época, Herder considera que a sociedade não é apenas movida pela razão e sim por um conjunto de fatores, fruto da conjuntura de cada época. E já que cada época possui uma alma, acredito que o teatro é o portador, o hospedeiro, o corpo físico dessa alma.

Tudo interfere na atmosfera de uma época. Economia, religião, ideologias, tecnologia, próprias de um momento histórico, relacionam-se com o arcabouço simbólico das tradições, cultura e saberes carregados até aquele devido momento. A união do passado de um povo com o novo contexto de um tempo gera um clima social único daquela época e grupo. (ARAÚJO, 2015, p. 16-17)

Então *Zeitgeist* é esse caldo cultural que o teatro transporta, é o espírito de toda a humanidade. É uma atmosfera compartilhada. Por isso é comum em pessoas que não se conhecem e que nasceram numa mesma época terem visões de mundo similares.

O teatro carrega o espírito do tempo porque é a observação da vida e do comportamento humano o seu principal elemento. Somos uma lupa que aumenta o tamanho da existência e é no palco que nos questionamos, que denunciemos, que glorificamos e exaltamos nossas qualidades e defeitos. É onde contamos histórias para que assim não esqueçamos do que nos foi passado pela ancestralidade e do que vivemos no contemporâneo.

O teatro na história da humanidade representa o espírito de cada época, sendo cada etapa da trajetória humana uma era diferente, o teatro em sua própria história vive em constante mutação porque a sociedade está em constante transformação. De qualidades plutonianas, as crises no teatro geram, assim como na história da humanidade, grandes rupturas, mortes e renascimentos.

Mas e qual é o tempo que estamos vivendo? Neste exato momento em que atravessamos uma crise sanitária de proporções mundiais e o Brasil alcança a terrível marca de 422 mil mortes pela pandemia de COVID-19, em que boa parte da população brasileira está em insegurança alimentar outra boa parte segue tentando sobreviver à custas de subempregos que não dão garantias de bem estar social, enquanto outra boa parte segue tentando fazer isolamento social e mais uma grande parte insiste num negacionismo, fruto do obscurantismo que o país embarcou após o golpe de estado que resultou no impeachment da presidenta Dilma, o uso da internet e da tecnologia se fazem cada vez mais necessários.

Mas este é um recorte apenas do exato momento que estamos vivendo no intuito de tornar mais tangível a ideia do espírito do tempo. Se pegarmos o tema desse trabalho, que fala sobre a *morte* do teatro, que fala de *tecnologia* e uso das

redes, que fala da volta de um comportamento mais coletivo, é porque de certa forma estou recebendo a influência desse espírito da época. Poderia ter feito um trabalho a respeito de como engajar os estudantes em atividades artísticas e teatrais. Seria um tema talvez mais coerente com a minha graduação. Mas como vamos falar de engajamento e sala de aula, se as escolas estão fechadas? Como tratar do ensino do teatro, sendo que não existe a possibilidade e não se sabe quando existirá a possibilidade de nos encontrarmos?

Quando Artaud pensou no Teatro da Crueldade, foi motivado pela apatia e o comodismo que uma parte da população se encontrava ao consumir teatro. Do mesmo modo, Grotowski perseguia com seu Teatro Ritual uma nova função para o público. Essa inquietação é provocada por este *zeitgeist*, que de alguma forma tenta nos empurrar para o longo e cansativo caminho da evolução.

Mas o espírito da época não é apenas esse lado sombrio das desgraças humanas. É também esse misto de sabedoria ancestral com adivinhação de tendências futuras. É o que sofremos, é o que sonhamos e é o que tememos. E minha ótica otimista insiste em pensar que estamos atravessando apenas um caminho lamacento e que em breve sairemos dele.

Partindo desta premissa, considero que o teatro ao deixar seu corpo físico - a ideia de ator e espectador no mesmo espaço, expresso no conceito de Grotowsky citado anteriormente - virou um fantasma, um ectoplasma e mais precisamente um *holograma*.

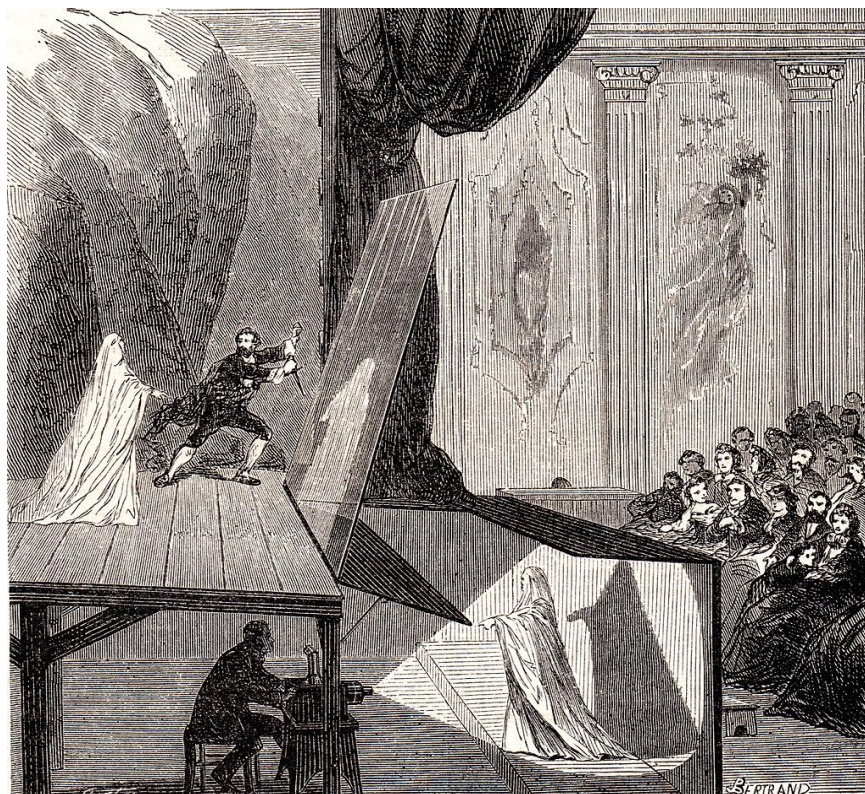
## HOLOGRAMA

Nos melhores filmes de ficção científica, sempre tem uma hora que algum personagem, entre os destroços da civilização, encontra algum dispositivo que quando acionado dispara uma mensagem de alguém do passado através de um *holograma*. Geralmente essas mensagens dão conta de alguma pista do que aconteceu ou de um aviso importantíssimo, é o caso do Super-Homem quando vai pra Fortaleza da Solidão, mexe em alguns cristais e voilá aparece o pai dele avisando dos perigos da criptonita. Mas não vamos muito longe não porque na tragédia shakespeariana *Hamlet*, quando imagem fantasmagórica do pai aparece para Hamlet dizendo que é o espírito do pai morto e revela que Cláudio o matou com

um frasco de veneno, despejando o líquido em seu ouvido, a ideia de um holograma pode encaixar perfeitamente nessa ideia da função do holograma.

A holografia foi inventada por Dennis Gabor em 1948 e consiste em um processo de gravação e projeção de imagens, permitindo a reconstrução de uma cena em três dimensões. Esta cena, ao ser elaborada sob diferentes ângulos de visão, proporciona uma visão espacial da mesma, como se a estivéssemos vendo na realidade. Em uma fotografia, cada parte representa uma parte específica do objeto fotografado. Em um holograma, cada parte contém a informação sobre a totalidade do objeto. Dessa forma, se cortarmos um pedaço de uma fotografia, cada parte só manterá a informação sobre o pedaço do objeto que reproduz; por outro lado, cada um dos fragmentos da placa holográfica cortada segue contendo a informação sobre todo o objeto holografado.

Mas antes disso, em 1862, existiu um experimento realizado no teatro, conhecido como *Papper's Ghost*, desenvolvido por Henry Dircks, *papper's ghost* seria o embrião do holograma. Abaixo uma ilustração exemplificando o esquema desenvolvido por Dircks:



O holograma é uma tentativa da humanidade de se fixar na existência, de romper com o tempo e o espaço. É a recriação de possibilidades de existência e este conceito de holograma está intrinsecamente conectado às questões de vida e morte e de presença e ausência, porque é algo que é criado a partir de uma imagem e quer se fundir com o mundo físico. É algo que passeia pelos campos da ciência, da tecnologia, da arte e da sociologia.

O que me interessa nessa ideia de holograma são as suas possibilidades conceituais. Hoje a produção artística, conectada às redes, dependem fundamentalmente da tecnologia: celulares e computadores para a captação das imagens e suas edições. Como não há ainda a possibilidade de nos encontrarmos presencialmente e as atividades artísticas que dependem desse encontro, nossa arte só está sendo possível através das redes. Se em outros tempos o teatro presencial acontecia, hoje ele só é possível através dessa imagem gravada. Como num holograma. Já que o teatro morreu e restou apenas o seu espírito, que é também o espírito do tempo, nossos celulares e computadores representam, ao meu ver, o dispositivo holográfico, nascendo assim um novo modo de fazer e viver o teatro, um *teatro-holograma*.

## TEATRO-HOLOGRAMA

Comecei a observar esse fenômeno quando da popularização da rede social TikTok. Começaram a viralizar vários vídeos de pessoas dançando. Logo em seguida, as dublagens de novela ou filmes. Na sequência vieram as atuações com falas e ações. Muito do que eu assistia me lembravam das oficinas e aulas de teatro, quando pedia para os estudantes montarem alguma cena. A rede social TikTok, também conhecida como Doujin na China, é um aplicativo de mídia para criar e compartilhar vídeos curtos. O aplicativo de mídia foi lançado em setembro de 2016 e introduzido no mercado internacional um ano depois. A partir de 2018, esteve disponível em mais de 150 mercados e em 75 idiomas. O aplicativo permite que os usuários criem vídeos curtos de até 60 segundos. Em julho de 2018, o aplicativo contava com mais de 500 milhões de usuários em todo o mundo. Mas o que as



peças fazem no Tik Tok? Entre muitas coisas, teatro. Nesta plataforma, atores e não-atores interpretam, dançam, cantam, se caracterizam, mimetizam e fazem dublagem em vídeos curtos. E aqui é preciso tomar cuidado para não entrar no mérito da intermediação da tecnologia, lembrando que quando me refiro ao teatro é a definição grotowskiana de que para o teatro existir bastam apenas um ator e um espectador.

Por conta dessa ampla utilização da tecnologia e a morte do corpo físico do teatro; do confinamento e também pela restrição do poder público em investimentos na área da cultura há muitos anos é que insisto na ideia da morte do teatro e do surgimento do teatro-holograma, que nada mais é do que o espírito do teatro, a alma do teatro, vagando em busca de um hospedeiro.

Neste período de isolamento social, a plataforma GloboPlay, disponibilizou o programa “Sinta-se em casa”, estrelado por Marcelo Adnet. O programa, que tinha duração média entre três e cinco minutos, era uma crônica bem humorada dos acontecimentos políticos e sociais do Brasil e do mundo. A premissa básica era de que o ator deveria se utilizar apenas dos objetos e figurinos que estavam em sua casa. Em um desses episódios, Adnet apresenta uma esquete de um astronauta em viagem espacial, fugindo da quarentena. Para realizar a ambientação, o ator utilizou um dos banheiros da sua casa e apenas com uma cadeira inclinada e vestindo uma roupa toda branca, um capacete e sua fé cênica, o ator nos convence de que ele é mesmo um astronauta em viagem espacial. As filmagens eram feitas com seu celular e contava com o auxílio apenas de sua esposa. Esse episódio em específico lembra muito a ideia do teatro pobre de Grotowsky. Há uma força teatral muito grande nessa produção, porque ela se utiliza de materiais e adereços que o ator dispõe em sua residência e essa pobreza de recursos leva o ator a se despir de qualquer vaidade ou ornamentos e utilizar o seu próprio corpo para nos convencer do papel que está interpretando.

Existe atualmente uma discussão a respeito do que muitos chamam de “teatro virtual” se é de fato teatro ou não é. Essa discussão converge com a dificuldade de se estabelecer uma ideia de teatro única, explanada no início deste trabalho. Também existe uma certa dificuldade de adaptação dos artistas e produtores de teatro, por conta da mediação tecnológica e de sua difusão. A grande

questão aqui é que uma peça de teatro, apresentada de um “jeito tradicional”, ao vivo, com plateia e espectador compartilhando o mesmo espaço, já não é mais possível (pelo menos por enquanto) e talvez seja esse o ponto nevrálgico dos que insistem nesse formato mais “tradicional”, pois quando transmitem as peças, acabam apresentando uma espécie de filmagem de teatro, o que deixa o trabalho pouco interessante, pois existe uma divergência entre a linguagem presencial e a linguagem audiovisual. É preciso continuar nossa arte, mas também é preciso se adaptar e se apropriar melhor das linguagens e das ferramentas da internet, visto que é o que marca o nosso tempo presente, nossa época. E se, o teatro é o espírito da época, talvez seja natural que ele tenha abandonado o corpo físico e se tornado um holograma. Uso o conceito de holograma sendo uma técnica de registro de padrões de interferência de luz, que podem gerar ou apresentar imagens em três dimensões e porque estamos vivendo um momento altamente tecnológico.

O teatro-holograma celebra a comédia, o riso e o retorno à simplicidade da cena. Por conta também das plataformas midiáticas em que são produzidas e exibidas as cenas, o tempo é sempre curto, o que favorece a produção de peças cômicas, já que a piada ou a gag também dependem do ritmo que são executadas. Como o teatro-holograma é feito em sua maioria por não-atores, ou seja, usuários que provavelmente nunca consumiram teatro ou estudaram a arte da representação - gente que talvez nunca tenha assistido à uma apresentação de teatro - acabam, por este motivo, não sendo contaminados por academicismos ou teorias complexas do drama, muito menos a sacralização da arte teatral o que, ao meu ver, acabou empurrando muitas vezes o teatro para os guetos da arte hermética. O riso - por sua facilidade, leveza e prazer - é mais fácil de viralizar nas redes sociais e muitos dos perfis que produzem e se utilizam deste teatro-holograma acabam por monetizar suas contas, através da publicidade e dos patrocinadores.

A problemática da emancipação do espectador ou como o público se afastou do teatro. A busca dos atores e encenadores pela técnica e a narrativa que não interessa à massa de potenciais espectadores. O que acontece no teatro-holograma, devido também à facilidade de transmigração em diferentes plataformas colabora para um maior alcance. A narrativa mais simples, que co-relaciona também com o teatro pobre de grotowski, em que o ator com sua fé cênica deve levar o espectador

à uma nova realidade, muito contribui para um alcance. O teatro-holograma é palatável, de fácil entendimento, rápido e perspicaz em sua mensagem. E ainda conta com o auxílio da edição das imagens captadas.

Pode parecer um tanto quanto presunçoso de minha parte dizer que o teatro morreu, porém é preciso enfatizar que o teatro é uma força expressiva latente na humanidade. Podemos encontrar o teatro quando as crianças estão brincando ou quando imitamos a voz de alguém. O teatro pode ser a roupa que colocamos quando pretendemos impressionar ou os diálogos que imaginamos na nossa cabeça antes de ter uma conversa importante. Pode ser a ficcionalização da realidade ao nosso redor. O teatro é uma arte infinita que rotaciona a vida, como são infinitas as fronteiras do universo e enquanto houver seres humanos haverá de acontecer o teatro.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Julia Matias Carlos de. **Zeitgeist e comunicação: relações, influências e usos**. Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro Silva. 2015. 70 f. TCC (Graduação) - Curso de Publicidade e Propaganda, Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2015.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993;

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011;

LÉVY, Pierre. **Ciberespaço**. São Paulo: Editora 34, 1999;

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987;

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões**. Estudos Avançados, [S. l.], v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>. Acesso em: 20 maio. 2021.

NUNES, Silvia Balestreri. **Teatro-fórum: histórias espalhadas e questões compartilhadas**. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO, XIX., 2008, São Paulo. Anais. São Paulo: ANPUH/SP, 2008;

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo**. São Paulo: Studio Nobel, 2000;

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2012.

VERSA, Cezar Roberto. **O teatro de Plínio Marcos: linguagem e mascaramento social**. Orientador: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves. 2007. 186 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Centro de Educação Comunicação e Artes, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Cascavél/PR, 2007;