



CIBERCULTURA TEATRAL:

**Panorama do trabalho criativo no ciberespaço em Porto Alegre durante a
pandemia**

CIBERCULTURA TEATRAL:

**Panorama del trabajo creativo en el ciberespacio en Porto Alegre durante la
pandemia**

THEATRE CYBERCULTURE:

Panorama of creative work in cyberspace in Porto Alegre during the pandemic

Thainan da Silva Rocha¹

Walter Lima Torres Neto²

Resumo

Este artigo apresenta uma análise parcial das condições materiais do teatro produzido para o ciberespaço em Porto Alegre durante a pandemia de COVID-19. Partindo da leitura de pesquisas sobre o trabalho no capitalismo informacional, propostas defendidas por sociólogos e pesquisadores transdisciplinares, em nosso artigo relacionamos os relatos de profissionais do teatro porto-alegrense, colhidos em levantamento de 2021. Nosso objetivo é tecer um panorama e entender o impacto das restrições do distanciamento social sobre as dinâmicas de produção cênica, delineando possíveis tendências da cena teatral em meio ao cenário pandêmico.

Palavras-chave: cultura teatral; mercado de trabalho; teatro digital; teatro online; tecnologia teatral.

Resumen

Este artículo presenta un análisis parcial de las condiciones materiales del teatro producido para el ciberespacio en Porto Alegre durante la pandemia del COVID-19. A partir de la lectura de investigaciones sobre el trabajo en capitalismo informacional,

¹ Artista da cena e produtor cultural. Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), com pesquisa em andamento (previsão de defesa em 2021) na linha de pesquisa Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas, sob orientação do Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto. Bolsista CAPES. E-mail: thainan.teatro@gmail.com.

² Professor de Estudos Teatrais nos Cursos de Graduação e Pós-graduação em Letras na Universidade Federal do Paraná (UFPR) e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: gualter20@gmail.com.

propostas defendidas por sociólogos e investigadores transdisciplinares, en nuestro artículo enumeramos los informes de los profesionales de Porto Alegre, recogidos en una encuesta de 2021. Nuestro objetivo es tejer un panorama y comprender el impacto las restricciones del distanciamiento social sobre la dinámica de la producción escénica, delineando posibles tendencias en la escena teatral en medio del escenario pandémico.

Palabras clave: cultura teatral; mercado de trabajo; teatro digital; teatro en línea; tecnología teatral.

Abstract

This article presents a partial analysis of the material conditions of the theatre produced for cyberspace in Porto Alegre during the COVID-19 pandemic. Starting from researches on work in informational capitalism, proposals defended by sociologists and transdisciplinary researchers, in our article we relate the reports of theatre professionals from Porto Alegre, collected in a survey of 2021. Our goal is to draw a panorama and to understand the impact of the restrictions of social distancing on the dynamics of scenic production, outlining possible trends in the theatrical scene in the midst of the pandemic scenario.

Keywords: theatrical culture; labor market; digital theatre; online theatre; theatrical technology.

* * *

O pensamento é nuvem
O movimento é drone
O monge no convento
Aguarda o advento de deus pelo iPhone

Gilberto Gil, *Pela Internet 2*

1. Pandemia e ciberteatro

O prefixo ‘ciber’ ou ‘cyber’ advém da palavra ‘cibernético’ ou ‘cibernética’. A cibernética não é mais uma ficção. Hoje, ela se apresenta não propriamente como uma disciplina, mas sim como um extenso e complexo campo de investigações com inúmeras ramificações associadas a diversas matérias científicas que vão da robótica até a realidade aumentada passando pela informática e os mundos da Internet.

O termo cibernético passou a ser adotado de modo sistemático, pela primeira vez por Norbert Wiener durante a década de 1940. Foi em 1947 que ele publicou o livro *Cybernetics, or control and communication in the animal and the machine*, onde desenvolvia sobre o conceito. A publicação ganhou primeiro uma versão francesa e

posteriormente, em 1961, sua edição americana³. Nesta obra estão alguns dos postulados que serão desenvolvidos por meio de novas pesquisas ao longo do século XX e XXI. Referência no Brasil, Miguel Nicolelis é um cientista que exemplifica o complexo e amplo espectro do trabalho de pesquisa no mundo cibernético. Com seus estudos práticos e teóricos, por exemplo, esse cientista procura adequar o sistema nervoso humano a interagir com máquinas e propiciar a recuperação do movimento em diversos casos de paralisia.

No caso específico das artes cênicas temos o exemplo emblemático das pesquisas de Ivani Santana⁴, pesquisadora e criadora cênica com ênfase na dança, que desde os anos 1990 vem investigando criativamente as relações entre corpo, coreografia e tecnologia dentro do universo da dança telemática. Já no âmbito das investigações teatrais destacam-se as pesquisas de Marta Isaacsson⁵, que se debruçam sobre as relações da encenação com a tecnologia quando se serve de projeções de imagens captadas ao vivo relacionadas com os corpos dos atores em atuação. Os impactos no tocante ao processo de recepção são estudados sob a ótica da neurofisiologia, estabelecendo uma interdisciplinaridade necessária. Ambas as interrogações, tanto no tocante à dança quanto ao teatro, sugerem conexões estimulantes com o passo seguinte, que foi a entrada das artes cênicas no universo da cibercultura por conta da pandemia.

Em seu ensaio seminal sobre a cibercultura, Pierre Lévy (2010) delinea inicialmente o termo ‘ciberespaço’ como sinônimo de ‘rede’. Isto é, um novo meio de comunicação, uma nova mídia. Trata-se certamente do surgimento de um meio original de comunicação virtual. O termo, segundo Lévy, compreende tanto a “infraestrutura material” dessas trocas de experiências e conteúdos digitais, quanto o “universo oceânico de informações que ela abriga”. Um pouco mais adiante ele se torna mais preciso ao sublinhar que “eu defino o ciberespaço como o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores”. Essa

³ Norbert Wiener. *Cybernetique: ou contrôle et communication chez l'animal et la machine*. Paris: Hermann & Cie, 1948. Posteriormente editado por Cambridge Massachusst: MIT Press, 2ª. ed. revisada, 1961.

⁴ Cf. Ivani Santana. *Corpo Aberto: Cunningham, Dança e Novas Tecnologias*. São Paulo: EDUC, 2002, e *Dança na Cultura Digital*. Salvador: EDUFBA, 2006.

⁵ Cf. Marta Isaacsson. “Entre dois, cena e imagem em captação ao vivo”. *Revista Cena*, n 25, 2018 e “Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem”. *Artcultura*, 13(23), 2012.

definição, prossegue Lévy, “inclui o conjunto dos sistemas de comunicação eletrônicos (aí incluídos os conjuntos de redes hertzianas e telefônicas clássicas), na medida em que transmitem informações provenientes de fontes digitais ou destinadas à digitalização.” (LÉVY, 2010, p. 94-95).

Já no tocante ao neologismo cibercultura, ele é categórico ao afirmar que este denominaria “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” (LÉVY, 2010, p. 17). Isto é, a cibercultura é a própria vivência interativa dos indivíduos no ambiente do ciberespaço. À estocagem de informação e o acesso aos dados são acrescidos a presença virtual expressiva dos agentes criativos. São os corpos que dançam e atuam por meio da Internet como delinea Santana em seus estudos.

A entrada dos agentes criativos teatrais no ciberespaço vem se dando pela exploração das ferramentas digitais mais distintas a favor das propriedades comunicacionais e estéticas potencializadas pelo advento da pandemia e do confinamento. Pode-se dizer com Lévy que os agentes criativos teatrais iniciaram um complexo processo de estabelecimento de uma ‘cibercultura teatral’. Não sabemos se provisória ou permanente, mas as marcas dessa cibercultura teatral no plano virtual, certamente, não deixarão indiferente o teatro no seu regime presencial.

Fechados os teatros, impedindo o natural exercício de sociabilidade entre público e artistas, não restou outra opção. Desse modo, a alternativa adotada foi o mergulho no espaço do virtual, da Internet, para que obras cênicas já existentes ou especialmente concebidas pudessem ir ao encontro do seu público. Neste sentido, o público primeiro foi estimulado, e posteriormente consolidado, graças ao trabalho teatral do dito teatro de grupo. O teatro de grupo consolidou a noção de um ‘público de seguidores’. Com a pandemia, esse mesmo conjunto de espectadores ganhou materialidade tornando-se um ‘ciber-público’. Originário daquele corpo de ‘espectadores-seguidores’, via de regra sensibilizado pelas redes sociais, ele se converteu no momento do confinamento ao espectador defronte do computador ou da telinha do seu *smartphone*. Nesse instante de direcionamento para Internet os espectadores se transformariam em ‘espectadores digitais’ e os atores entrariam numa

era cibernética. Mas o lugar do espectador-teatral-navegador na Internet e do trabalho do ator no interior dessa nova plataforma comunicacional são somente dois aspectos da complexa teia de relações que vem se tecendo nesses tempos de pandemia. As etapas do processo artístico das artes cênicas (concepção/criação; execução/realização; recepção/fruição) em tempos de confinamento são objetos de nossa investigação, que teve como ponto de partida uma pesquisa realizada por meio da própria Internet. Ela teve lugar no período de março a abril de 2021, com a finalidade de tentar conhecer os arranjos e rearranjos dos agentes criativos em suas realizações cênicas circunscritas à cidade de Porto Alegre.

2. Mercado digital e dinâmicas do ciberespaço

Ainda que propulsionada de modo emergencial pela pandemia e recebida com resistência por parte da comunidade artística, a disseminação do teatro no ciberespaço supriu uma ausência que já era pulsante. A rápida popularização da Internet no início deste século gerou uma transformação sociocultural que, ao permitir novos espaços virtuais de convívio social, inaugurou possibilidades inauditas de relação entre a arte e o público. A dança, a música, as artes visuais, o cinema e outras linguagens artísticas já haviam criado ferramentas para se adaptar e ocupar esse espaço virtual, alcançando novos públicos. Faltava o teatro, que cada vez mais distante do público geral, resistia arraigado à sua condição presencial. Mas a urgência de ocupar a Internet não se restringia somente a uma caça ao público.

A cibercultura está presente na vida dos próprios profissionais de teatro, que são mais jovens do que a média em outros setores (BORGES; COSTA, 2012). O antropólogo argentino Néstor Canclini (2012) identifica alguns traços comuns em jovens trabalhadores criativos, tais como: uma maior disposição para estar permanentemente conectado à Internet; uma capacidade de ser versátil e multitarefa; uma maior habilidade para formar redes de cooperação; e um maior uso da intertextualidade e interdisciplinaridade na criação de suas obras. As mudanças dos últimos anos indicavam que a informatização era um caminho sem volta. Poder trabalhar e consumir sem precisar sair de casa era uma realidade possível no entorno sociocultural destes jovens. Mas e o teatro?

Nesta última década, a produção teatral apresentou grandes mudanças devido à informatização geral do setor de serviços. Tarefas como a inscrição de projetos em editais de financiamento, antes encaminhadas por correio, hoje são quase sempre feitas via Internet. Os *sites* de *crowdfunding*⁶ viabilizaram muitos projetos teatrais, num sistema de contribuição e recompensa. As plataformas de eventos facilitaram a venda de ingressos antecipados num ambiente de negócios digitais terceirizados. As redes sociais aos poucos ganharam o protagonismo na divulgação de espetáculos e oficinas, por congregarem muitos usuários e apresentarem pouco ou nenhum custo.

Com as novas limitações instauradas pela pandemia, as mesmas redes sociais deixaram de ser apenas um espaço de divulgação, para se transformarem num espaço de distribuição e consumo de um novo teatro. O que a princípio parecia ser um grande meio de difusão a baixo custo, logo se mostrou nem tão benéfico, com o potencial de reforçar desigualdades. Apesar da Internet ser capaz de encurtar fronteiras e multiplicar o público de uma peça, existe um abismo se pensarmos nos 40 milhões de brasileiros sem acesso à Internet (ou ainda que a maioria acessa apenas pelo celular, muitos com um plano de dados limitado) (G1, 2021).

A divulgação e circulação do teatro pelas redes sociais — concentradas principalmente nas empresas Google (YouTube) e Facebook (Facebook e Instagram) — é muito condicionada pelos algoritmos destas plataformas, cujas fórmulas estão em constante experimentação e são dominadas apenas pelas empresas proprietárias. Em geral, a razão dos algoritmos trabalha com base em interações anteriores para recomendar conteúdos que prendam o usuário por mais tempo na rede, aumentando o lucro da empresa com publicidade. Quando o conteúdo não é patrocinado, seu alcance diminui e tende a ficar restrito aos contatos próximos dos próprios artistas. Por esse motivo, ainda é difícil atrair novos públicos para o teatro através das redes sociais. Nesse sentido, a racionalidade algorítmica apresenta uma dimensão performativa:

A força da racionalidade performativa dos algoritmos não está em descrever ou representar, mas sim em gerar efeitos e produzir realidades. Um exemplo banal são os sistemas de recomendação, hoje quase onipresentes em serviços, plataformas e aplicativos digitais [...] Um sistema de recomendação é tão mais eficaz quanto mais ele consegue influenciar ou desencadear uma determinada ação ou comportamento; e não tanto em saber realmente o que eu gostaria de

⁶ Sistema de financiamento coletivo.

ouvir, assistir, consumir ou fazer num dado momento. Por conta disso, a distância entre o laboratório (ou qualquer processo de testagem controlada de tecnologias, produtos, serviços) e o mundo se torna quase inexistente nesse tipo de racionalidade. Por que devo elaborar uma teoria sobre o mundo (ou sobre qualquer fenômeno) e testá-la em condições controladas, se posso testar diretamente sobre o mundo? A racionalidade algorítmica implica, portanto, a transformação do mundo num imenso laboratório. (BRUNO, 2019).

Dinâmicas limitadoras como essa são frequentes na economia digital, onde o trabalho ainda é pouco regularizado, mal remunerado e instável. Apesar da potência da Internet como um grande território democrático, a vivência pessoal e profissional da maioria dos usuários desse ambiente fica restrita às regras (formato, alcance, censura) de poucas plataformas de monopólios tecnológicos, a *Big Tech*⁷. O regime laboral desta economia digital, no qual o teatro agora adentra, tende a gerar subempregos através de processos degradantes já bem documentados, como a uberização⁸. Esse pretenso avanço não traz melhora alguma para as historicamente precárias condições de trabalho no teatro.

Ao veicular sua produção pelas redes sociais, os artistas de teatro entram para o vasto mundo dos criadores de conteúdo. Ao produzir material para as plataformas digitais, respondem a uma demanda das empresas que lucram com a permanência de usuários no site. Os criadores têm a possibilidade de receber uma parte mínima desse lucro através da veiculação de publicidade paga no próprio canal, desde que tenham grande afluência de público. Alternativamente, podem fazer acordos comerciais com outras marcas para produzir conteúdo publicitário virtual.

Nesse mercado teatral digital, alguns produtores têm trabalhado com a cobrança de ingressos (através de plataformas de eventos) para sessões fechadas de material gravado ou chamadas de vídeo. Essa prática de cobrança ainda é nova e, portanto, desafiadora na cibercultura. O consumo de arte na *web* é tradicionalmente realizado por assinatura mensal, em plataformas de *streaming* de audiovisual e música, ou gratuito, pelas redes sociais. Neste contexto, a produção de teatro digital no Brasil foi subsidiada

⁷ *Big Tech* ou *Tech Giants* é como são denominadas as maiores empresas de tecnologia da informação dos EUA: Google, Facebook, Apple, Amazon e Microsoft. Suas múltiplas plataformas dominam o mercado digital e moldam a experiência de internautas do mundo inteiro.

⁸ Processo de transformação do trabalho, pelo qual os trabalhadores fazem uso de bens privados — como um carro — para oferecer serviços por meio de uma plataforma digital. O nome deriva da empresa *Uber*, que media o serviço de motoristas e entregadores com seus clientes através dos seus apps.

ao longo da pandemia principalmente através de editais derivados da Lei Aldir Blanc⁹ (BRASIL, 2020).

A demanda de trabalho criativo também foi transformada pelas novas dinâmicas do ciberespaço durante a pandemia. O teatro tradicionalmente se organiza num sistema de trabalho por projetos, com previsão de início e fim. Diversas pressões econômicas e culturais já vinham encurtando o tempo de vida médio destes projetos na contemporaneidade, o que acarretou que artistas trabalhassem num número maior de produções com temporadas menores (FRIQUES, 2016). Essa demanda se intensifica na Internet, “pois o tempo em si é algo bastante diferente no ciberespaço do que é na vida real” (JAMEISON, 2008, p. 48). Por concentrar um grande fluxo de informações, todo o conteúdo veiculado na *web* se torna rapidamente obsoleto. É preciso criar conteúdo regularmente nas redes sociais para manter seu alcance, sabendo que essas publicações geralmente terão poucos dias, ou horas, de amplo acesso após serem postadas. Essa agilidade é visível em *memes*, ou nos *trending topics*¹⁰ de cada dia, e constitui a cibercultura:

Os jovens artistas [...] são acostumados a se organizar em projetos de curta e média duração. Alguns tocam empreendimentos independentes por convicção, a maioria por necessidade. A criatividade e a inovação, dois atributos muito valorizados para conseguir trabalho, mais do que competências profissionais duradouras, contribuem para dar às suas atividades esta periodicidade frágil. A pressão do instantâneo, o que se descobre ou se informa hoje, reforça essa relação com a rápida temporalidade das biografias: tudo é efêmero, renovável e logo obsoleto, mesmo os grupos que os jovens organizam para poder trabalhar. As narrativas pessoais expressam essa visão instável e de curto prazo. (CANCLINI, 2012, p. 14).

Artistas que produzem para a Internet precisam trabalhar de forma polivalente, assim como já era o caso no teatro em regime de copresença (CANCLINI, 2012; FRIQUES, 2016). Com frequência, o mesmo agente criativo concilia diversas funções nas etapas de criação, produção, difusão e gestão dos projetos que desenvolve. Neste mercado de trabalho, flexível e precarizado, “ter vários perfis profissionais e aprender a trabalhar

⁹ Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020, elaborada pelo Congresso Nacional, que regulamentou a transferência de R\$ 3 bilhões para estados e municípios para atender ao setor cultural do Brasil em caráter emergencial, auxiliando trabalhadores, entidades e projetos culturais durante a pandemia.

¹⁰ Os *trending topics* são os assuntos do momento. O Twitter, uma das redes sociais mais populares do mundo, reúne um ranking das palavras, frases ou tópicos mais comentados no seu site em tempo real.

com especialistas em outras áreas são necessidades do ambiente sociocultural” (CANCLINI, 2012, p. 9).

A descrição e análise do cenário acima não são categóricas, e prova disso são os diversos artistas que conseguiram furar bolhas, conquistar visibilidade e melhorar suas condições ao adaptarem seu trabalho para a Internet. Porém, estes são exceções e muitos ainda precisam enfrentar os mesmos desafios para emplacar seu trabalho artístico e manter-se reconhecido no ciberespaço.

3. Percepções e reflexões dos profissionais de teatro

No âmbito de nossa pesquisa de mestrado para o PPGAC/UFRGS¹¹, realizamos um levantamento intitulado *Formação e Trabalho no Teatro de Porto Alegre (2010-2020)*, que ouviu 157 profissionais locais de forma anônima entre março e abril de 2021. O questionário continha questões quantitativas e qualitativas, incluindo a pergunta “Como você sentiu o impacto da pandemia sobre o seu trabalho teatral?”. Apresentaremos a seguir algumas das respostas que recebemos para esta questão, que serviu de base para a análise e interpretação que compartilhamos neste artigo.

A primeira constatação é triste e pouco surpreendente: a maioria dos inquiridos deixou de trabalhar com teatro neste período, seja com a diminuição ou a interrupção total de suas atividades. Os motivos são vários, e frequentemente passam pelo impacto emocional que a pandemia e o distanciamento tiveram sobre suas vidas:

[Resposta 09] O impacto foi muito forte, tanto financeiro quanto emocional. A maioria das coisas que eu fazia não se adaptou bem aos novos formatos impostos e a falta do contato com os meus colegas pesa demais no fator emocional a ponto de muitas vezes eu me ver tomado por um desânimo e uma desesperança muito grandes.¹²

[Resposta 53] Impactou radicalmente. Destruí todas as minhas perspectivas nessa área. Desde o começo da pandemia eu não trabalho com teatro de nenhum tipo.

[Resposta 154] Como um acidente de carro em que fiquei com o volante na mão, mas o restante todo foi destruído.

¹¹ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

¹² O estilo de redação de todas as respostas aqui citadas foi mantido na transcrição do questionário para este artigo.

Muitas respostas revelam ainda uma descrença no formato *online*. Elas defendem que o teatro depende da copresença física e simultânea de atores e espectadores. A performance remota não nasceu com a pandemia, e já era experimentada desde o advento de tecnologias como o rádio, o telefone e a televisão. Sua mediação pela Internet é praticada desde os anos 1990, principalmente no hemisfério norte (JAMEISON, 2008). No entanto, este formato nunca foi popularizado e, num contexto onde os artistas se veem forçados a adotá-lo, frequentes são os relatos de desorientação, desestímulo e incapacidade de adaptação:

[Resposta 103] Sem trabalhar há mais de 1 ano. Teatro on line, não é teatro.

[Resposta 156] Teatro de rua não existe on line...é uma forma vazia.

[Resposta 50] Os meus trabalhos teatrais pararam completamente. Alguns atores abandonaram os projetos, os ensaios online não têm rendido e o resultado foi algo entre Teatro e Cinema. Não é Teatro, e nem cinema, é outra coisa.

[Resposta 13] Destruíu o teatro. Odeio teatro online. Não acredito nele. Pra mim teatro online é uma tentativa ruim de fazer cinema.

As oportunidades de trabalho ainda foram impactadas por impedimentos práticos, como a dissolução de grupos, o fechamento de empresas, a falta de acesso à tecnologia e dificuldades financeiras que levaram os agentes criativos a buscar emprego em outras áreas. Profissionais que trabalham com áreas técnicas do teatro (iluminação, sonoplastia, cenografia e afins) relatam uma escassez de possibilidades neste último ano de 2020. A situação não foi tão diferente para aqueles que seguiram trabalhando, que relatam que, apesar da multiplicação dos editais, receberam salários menores e insuficientes para se manter:

[Resposta 117] Fui completamente afetada. Consegui 1 trabalho pequeno de edital emergencial, 2 festivais online, 1 parcela da LAB. Se eu não estivesse em uma relação que segura financeiramente esse momento, não sei bem como estaria sobrevivendo. Durante alguns meses desse 1 ano fiz marmitas para vender e cheguei a mandar currículos para vagas de caixa, vendedora, recepcionista, auxiliar de limpeza, etc.

Por outro lado, muitas pessoas descreveram oportunidades e experimentações processuais. Narraram-se experiências que só foram possíveis graças às adaptações exigidas neste período, como o relato de uma curta temporada presencial no formato *drive-in*. Sobre o trabalho *online*, foram reconhecidos os benefícios de uma maior independência para criar projetos na Internet, com o fortalecimento de pesquisas que

relacionam teatro e tecnologia. Além disso, foi ressaltada a possibilidade de se conectar com públicos e colegas de trabalho geograficamente distantes, o que era impossível no formato presencial.

[Resposta 112] Não acredito em Teatro online, mas [...] Estou tendo oportunidade de trabalhar a distância para o Brasil e outros países - isso foi super novidade pra mim - e tem me contemplado enquanto uma artista multidisciplinar a criar uma rede sólida com outros artistas. Tenho trabalho bastante e saído da zona de conforto.

[Resposta 45] Tive temporadas canceladas, aprendendo a trabalhar a distância e dirigir atores do ombro pra cima com internetes inconstantes. Todas as casas se tornaram cenário... Meses sem trabalho nenhum, pouco dinheiro ganho sendo usado para comprar equipamentos para melhor trabalhar em casa.

A transformação dos ambientes domésticos em estúdios de produção exigiu o investimento em novas ferramentas de trabalho, e o custo dessas tecnologias foi ressaltado em diversas respostas. Uma rápida consulta no site [Google Trends](#), com recorte no Rio Grande do Sul, mostra que pesquisas no Google pelos termos *ring light*¹³, *tripé* e *microfone* — itens básicos para criadores de conteúdo — aumentaram com a pandemia. Houve um crescimento acentuado a partir de abril de 2020, ainda no início do período de distanciamento social.

Essa adaptação exigiu ainda um investimento no aprendizado destes novos equipamentos, formatos e competências necessárias para explorá-los. Ao modificar os meios de produção, mesmo profissionais mais experientes sentiram a necessidade de reaprender o seu ofício e as ‘regras’ para trabalhar em um novo formato. Muitos agentes criativos relatam terem participado de cursos de produção cênica para a Internet neste período, ou ainda que se especializaram em técnicas como captação e edição de imagens. Esses artistas narram que sentiram necessidade destes aprendizados por força da nova demanda. Muitas oficinas e capacitações foram oferecidas de forma gratuita ao longo dos meses, em parte graças aos editais da Lei Aldir Blanc.

[Resposta 55] [...] A pandemia foi a oportunidade que tive de me profissionalizar em áreas e formações as quais a Universidade não foi capaz sequer de pincelar em conteúdo.

¹³ *Ring light* (anel de luz) é um círculo de luzes de LED, usado na captação de imagens para fornecer iluminação uniforme com poucas sombras visíveis. O equipamento se popularizou entre criadores de conteúdo para a internet. Normalmente são vendidas acompanhadas de um tripé para filmagem.

No tocante à Lei Aldir Blanc, foi absoluto o reconhecimento de sua importância para a manutenção da atividade teatral, apesar de ocasionalmente manifestarem críticas à forma de distribuição dos recursos. A maioria dos inquiridos percebeu um aumento de editais públicos neste período, mas considera que ainda são insuficientes para suprir a demanda do campo cultural. Comenta-se ainda sobre a falta de políticas mais abrangentes para o amparo direto aos trabalhadores do setor teatral, sem a concorrência por recursos:

[Resposta 136] A Lei Aldir Blanc não deveria ser edital com concorrência. Os artistas deveriam comprovar trabalho na área e receber o benefício, pois é emergencial. Quanto ao impacto, por incrível que pareça, vejo muito mais teatro por estar em casa, e precisei aprender a montar luz, a criar luz, a gravar, e estou apanhando com planos de câmera e fazendo cursos para aprender a criar vídeos teatrais, se podemos chamar assim.

[Resposta 155] Reduziu muito o ritmo dos projetos a serem criados, impossibilitou muitas coisas, mas os editais de auxílio acabaram gerando mais oportunidades do que as que eu tinha acesso no modelo presencial do teatro ou via outras pessoas que estão começando terem acesso.

[Resposta 67] [...] Quanto a lei acho um absurdo deixarem pessoas sem condições de comer de fora. Colegas que, como eu, não tinham nem internet pra se inscrever, que dirá oferecer contrapartida. Aliás, exigir contrapartida para quem não tem o que comer, não tem nem gás em casa é algo desumano. Não sei quem são estas pessoas que decidiram o que é melhor para nós, os artistas, valores, forma de inscrições etc, mas só vejo injustiças, principalmente com aqueles que mais precisam. Exemplo, os técnicos.

A percepção geral dos respondentes sobre o seu trabalho neste período é de uma sensação de afastamento do teatro, seja pela sua interrupção ou pela mudança de regime — não identificam o que experimentam agora como a milenar arte da presença, mas algo mais próximo do audiovisual ou da videoperformance. A própria separação dessas modalidades é passível de questionamento, mas revelam o sentimento de descontinuidade onipresente nestes artistas-criadores. Certo é que acima de tudo, o momento inspira a experimentação de linguagem. As técnicas que aprenderam para se comunicar cara a cara com o público neste momento servem apenas parcialmente. É preciso aprender tanto quanto for possível com especialistas de outras áreas, ampliar seu leque de competências para conseguir manter sua prática — exatamente como Canclini adiantava.

[Resposta 102] Pude experimentar neste tempo financiado pelo dinheiro do poder público, o que é bom. Porém o teatro propriamente dito, não existe mais.

E sim uma grande fragmentação das técnicas que trabalhávamos no teatro, como texto lá, corpo aqui, performance acolá.

[Resposta 82] [...] Infelizmente eu não consegui me adaptar ao formato digital para teatro, mas muitos artistas conseguiram e continuaram produzindo do jeito que dava, nada muito diferente da realidade, pois na prática a gente faz teatro do jeito que dá sempre.

Não podemos romantizar o que a pandemia de COVID-19 representa para o Brasil. Hoje, 29 de maio de 2021, já são mais de 460 mil mortos. Conduzida de forma irresponsável e genocida, seu principal legado é a destruição sistemática. Porém, apesar das incontáveis perdas, também precisamos reconhecer o que construímos neste período: a Lei Aldir Blanc fortaleceu a institucionalização da cultura via poder público e pavimentou o caminho para novas políticas de financiamento, mais inclusivas e horizontais. A adaptação e experimentação em larga escala de linguagens, formatos e dinâmicas de produção podem representar uma quebra de paradigmas na evolução da linguagem teatral, construindo pontes para se conectar com o público via Internet. A não adaptação a esse formato, do mesmo modo, é rica por representar a diversidade criativa da nossa produção cênica. Cabe aos agentes culturais, aos representantes civis e à sociedade em geral seguir lutando para garantir melhores condições de trabalho para todos estes profissionais e reparar as desigualdades que foram acentuadas nesta difícil conjuntura.

4. Tendências e desafios no pós-pandemia

Uma das maiores dificuldades trazidas pela pandemia foi a incerteza do futuro: as medidas de distanciamento social foram adotadas em caráter provisório e prorrogadas sucessivamente ao longo de 2020, até percebermos que seu fim era imprevisível. Esta situação causou insegurança, frustrou planos e preocupou muitas pessoas. Conforme o cenário avançou e aderimos ao ‘novo normal’, uma nova incerteza se impôs: como será quando tudo isso acabar?

A realidade produzida pelo distanciamento social induz que as pessoas permaneçam mais em casa. Paramos de frequentar teatros, cinemas e shows para consumir arte dentro do conforto dos nossos próprios lares, no horário em que quisermos, pela Internet. Esse formato segue as tendências do consumo globalizado que

priorizam a experiência do consumidor, através da disponibilidade e da conveniência. Como reconquistar esse público para as atividades presenciais no futuro? Esta já é uma preocupação de muitos artistas:

[Resposta 85] [...] Sinto que a pandemia levantou um (novo) problema para nós. Antes já era difícil justificar o preço de um ingresso e atrelar um valor condizente ao trabalho dedicado. Agora, com pessoas produzindo conteúdos online gratuitos e para o grande público das redes, ou contrapartidas de editais que exigem gratuidade do serviço prestado, sinto que será mais difícil ainda justificar o valor pago pela nossa arte.

[Resposta 10] acabou tudo...e sinceramente foi a "pá de cal" no teatro de POA. Antes da pandemia já era preciso implorar para fazer os amigos e a classe irem ao teatro. No momento em q for possível voltar com os espetáculos presenciais, quem vai querer sair do bar ou da frente da TV para ir a uma peça? Eu vejo no anuário as peças na década de 80 tinham temporadas de 5 apresentações por semana! Hoje ninguém quer fazer mais que dois dias na semana senão dá prejuízo.

As artes cênicas já vinham buscando formas de se reinventar e se ressignificar na vida das pessoas mesmo antes das pressões trazidas nesse último ano. Seguindo a tendência geral das experiências de consumo, o teatro vinha colocando o espectador no centro do acontecimento. As realizações cênicas que contam com o papel ativo do espectador, principalmente no formato de jogos ou *whodunnit*¹⁴, ganharam força na Internet, espaço onde o usuário também costuma ser agente inter-ativo. Esse fenômeno reflete as mudanças socioculturais provocadas também pelo avanço tecnológico, e altera a posição tanto do público quanto dos próprios artistas em seu processo criativo:

O surgimento de novas mídias altera o posicionamento do sujeito e sua percepção como indivíduo e membro social de uma coletividade, provocando mudanças na percepção estética, tanto para quem vê a obra como para quem a produz. Desse modo, na contemporaneidade, tem-se experienciado uma inversão de papéis, o espectador se mostra cada vez mais ativo, tornando-se parte da obra, sendo capaz de transformá-la. Se o espectador está cada vez mais presente no jogo proposto pelo artista, este tem buscado na ausência a sua forma de atuação. (COSTA; SILVA, 2016, p. 80).

A desestabilização provocada pelo teatro do ciberespaço propiciou novas camadas para esse debate da relação do teatro com a sociedade. O abismo entre o público e o teatro contemporâneo, pelo menos em Porto Alegre, foi escancarado e visto a partir de um ângulo diferente, provocando artistas a buscarem novas soluções criativas

¹⁴ “Quem matou?”, gênero de mistério, no formato de investigação policial, popular na literatura e no audiovisual.

para este descompasso. Mais do que trazer novos problemas nessa frente, a dinâmica digital evidenciou e atualizou nossos velhos desafios:

[Resposta 121] A pandemia nos obrigou a fazer teatro online e isso acaba por excluir uma boa parte da população e centralizar ainda mais a arte.

[Resposta 93] Não senti qualquer mudança na popularidade e adesão ao teatro online, assisti mais de uma dezena de peças e talvez duas tenham me tocado como ocorreria no presencial. Inclusive executei teatro online, e não creio que surtiu qualquer impacto no meu telespectador, pois a presença em uma plataforma on-line é extremamente exaustiva.

O mesmo então pode ser dito a respeito da sustentabilidade econômica do fazer teatral. Assim como a Lei de Baumol¹⁵ já previa a crescente dificuldade de se estabelecer um mercado teatral sem subvenção estatal numa economia de livre mercado (FRIQUES, 2016), percebemos no caso atual semelhante pessimismo — não parece possível estabelecer um mercado de trabalho teatral sustentável e com condições dignas na economia digital dentro desses moldes. Porém não podemos esquecer que o ciberespaço ainda é um ambiente jovem em constante evolução. O mundo digital transformou-se nitidamente nos últimos 10 anos, e seguirá evoluindo, assim como o teatro e a sociedade. Existe oportunidade para o teatro se reafirmar nesse espaço e seguir pesquisando possibilidades e dinâmicas mais frutíferas para sua presença na Internet. Essas tecnologias continuarão presentes e devem ser aliadas do trabalho artístico no futuro. Precisamos reconhecê-las como parte do trabalho teatral e assim estabelecer críticas pertinentes, não para negá-las ou destruí-las, mas para que sejam desenvolvidas da melhor forma possível. Cabe aos artistas não se alienarem desse processo:

E a responsabilidade que nós temos também é de uma natureza performativa. Com isso quero dizer que, ao apontar situações de exploração, ou poluição de dados, ou apropriação de dados e predações capitalistas, nós estamos, de certa forma, criando também uma consciência social acerca desses tópicos. Nós estamos ajudando sindicatos, organizações de trabalhadores, poderes políticos e governos a estarem cientes disso, e provavelmente a criar melhores políticas e regulamentações. (CASILLI, 2019).

O pós-pandemia já provoca desafios desde hoje. Sendo o momento de irrupção de um novo cenário, traz consigo o potencial transformador. Apesar do enorme estrago que a pandemia causou em diversas frentes do nosso teatro e que ainda precisamos investir energia para recuperar, tanto em recursos materiais quanto humanos, também será um

¹⁵ Teoria formulada por William Baumol e William Bowen na década de 1960, que justifica o comportamento econômico do teatro em sua especificidade.

período de novas ações criativas. Poderemos então ensaiar na prática as novas provocações propiciadas por um teatro à distância. Uma medida já considerada em teatros porto-alegrenses, além de novos padrões sanitários, é a venda permanente de ingressos presenciais e virtuais (com preço diferenciado) para todos os espetáculos exibidos na casa. Podemos adiantar ainda novos desdobramentos, tanto na estética quanto nas políticas culturais, a partir do que vivemos nesses longos meses. O tão esperado retorno às ruas será tempo de inovação.

5. Fronteiras e atravessamentos

[Resposta 46] Inicialmente foi um back total. Paralisia mental e criativa. Mas tenho uma característica muito forte dos artistas: sou tipo erva daninha, quanto mais você corta, mais ela vem. Me reinventei, criei, me agarrei a colegas amigos generosos, segui em frente. [...]

O relato dos agentes criativos inevitavelmente manifesta o impacto financeiro e psicológico que sofreram com o fechamento dos teatros e a suspensão de atividades presenciais. Ainda assim, vemos seu movimento para seguir trabalhando, produzindo e tentando ir em frente. Porto Alegre não é uma exceção, se observarmos as notícias das outras praças teatrais.

No fundo, estamos falando de um processo de adaptação. Não sabemos quanto tempo vai durar, mas o processo está aí. Ele emerge da necessidade de se inventar uma subsistência profissional, sobretudo da parte daqueles artistas que dependem expressamente do teatro para sobreviver. Assim, como tentamos demonstrar, houve e está havendo um processo de saída do ambiente natural para um ambiente novo, o ciberespaço. Essa adaptação tenta ser feita com o máximo de aproveitamento dos saberes adquiridos em tempos de normalidade.

O desafio dessa adaptação está no mergulho no escuro da Internet. Bem antes do advento da pandemia e seguindo a lógica da indústria cultural globalizada, as demais artes narrativas já tinham feito a sua entrada com os dois pés na rede comunicacional de computadores:

A literatura foi a primeira dessas artes, associada pela própria lógica na facilidade da leitura. Os formatos PDF, e-Book e e-Pub rapidamente fidelizaram os leitores por meio de aparelhos como Kindle e similares. A ideia de menos papel e de poder estocar

um número indeterminado de obras dentro de aparelhos portáteis seduziu a categoria de leitores que se adaptassem à essa nova disposição para uma leitura na palma da mão.

A música seja erudita ou popular, instrumental ou cantada segue a lógica do rádio e da TV alcançando novos modos de audição. Sozinho ou acompanhado, por meio de aplicativos como Spotify ou similares, o ouvinte faz a sua programação e é induzido por suas escolhas a conhecer produções musicais similares às de seu gosto. As rádios, que também migraram para Internet, modificam o comportamento dos ouvintes que não só podem ouvir em qualquer lugar e a qualquer hora, como podem também assistir ao seu cantor predileto na telinha do seu *smartphone*, do seu *tablet* ou do velho computador.

Sobre o cinema, arte narrativa audiovisual por excelência, a lógica foi a mesma. Seja o cinema ficcional *blockbuster*, o cinema de autor, o cinema documentário ou o cine experimental não há nem o que dizer. Todos hoje para o seu entretenimento pessoal ou coletivo consultam os serviços de *streaming* disponíveis nas suas áreas de cobertura para escolherem o que assistir — adeus aos VHS, DVDs, Blue-Rays e locadoras de vídeos.

A poesia, por sua vez, já tinha sido cooptada pela cibercultura. Sobretudo aquela poesia de caráter concreto ou aquela de forte apelo visual, interagindo com imagens diversas desde fotografias até desenho ou pinturas, ela ganha dinâmicas distintas por meio da experimentação contínua de efeitos possíveis numa tela-página de computador. Basta uma pesquisa sobre ciberpoesia e caligramas animados que teriam feito sonhar até mesmo Guillaume Apollinaire.

A dança, ainda que guarde semelhanças com o teatro, rapidamente formulou vertentes bem integradas à cibercultura. Para além de seus famosos experimentos em videodança e dança telemática, as danças de TikTok e os tutoriais coreográficos no YouTube de gêneros populares, como o k-pop, já viraram verdadeiras febres da Internet.

Já o teatro, apesar das suas limitações, acaba por se transformar em unidades criativas (partes e/ou partículas) que se vão amalgamando às exposições na Internet. Ele passa a integrar manifestações narrativas cênicas no ciberespaço, seja em regime síncrono ou assíncrono, demandando a interatividade do ciber-espectador. Nessas experiências de telepresença, notam-se tentativas de simular uma espécie de nova convenção, que idealiza reproduzir o que ocorre na cerimônia do teatro no regime da copresença. Com essas criações cênicas, os agentes criativos teatrais se esforçam para se

distanciarem de outros conteúdos narrativos já popularizados na Internet, como o dos canais *Parafernália* (2011), *Porta dos Fundos* (2012), *Na Correria* (2014) e *Embrulha pra viagem* (2016), que lançam mão de um repertório narrativo sustentado pelo cômico e pela crítica social apostando numa estética realista-televisiva.

Como tentamos demonstrar, o teatro que se procura realizar na Internet está em processo de adaptação. Uma adaptação entre conteúdos e novas formas de ‘enformar’ que advém da experimentação. Qualquer prognóstico sobre o futuro do teatro neste instante seria leviano, um simples exercício de especulação. Porém, o que se pode arriscar dizer é que o teatro, quando voltar ao regime da copresença, não será mais o mesmo, pois foi atravessado pela experiência da cibercultura no ciberespaço. Marcado pelas cicatrizes ainda incógnitas de sua imersão no ambiente virtual, o teatro reforçará o enriquecimento da sua própria linguagem.

Referências

BRASIL. Lei n.º 14.017. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo n.º 6, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 30 jun. 2020, Seção 1, p. 1. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/Lei/L14017.htm. Acesso em: 09 mai. 2021.

BORGES, Vera; COSTA, Pedro (org.). *Criatividade e Instituições: novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura*. Lisboa: ICS, 2012.

BRUNO, Fernanda. *Tecnopolítica, racionalidade algorítmica e mundo como laboratório: entrevista com Fernanda Bruno*. **DigiLabour**, 25 out. 2019. Disponível em: <https://digilabour.com.br/2019/10/25/tecnopolitica-racionalidade-algoritmica-e-mundo-como-laboratorio-entrevista-com-fernanda-bruno/>. Acesso em: 18 out. 2020.

CANCLINI, Néstor. *Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias*. In: CANCLINI, Néstor; CRUCES, Francisco; POZO, Maritza (Coord.). **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales**. Madrid: Fundación Telefónica, p. 3-24, 2012.

CASILLI, Antonio. A uberização é só um dos aspectos do trabalho em plataformas: entrevista com Antonio Casilli. **DigiLabour**, 3 jun. 2019. Disponível em:

<https://digilabour.com.br/2019/06/03/casilli-a-uberizacao-e-so-um-dos-aspectos-do-trabalho-de-plataforma/>. Acesso em: 18 out. 2020.

COSTA, Felisberto Sabino da; SILVA, Ipojuca Pereira da. Olhares sobre a ausência/presença: teatro e tecnologia. **Art Research Journal**, Brasil, v. 3, n. 1, p. 80-91, jan./jun. 2016.

FRIQUES, Manoel Silveira. Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do “mercado” teatral brasileiro. **Sala Preta**, v. 16, n. 1, São Paulo: ECA/USP, p. 179-213, 2016.

G1. Em 2019, Brasil tinha quase 40 milhões de pessoas sem acesso à internet, diz IBGE. **G1**, 14 abr. 2021. Disponível em:

<https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2021/04/14/em-2019-brasil-tinha-quase-40-milhoes-de-pessoas-sem-acesso-a-internet-diz-ibge.ghtml>. Acesso em: 09 mai. 2021.

JAMEISON, Helen Varley. Real Time, Virtual Space, Live Theatre. In: BRENNAN, Stella; BALLARD, Su (ed.). **The Aotearoa Digital Arts Reader**. New Zealand: Aotearoa Digital Arts/Clouds, p. 48-56, 2008. Disponível em: http://www.ada.net.nz/wp-content/uploads/2012/08/Jamieson_Real_Time1.pdf. Acesso em: 09 out. 2020.

LEMOS, André. Cibercultura: Alguns pontos para compreender a nossa época. In: LEMOS, André; CUNHA, Paulo (orgs.). **Olhares sobre a Cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, p. 11-23, 2003.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010.

MELLO, Karyna Buehler de. O ciberespaço e o teatro dialético: o uso de novas tecnologias na formação de um espectador ativo. In: VIII COLÓQUIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS. **Anais...** Londrina: UEL, p. 249-266, 2014.