

# ENCENAÇÕES DAS POSSIBILIDADES teatro, imaginário e isolamento

STAGING OF POSSIBILITIES  
theater, imaginary and isolation

Talles Colatino

 <http://orcid.org/0000-0001-5396-8777>

UFPE, Mestre em Teoria da Literatura

## RESUMO

O texto reflete sobre as experiências virtuais desenvolvidas por grupos e artistas cênicos brasileiros durante a pandemia da Covid-19. Trabalhos de grupos como Armazém, Galpão e Magiluth são analisados a partir de suas poéticas, que se relacionam com o imaginário da casa e da intimidade, em face aos recursos tecnológicos e midiáticos. As obras também levantam discussão sobre a presença, fator crucial na arte da cena, e como esse elemento precisou se reconfigurar diante das impossibilidades do convívio presencial durante a pandemia.

**Palavras-chave:** Poéticas contemporâneas; Teatro; Imaginário; Tecnologia; Intimidade.

## ABSTRACT

This text reflects on the virtual experiences developed by Brazilian scenic groups and artists during the COVID-19 pandemic. The work of groups such as Armazém, Galpão and Magiluth are analyzed based on their poetics, which relate to the imaginary of the house and intimacy in the face of technological and media resources. The works also start a discussion about presence, a crucial factor in the scenic art, and how this element had to be reconfigured due to the impossibilities of meeting in person during the pandemic.

**Keywords:** Contemporary poetics; Theater; Imaginary; Technology; Intimacy.

*Às exatas 20h do dia 1º de outubro de 2020, quando o Brasil contabilizava mais de 144 mil mortos pela pandemia da Covid-19 e 881 novos casos da doença haviam sido descobertos nas últimas 24h, meu celular tocou. O país atravessava uma pandemia de números astronômicos, sem ter passado em nenhum momento por um isolamento rigoroso como o protocolo sanitário da Organização Mundial da Saúde recomendava. Em casa, o único lugar possível de se estar, à mercê dos meus privilégios, como poder trabalhar remotamente desde o início da quarentena, em meados de março, atendi aquele telefonema, que me alertava sobre a probabilidade de um sem fim de histórias que são construídas pela nossa mente quando nos propomos a narrar algo. Entre as construções sociais do que entendemos por realidade e as construções metafóricas do que entendemos por ficção, há uma porta a ser aberta. A porta da frente, da casa onde reside esse sem fim de histórias.*

ATÉ A FINALIZAÇÃO DESTE TEXTO, JÁ SE PASSAVAM MAIS DE SETE MESES DESDE O INÍCIO DA QUARENTENA. DURANTE ESSE TEMPO, INCIPIENTE PARA UM PENSAMENTO CRÍTICO MAIS ELABORADO SOBRE O IMPACTO DA DOENÇA NOS DIVERSOS ÂMBITOS DA VIDA SOCIAL, MAS INTENSO NO DESCORTINAMENTO DA INTIMIDADE FORÇADA QUE EXPERIENCIAMOS DIANTE DE TUDO AQUILO QUE NOS É MAIS FAMILIAR, A CASA – NAS SUAS RAZÕES OU ILUSÕES DE ESTABILIDADE<sup>1</sup> – SE TORNOU TRINCHEIRA NESTA BATALHA CONTRA UM INIMIGO SORRATEIRO E FERÓZ. O TRÂNSITO LIMITADO ENTRE ADENTRAR E SAIR, ALÉM DOS RECEIOS E DAS INSEGURANÇAS GERADAS CONTRA ALGO QUE NÃO PODEMOS VER PARA NOS PRECAYER, RECONFIGUROU A CARACTERÍSTICA MATERNAL DA CASA. A PANDEMIA ACIONOU NOVOS DISPOSITIVOS DE RELAÇÃO COM O ESPAÇO DO LAR: DO REFORÇO À HIGIENIZAÇÃO DE TUDO QUE ENTRA À POTENCIALIZAÇÃO DA CAPACIDADE DE SONHAR UM FUTURO INCERTO PARA ALÉM DOS LIMITES DAS NOSSAS JANELAS. PASSAMOS

a ambientar essa casa, aquele espaço de um sem fim de histórias, com ausências.

A cultura e a arte são, por natureza, atividades da presença, do encontro, da coletividade. Diante do contexto do isolamento provocado pela pandemia, com recursos escassos de produção e o desafio que se coloca diante das especificidades de realização do setor artístico, vimos a tecnologia emergir como o grande catalisador das possibilidades de criação e fruição artística durante esse período. Com as casas de show, cinemas e teatros fechados, tivemos a oportunidade de transformar nosso sofá em assento de plateia, e nossa intimidade, em ambientação de diversas experiências virtuais, que foram provocadas a repensar a lógica formal e poética de diversas linguagens e produtos artísticos.

Nessa configuração, o teatro, talvez mais do que qualquer outra expressão, tensionou limites bastante expressivos

<sup>1</sup> Reflexão proposta pelo filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) no livro *A poética do espaço* (1957), no qual propõe um estudo fenomenológico sobre os valores de intimidade na imagem da casa.

de sua linguagem própria. O teatro não é apenas uma construção coletiva entre os seus trabalhadores: ele também demanda a presença física como parte da elaboração de sua atmosfera poética. Não é novidade a presença de recursos tecnológicos e midiáticos como parte da criação de um conteúdo específico, que tem como base os elementos da dramaturgia: o drama radiofônico, a radionovela e a crescente incorporação dos elementos da cena na televisão, desde o seu surgimento até a formatação da telenovela como um gênero específico e distanciado do teatro. A internet, no entanto, ainda é um caminho de difícil elaboração para a compreensão de um produto que tenha suas bases no teatro, mas que surge na tela do computador como algo próximo do que estudos contemporâneos vêm chamando de teatro cibernético.

“A pandemia exigiu de nós muitas transformações, entre elas a do olhar. Quando pensamos nas artes cênicas, por exemplo, por mais que já houvesse experimentos com tecnologias virtuais e multiplataformas, sempre estivemos norteados pela presença física. Nesses últimos meses, público e artistas precisaram repensar a forma de fazer e consumir arte, mediados pelos suportes tecnológicos. Acredito que, apesar de as artes da cena terem sido as maiores prejudicadas com a impossibilidade do encontro, o que vimos foi um movimento criativo instigante, com várias experimentações que não podem e nem precisam ser classificadas como teatro, mas que partem da teatralidade e dos elementos da cena, como texto, figurino, iluminação e cenário, para criar híbridos com o audiovisual. Acho interessante pensar que esses

híbridos podem ajudar a aproximar do teatro mais pessoas, e que, uma vez que as apresentações presenciais voltem a acontecer, elas contarão com uma parcela de público advinda das experiências *on-line*. Também enxergo esses experimentos virtuais acontecendo para além da pandemia, pois se mostraram esteticamente plurais e, em alguns casos, rentáveis; ainda que não para todos, pois ainda vivem uma fase muito experimental”, analisa o jornalista e crítico de teatro Márcio Bastos.

Para além dos entraves do rótulo sobre os gêneros que derivam na internet, o fato é que a pandemia revelou experiências que não só alimentaram o debate, como transformaram a experiência de se estar em casa, como matéria da sua poética. E, mais ainda, a própria imagem da casa – seus cômodos e seus objetos –, enquanto fabulação.

“A experiência através da tecnologia, o compartilhamento a partir de outro tempo, que pode ser coletivo, como no caso das transmissões ao vivo, ou individual, e em outro espaço, na intimidade da casa, nos apontam caminhos interessantes, que, no futuro, vão nos ajudar a entender as particularidades deste momento histórico. A casa virou cenário e possibilita pensar as peças por caminhos não convencionais”, propõe Bastos.

A casa, à visão dos estudos fenomenológicos do filósofo francês Gaston Bachelard, um dos pais dos estudos do imaginário, sempre despertou, simultaneamente, imagens dispersas e um corpo de imagens cuja própria imaginação lhes aumenta os valores de realidade. O símbolo *casa* e sua estrutura familiar representam o princípio da noção

de intimidade da vida do homem, mas também carregam consigo uma dicotomia representada pelos trânsitos do vir e ir, do entrar e sair, do dentro e fora. O homem, diz Bachelard (2008, p. 25), vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. A imaginação é o que move essa relação de vivência: seja através das memórias que construímos na intimidade ou através do desejo por aquilo que se opõe a ela, a vastidão do mundo e suas possibilidades desafiadoras, atraentes. Sem a casa, no entanto, o homem seria um ser disperso: ela é o primeiro mundo do ser humano.

O isolamento social reclamou novas formas de habitar a casa, e de ampliar o imaginário sobre ela e sobre imagens que a ela recorrem. No contexto da pandemia, precisamos imaginar novos espaços para readequar as necessidades. A casa virou ambiente de trabalho, escola, academia de ginástica, espaço de lazer e descanso. Na relação com o teatro, o espaço da casa já sugeria uma tendência que ganhou força nos últimos anos:

a abertura do lar dos artistas como o próprio ambiente da encenação, no qual o público usufrui da experiência cênica acionando as camadas da intimidade desse lar reconfigurado. Essa polivalência semântica, forçada por suas funções utilitárias, contribuiu para o agendamento de dispositivos estéticos e artísticos que vimos refletir de formas diversas através das experiências teatrais que circularam durante o período da pandemia.

Num primeiro momento, as experiências teatrais *on-line* pareciam circular ao redor de uma proposta de adaptação de obras e textos já experienciados no palco. Foi o caso da atriz carioca Denise Fraga, com *Galileu e eu – a arte da dúvida*. O espetáculo original, baseado no texto de Bertold Brecht, que narra parte da biografia do cientista italiano Galileu Galilei (vivido por Fraga), circulou o país em 2015 e 2016, numa montagem grandiosa, com belo cenário, desenho de luz marcante e dez atores em cena, dirigida por Cibele Forjaz. A pandemia provocou o desejo da atriz de revisitar o texto do espetáculo e adaptá-lo para



O isolamento social reclamou novas formas de habitar a casa, e de ampliar o imaginário sobre ela e sobre imagens que a ela recorrem

um monólogo, com a inserção de temas adjacentes ao momento. O recorte do espetáculo sobre a vida de Galileu aborda o conflito do cientista ao conseguir provar que a Terra girava em torno do Sol, e a necessidade de negar a própria descoberta para não ser queimado vivo como um bruxo. O embate entre fatos cientificamente comprovados e uma cegueira coletiva, baseada em achismos e preceitos religiosos, soa muito pertinente no contexto sociopolítico da pandemia.

O espetáculo ganha contornos expressivos na relação que a atriz mantém com o estranhamento ao apresentar o texto nesse formato. Em diversos momentos, Denise Fraga se volta ao público através de falas que reafirmam esse novo espaço de apresentação e de plateia. Fraga abre o espetáculo, de pé, com “a pedra da evidência” na mão. Ao jogar esse objeto no chão, afirma que a pedra não caiu. Ela repete a ação e reafirma: “não caiu”. “Se estivéssemos num teatro, eu poderia ouvir a reação de vocês. Eu ouço a reação de quem presencia um absurdo. É óbvio que a pedra caiu. Você viu. Ninguém se cala indefinidamente se eu disser que essa pedra que caiu não caiu. Pensar é um dos maiores prazeres da raça humana. Só os mortos não se deixam mover por um bom argumento. Certo?”, fala a atriz logo em seguida.

A hesitação que Denise demonstra na fala transcrita agenda a configuração nova, para ela e para o público, sobre parte da experiência teatral nesse formato virtual. Denise não tinha ali os barulhos do incômodo comum da plateia diante de um absurdo, e nem por isso estava só naquela experiência. A vida presente, essencial no fazer teatral, estava mediada

por uma câmera e uma tela, silenciosa, ainda que atenta. Denise apresenta o monólogo sentada, vestindo preto. No espaço do que aparenta ser uma sala ou escritório de casa, a atriz apresenta o espetáculo fazendo uso de objetos caseiros, num flerte emergencial com a linguagem do teatro de objetos, como elementos de mediação desse texto tão imagético sobre a vida de Galileu. Um tubo de papel-toalha vira luneta, uma lanterna vira o Sol, e uma bola de papel amassado se transforma na Lua. São traços desse corpo de imagens da casa, através dos seus objetos mais simples e ordinários, em que a narrativa proposta pela atriz aciona a magia da elaboração poética.

A presença da casa e da sua dinâmica se mostra de outra forma na proposta trazida pelo Grupo Galpão de Teatro, companhia que tem sua criação e trajetória associadas às experiências do teatro de rua. Fundado em 1982, o grupo se tornou famoso por realizar seus espetáculos em espaços públicos, com intervenções grandiosas em espaços que sugerem relações com o texto que trabalham. Nos últimos trabalhos, a exemplo de *Nós* (2016), o Galpão vem explorando, de forma mais sistemática, as ambivalências na relação entre os atores e os personagens, a realidade e a ficção, a cena e a plateia, o público e o privado.

Essas relações são postas de forma sugestiva, através da experiência que o grupo apresentou durante a pandemia. A quarentena foi instaurada no Brasil quinze dias antes de a companhia iniciar a turnê de um novo espetáculo, com base em poemas de escritores brasileiros contemporâneos. Diante da impossibilidade do encontro, os atores passaram a



Ambientados nas suas casas,  
os atores-personagens intercalam  
experiências pessoais do isolamento  
[...] com as provocações naturais  
do ensaio do espetáculo

se encontrar através de uma plataforma virtual de reuniões para continuar os ensaios do espetáculo. É nesse contexto que surge *Éramos em bando* (2020), apresentado pelo coletivo como um filme, que explora a experiência individual como matéria de uma construção coletiva.

Os diretores Marcelo Castro, Pablo Lobato e Vinícius de Souza se propuseram a gravar os ensaios sem, no entanto, avisar aos atores que estariam gravando um filme. Formatado, ao final, como uma espécie de documentário do processo criativo do grupo, o filme explora as relações suspeitas entre a realidade e a ficção a partir das vivências que se tornam coletivas através da plataforma de reuniões virtuais. Ambientados nas suas casas, os atores-personagens intercalam experiências pessoais do isolamento e seus olhares sobre a pandemia com as provocações naturais do ensaio do espetáculo. Ao longo do filme, no entanto, presenciamos a indefinição da própria motivação daqueles ensaios. Não sabemos exatamente qual produto vai ser gerado a partir daqueles encontros, ou

mesmo se será gerado algo. E está justamente nessa indefinição, nesse vácuo da expectativa, um dos elos da força poética que o grupo imprime nesse experimento em conexão plena com a instabilidade e imprevisibilidade da realidade diante da pandemia. A vida, a arte e a intimidade se reelaboram como possibilidades de entendimento desses tempos.

Nesse íterim, as dificuldades dos atores com a plataforma virtual e os entraves tecnológicos acabam surgindo como interferências poéticas na construção íntima do processo criativo de cada ator-personagem. Há uma veia cômica, até, nesses momentos em que as dificuldades com a tecnologia são expostas. A força poética do experimento do Galpão se torna crescente na trilha dessa sucessão de tentativas e erros, aliada à alta densidade dos poemas de Paulo Henriques Britto, Fabrício Corsaletti, Marcelo Montenegro, entre outros, que são trabalhados ali. A poesia surge como elemento de falso equilíbrio dessa narrativa desconcertante do filme – falso, pois não há equilíbrio algum na tensão do verso. O processo

do grupo, fragmentado e enraizado nos instantes individuais de cada ator, é, em si, o próprio produto final.

A presença da tecnologia não é exatamente uma novidade no cotidiano do Armazém Companhia de Teatro, grupo fundado no final dos anos 1980, no Paraná, e atualmente sediado no Rio de Janeiro. Diversas peças da companhia são marcadas pela interferência de outras linguagens, sobretudo da audiovisual. Para o período da pandemia, o grupo, no entanto, foi buscar nos temas e nos métodos do próprio espaço cibernético contemporâneo uma fórmula instigante que dialoga diretamente com elementos clássicos do teatro e da dramaturgia. *Parece loucura mas há método* (2020) nasceu misturando Shakespeare, *reality show*, cultura do cancelamento e o espaço da casa como matéria da cena.

O experimento, dirigido por Paulo de Moraes, consiste na presença de nove atores e um mestre de cerimônia através de uma plataforma de reunião virtual. No espaço da sua própria casa, adornados e paramentados com roupas e objetos pessoais, cada ator representa um personagem de Shakespeare. A figura do mestre de cerimônias surge como a figura que estimula os embates que conduzem o espetáculo: numerados todos eles de 1 a 9, uma dupla de atores é sorteada aleatoriamente, e os dois precisam “batalhar”. O embate consiste na apresentação de um solilóquio por cada ator, que ajuda a desvendar as nuances dos personagens por eles representados. Nenhum personagem é apresentado diretamente: a missão do público é justamente lutar para descobrir mais sobre cada uma daquelas figuras. E o único jeito de conhecer mais sobre

uma determinada *persona* é votando para salvá-la ao final de cada disputa. A votação acontece através de um dispositivo da própria plataforma virtual.

O grande trunfo do espetáculo é a interatividade como ferramenta de construção narrativa. Cada apresentação se torna diferente de outra a depender dos personagens que conseguem avançar até as últimas etapas do espetáculo. Nessa dinâmica, em que a empatia é determinante para a sobrevivência, a obra aciona dispositivos que movem o próprio ambiente virtual e a cultura do ciberespaço contemporâneo, a exemplo da cultura do cancelamento. Uma das expressões mais recorrentes do trânsito social no espaço virtual dos últimos tempos, “cancelar” alguém demanda um motivo de denúncia. O entendimento que temos hoje dessa dinâmica ganhou força após o movimento Me Too, em 2017, encabeçado por atrizes de Hollywood que expuseram casos de agressões sexuais.

“Como se faz uma escolha? Por imagens? Palavras? Emoções?” Com esse questionamento, em dado momento do espetáculo, o mestre de cerimônias indica a complexidade do jogo estabelecido, no qual os atores são peões em ambientes que evocam a marca dos tempos que se cruzam – o nosso e o das personagens – através dos símbolos referenciais da casa. A presença dos objetos caseiros e dos ambientes da casa de cada um é determinante para a construção poética em torno da personagem. Para o crítico Márcio Bastos, essa presença do conjunto de imagens que remetem a casa equilibra a fidelidade ao texto de Shakespeare com a construção direta de uma maior proximidade com o público.

“No caso de *Parece loucura mas há método*, vê-se um ator vivendo um personagem de *Hamlet* ou do *Mercador de Veneza* no banheiro, em uma cama box, no seu quarto, enquanto interpreta de roupão, com uma taça de champanhe. São leituras que mantêm o espírito do texto, mas o vestem com outros símbolos caros ao momento quando, alguns de nós, ainda permanecemos em casa”, analisa Bastos.

Elementos como o estranhamento de Denise Fraga, pontuado por falas ao longo do seu espetáculo virtual, ou a tentativa de um ensaio como fio condutor da experiência, como proposto pelo Grupo Galpão, associam a imaterialidade do espaço virtual à memória material do fazer teatral. O impedimento do encontro presencial, com o público e com os próprios colegas, aciona dispositivos para construir materialidades a partir, sobretudo, de elementos visuais. A casa e seu conjunto de imagens potencializam essa experiência do olhar do espectador e estabelecem valores de intimidade, ao mesmo tempo que sinalizam a vastidão das possibilidades da composição ficcional a partir do espaço íntimo. Um espaço ficcional que se mistura à realidade, no caso do Galpão, ou que se coloca diante da realidade, no caso do Armazém. Contudo, entre os elementos da equação “imagens, palavras e emoções”, a experiência sensorial proposta pelo grupo pernambucano Magiluth se coloca à frente no campo da inventividade a partir das noções da memória, da imaterialidade e da casa como elemento-chave da narrativa.

O coletivo estava formatando um espetáculo de rua, com base em *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, quando a pandemia forçou a

suspensão do plano em 2020. Em maio, no entanto, eles fizeram circular um formato virtual e multiplataforma que, diferente dos demais exemplos surgidos até então, centrou sua poética numa experiência com pouquíssimo recurso visual – e nenhum que contasse com a presença imagética de corpos. A estrutura dramatúrgica é construída de forma individualizada: um dos atores entra em contato com o público através de uma ligação telefônica, e a narrativa é conduzida a partir de fragmentos enviados por meio de aplicativos como WhatsApp, Instagram, YouTube, Spotify e *e-mail*. Até a conclusão deste texto, o Magiluth já havia elaborado dois espetáculos/experimentos: *Tudo que coube numa VHS* e *Todas as histórias possíveis*, ambas sob o mesmo formato.

A opção por esse “apagamento” da imagem e do corpo dos atores, restringindo a experiência essencialmente a recursos sonoros e textuais, foi uma escolha consciente. O grupo se questionava se a presença deles numa obra em formato de *live* teria a mesma potência da celebrada cena que formulam em seus espetáculos. O Magiluth buscou alcançar uma compreensão do momento instaurado pela pandemia, através de uma comunicação mediada pelo entrecruzamento midiático oferecido por um único canal: todo o experimento proposto pelo grupo é fruído através de um *smartphone*.

A ligação que recebi, às exatas 20h do dia 1 de outubro de 2020, me convocava a participar da experiência de *Todas as histórias possíveis*. Erivaldo Oliveira foi o ator que conduziu a experiência comigo, me convidando, de forma pontual, ao longo do processo de cerca de 30

minutos, a elaborar com ele a construção da história, que seria contada a partir de fragmentos, lembranças, vestígios. Entre a apresentação formal do ator e o início da experiência em si, não há um limite claro. Antes mesmo que eu me desse conta, Erivaldo ou o narrador – eu já não sabia – falava de maneira indireta sobre a construção da matéria ficcional. De como a nossa mente é a casa de um sem fim de ideias, na qual memória e invenção se unem em prol da motivação que temos de contar algo a alguém.

*Todas as histórias possíveis* nos lembra que a realidade é insustentável, e, por isso mesmo, criamos ficção. A história gira em torno de um acidente trágico que envolve um homem que dirigia o carro em direção à sua casa no exato dia em que entregou cópias das chaves do apartamento ao namorado. É através de uma ligação entre esses dois personagens, num diálogo pungente de coragem diante das incertezas do futuro, que entendemos que uma rápida distração do motorista resulta num acidente. A partir daí, o tempo se coloca em suspensão. Voltamos à mesma história sob outras

perspectivas, outros signos. São textos, imagens, áudios, canções que preenchem as lacunas dessa história, que potencialmente poderia ser uma outra história. Todas as histórias possíveis, afinal. “É sobre um acidente de carro. Mas poderia ser sobre uma bomba nuclear, uma explosão num porto ou sobre um vírus que já matou mais de um milhão de pessoas ao redor do mundo”, aponta o narrador.

Talvez o namorado não tenha conseguido entrar naquela casa. Talvez tenha entrado e permanecido lá até entender o que de fato aconteceu com o seu amado. Este, por sua vez, falava, ainda que de forma errática e a poucos segundos de ser atingido, sobre o prazer de ter entregado uma cópia das chaves. Justo uma chave, esse signo crucial que separa a intimidade da vastidão; a casa, do mundo. Um precisou sair para que o outro pudesse entrar. Quantos precisaram sair de casa, no Brasil, desde meados de março? Quantos voltaram? Quantos voltam, diariamente, diante de tantos outros vírus que assolam nosso país violento e desigual? Quantos se foram sem ao menos sair de casa?

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.



**Texto de autor convidado. Recebido em:** 13 out. 2020.

COLATINO, Talles. Encenações das possibilidades: teatro, imaginário e isolamento. *Estudos universitários: revista de cultura*, Recife, v. 37, n. 1/2, p. 216-224, dez. 2020. ISSN Edição Digital: 2675-7354.