

## O poder do teatro enquanto espaço de materialidade

DANIEL GAMITO-MARQUES.

Centro Interuniversitário de História das Ciências e da Tecnologia, Universidade NOVA de Lisboa  
Interuniversity Centre for the History of Science and Technology, NOVA University of Lisbon

**Resumo:** Com este ensaio, pretendo reflectir sobre o lugar do teatro numa era pós-COVID-19, reafirmando-o enquanto forma artística intrinsecamente ligada à reunião de um conjunto de pessoas no mesmo espaço físico. Antes mesmo dos confinamentos decretados, era possível detectar sinais de uma passagem crescente da vida humana para o espaço desmaterializado do digital, atingindo áreas como o trabalho, o lazer, a comunicação interpessoal, e até a procura de parceiro. A necessidade de evitar a proximidade física a outras pessoas para impedir a transmissão do vírus, medida relevante que teve resultados práticos, não fez mais do que acelerar esta tendência. Confrontados com o encerramento forçado de teatros, os criadores da área também se viraram para o espaço digital à procura de alternativas. Contudo, o digital apresenta limitações que colidem com características centrais do nosso conceito de teatro. O teatro pode ainda ser entendido como uma forma de resistência à digitalização da vida humana, enquanto continuar a ser “manifestação física de alguma coisa que acontece à frente de um público de indivíduos de carne e osso” (CARNEVALI 2020), e num espaço físico concreto.

**Palavras-chave:** digital; artes performativas; teoria dos afectos; empatia; COVID-19

**Abstract:** The purpose of this essay is to discuss the place of theater in a post-COVID-19 era by reinforcing the indelible link of this artistic form to the assembly of people in the same physical space. Even before the establishment of containment measures, it was possible to detect the increasing migration of human life to the de-territorialized space of the digital, in what concerns work, leisure, interpersonal communication, and even the search for a romantic/sexual partner. The necessity of limiting physical proximity to other people in order to slow viral transmission, a both relevant and useful measure, has certainly increased the above mentioned tendency. Confronted with closed working spaces, authors of the performing arts have searched for alternatives in the digital space. However, this territory has limitations that collide with central characteristics of our concept of theater. Theater can still be understood as a form of resistance against the digitalization of human life, insofar as it continues to be “the physical manifestation of something that happens in front of an audience of flesh and bone individuals” (CARNEVALI 2020), and in a concrete physical space.

**Keywords:** digital; performing arts; affect theory; empathy; COVID-19

A pandemia da COVID-19 alterou a nossa realidade quotidiana de um modo drástico. Independentemente de termos sido mais ou menos afectados no nosso estilo de vida, a verdade é que todos nós fomos obrigados a ajustá-lo à presença deste novo vírus que circula pela sociedade, sem se importar com diferenças de classe, género, etnia, ou crença. Mesmo aqueles que não acreditam na existência do vírus, um micróbio que já matou mais de 1,5 milhões de pessoas em todo o mundo,<sup>1</sup> foram obrigados a alterar o seu quotidiano devido às medidas de contenção decretadas pelos governos dos países em que vivem. Neste sentido, a pandemia teve um impacto profundo na vida de todos nós.

Desde Março de 2020, quando os governos europeus começaram a decretar medidas de emergência para conter a pandemia, as nossas vidas ficaram em suspenso. Esperamos uma vacina que possa garantir imunidade duradoura contra o vírus e o retomar da vida que tomávamos por habitual, antes de uma catástrofe com estas proporções. Contudo, ainda que algumas empresas tenham desenvolvido vacinas em tempo recorde e que já tenham começado a administrá-la, passaremos grande parte do ano de 2021 debaixo do mesmo tipo de medidas em que nos encontramos agora. As quantidades massivas necessárias à vacinação de milhões de pessoas, e a necessidade de organizar planos de vacinação faseados que dêem prioridade aos mais vulneráveis, irão prolongar o período de vigência de medidas de contenção. Esperam-nos mais restrições à circulação, mais recolher obrigatório, e mais teletrabalho, antes que consigamos respirar de alívio.

Perante este quadro, somos tentados a pensar que a pandemia veio alterar radicalmente quase todas as esferas da nossa vida. As alterações foram várias, é certo, mas camuflaram continuidades com processos em curso. Um dos mais óbvios é a digitalização crescente das nossas vidas. Já antes da emergência pandémica podíamos detectar os sinais de uma mudança radical no nosso quotidiano. Esta mudança, influenciada pelas exigências do sistema económico em que nos encontramos e aliada ao aperfeiçoamento da tecnologia, é tão forte que tornou o passado de há vinte anos irreconhecível. A digitalização crescente da vida humana levou a que a maior parte das funções humanas passasse a ser mediada por ecrãs. Até à eclosão da pandemia, a digitalização não tinha atingido apenas o trabalho (computadores) e o lazer (jogos de vídeo, Netflix), mas ainda a própria comunicação entre pessoas (telemóveis, redes sociais), e até os relacionamentos íntimos (OkCupid, Grindr, Tinder). O confinamento em casa para conter a pandemia,

---

<sup>1</sup> Dados do *Coronavirus Resource Center* – Universidade Johns Hopkins, a 31 de Dezembro de 2020.

medida relevante que teve resultados práticos, não fez mais do que acelerar esta tendência. Até a educação, que durante décadas resistiu à digitalização da vida humana, está rapidamente a adaptar-se ao digital, através da massificação de plataformas de videoconferência como o Zoom, um nome há meses quase desconhecido e neste momento já incorporado no nosso vocabulário quotidiano.

Grande parte das aulas em universidades é agora dada *online*. É possível que esta situação se mantenha no futuro, podendo até alastrar a outros níveis de ensino. As aulas em anfiteatros com várias dezenas ou centenas de alunos tornaram-se um risco por permitirem a propagação do vírus, tendo sido abandonadas na sua quase totalidade. Começa a aceitar-se a ideia de que, no futuro, o ensino *online* seja uma parte integrante dos currículos, não propriamente para os modernizar, mas sobretudo numa tentativa de fazer face a décadas de desinvestimento público. Nos Estados Unidos, os prejuízos acumulados em menos de um ano de situação pandémica deram um golpe fatal em instituições que já se encontravam numa situação difícil, tendo atirado meio milhão de pessoas para uma situação de *lay-off*. Em casos mais extremos, como na Universidade de Vermont, fala-se em cortar programas de estudos e em despedir professores, mesmo aqueles com vínculos permanentes (CARLSON e GARDNER, 2021).

O mundo que nos espera depois da pandemia é um mundo profundamente alterado, a braços com uma recessão económica de proporções globais, e em que a vida humana estará mais do que nunca integrada num estranho mundo digital. Neste contexto, a cultura não será excepção. Na verdade, a fruição de objectos culturais já se encontra, em grande parte, no plano digital. A admiração de pinturas e esculturas, a apreciação de música, a visualização de filmes – todos eles são hoje normalmente mediados pelo digital. Até mesmo a leitura de livros, que durante séculos foi feita em suporte de papel, já acontece em dispositivos electrónicos. Nunca, como hoje, tivemos acesso a tantas obras culturais; nunca, como hoje, elas nos arrancaram tanto do mundo físico para o mundo digital.

Durante o período de quarentena, atingimos o ponto extremo desta situação: obras de artes performativas, as artes que vivem do encontro físico entre *performers* e espectadores, foram apresentadas ou mesmo convertidas para formato digital. Instituições de todo o mundo disponibilizaram gravações de espectáculos de teatro, dança, e performance. Em alguns casos, criaram-se eventos ou mesmo festivais direccionados para o formato digital. Em Portugal, no próprio mês em que se activou o Estado de Emergência, foi organizado um festival completamente online (Festival Quarentena), onde

vários artistas apresentaram performances em directo. Na descrição do evento podia ler-se “este dispositivo e este acontecimento artístico não são uma solução à crise que o mundo vive neste momento. Também não pretende ser uma alternativa às artes performativas. É apenas uma forma de resistência ao contexto actual.”<sup>2</sup>

A rapidez desta resposta é compreensível. Os teatros foram alguns dos primeiros espaços a fechar portas, assim como os museus e as universidades. Face a programações subitamente canceladas, e sem qualquer indicação de quando os teatros voltariam a abrir e em que condições, os artistas procuraram outras estratégias para apresentar os seus trabalhos. Além disso, foram criadas plataformas *online* para pensar os problemas estruturais da classe, de modo a chamar a atenção para a situação em que vivem. Um instinto de sobrevivência impeliu os artistas a dizerem: “eu existo, estou aqui, e mereço uma vida digna”.

Formaram-se grupos de ajuda mútua, como a Ação Cooperativista, que têm desenvolvido um trabalho muito importante de defesa dos direitos não apenas dos artistas, mas dos vários trabalhadores do sector cultural.<sup>3</sup> Esta mobilização foi imprescindível para reivindicar melhores condições de trabalho, incluindo os apoios de emergência que, ao contrário do que aconteceu em países como Alemanha, França, ou Itália, não só tardaram a aparecer em Portugal, mas estiveram envoltos em imbróglios burocráticos inenarráveis, e foram (e continuam a ser) claramente insuficientes. Além das questões de sobrevivência mais imediatas, sem dúvida as mais importantes neste momento, há uma discussão de fundo que, passados todos estes meses de convivência com a pandemia, ainda só foi timidamente a florada. É sobre esta questão intimamente ligada à natureza das artes performativas que quero aqui reflectir.

Tomemos por exemplo o teatro, na sua versão europeia. Desde as suas origens na Grécia Antiga, há mais de dois mil anos, o teatro adquiriu formas completamente diferentes. Mas mesmo na Grécia Antiga, quando estava ligado a festividades religiosas, acontecia durante o dia, e tinha lugar ao ar livre – três características quase opostas à configuração que é hoje mais comum –, retinha um elemento fundamental que se mantém até aos nossos dias. O teatro é, e continua a ser, um encontro que se dá entre espectadores e *performers*, que coexistem no mesmo espaço físico durante um certo período de tempo. O teatro pode não ter lugar sequer num edifício com uma estrutura perfeitamente definida, tal como na Grécia Antiga, mas continua a ser esse encontro entre

<sup>2</sup> “Quarentena – Festival de Artes Online”. Evento de Facebook, 20 de Março de 2020.

<sup>3</sup> “Ação Cooperativista de Apoio”. Grupo privado de Facebook criado a 14 de Abril de 2020. À data de redacção deste ensaio (31 de Dezembro de 2020), o grupo conta com cerca de 5500 membros.

seres humanos que partilham uma vida em comum e um mesmo espaço concreto. Se continuarmos a aceitar que o teatro é esta presença viva que testemunha algo que acontece não só diante dos nossos olhos, mas na proximidade física do nosso corpo, então chegaremos a uma conclusão inevitável. O teatro não pode ser mediado digitalmente.

Apesar de existir há muitos séculos, só agora começamos a perceber o que dá ao teatro a sua singularidade. A partilha de um mesmo espaço físico por espectadores e *performers* permite que o teatro – ou as artes performativas, de um modo mais geral – nos dê muito mais do que qualquer meio *online*. A minha intenção aqui não será fazer uma listagem exaustiva da sua singularidade, mas apontar três aspectos que considero importantes e que estão ligados à minha própria experiência enquanto espectador e criador.

Uma das potencialidades do teatro é a de *criar um espaço no qual é possível ter uma experiência viva em continuidade*. No teatro não é possível parar o tempo da acção, saltar cenas ou fazer *rewind*. O teatro obriga-nos a parar e a focar a nossa atenção no presente de um acontecimento. Este efeito é amplificado pelos habituais pedidos para desligar telemóveis e outros aparelhos electrónicos. O teatro efectua uma cisão com o mundo digital em que estamos imersos e que nos instiga continuamente a interromper as nossas acções para verificar a última notificação. Este efeito perde-se quando, por exemplo, se assiste à gravação de um espectáculo, já que ele se torna tão manipulável como qualquer série da Netflix. Além disso, as partes menos interessantes ou bem conseguidas podem levar-nos a desviar a atenção para fora da obra artística, ou a saltar segmentos. Quando um espectáculo de teatro se torna manipulável desta forma, perde-se a possibilidade de contactar com o ritmo próprio instaurado pela obra artística. E mesmo que algum segmento nos pareça pouco interessante, a impossibilidade de o interromper permite-nos a experiência do aborrecimento. Esta é uma experiência estética tão válida como qualquer outra, e pode perfeitamente ser o motor de reflexões importantes.<sup>4</sup>

Outra das potencialidades do teatro, mais subtil e difícil de exprimir, é a *experiência corporal de uma dinâmica de elementos que nos afectam*. Além do texto de um espectáculo de teatro, da música utilizada, dos elementos cénicos, da qualidade técnica dos *performers*, há algo mais que resulta da combinação de todos estes elementos, incluindo da sua presença física e da verbalização da palavra escrita com determinadas intenções. Cada espectáculo gera uma atmosfera que é capaz de nos afectar a um nível pré-cognitivo,

---

<sup>4</sup> Uma das reflexões mais famosas sobre a experiência do aborrecimento em teatro encontra-se no clássico de BROOK (2008) [1968].

provocando alterações fisiológicas no nosso corpo – que sentimos antes de as conseguirmos racionalizar. Através destas atmosferas nós somos *co-movidos* pela cena, e entramos em diálogo com ela a um nível mais intuitivo. Estas noções formam a base da chamada “teoria dos afectos” (*affect theory*), que procura esclarecer um fenómeno volátil mas visceralmente real da experiência de um espectáculo (RIDOUT, 2008).<sup>5</sup> A sua captação ou transmissão através de câmaras não consegue reproduzir inteiramente uma dinâmica de afectos, pois esta só pode ser sentida em toda a sua extensão pela experiência de um corpo que partilha o mesmo espaço físico com outros corpos.

Além dos dois aspectos mencionados, há um outro que também gostaria de pôr em evidência. Investigadores da Universidade de Michigan descobriram que, entre 1979 e 2009, os níveis de empatia de estudantes universitários desceram cerca de 40%, sobretudo após 2000. É claro que não haverá apenas uma razão que explique este resultado, mas o período coincide com a massificação de jogos de vídeo, o desenvolvimento de uma cultura televisiva de celebridades, e o aparecimento das redes sociais (PAUL, 2010). Aristóteles, na sua *Poética*, já referia que o teatro podia ter uma função terapêutica. Ao confrontar-nos com personagens complexas e situações difíceis, mostrando-nos outras perspectivas e formas de sentir através de experiências estéticas, o teatro transporta-nos para o lugar do Outro, estimulando a nossa empatia. O teatro tem, assim, *a capacidade de penetrar em nós e nos humanizar naquilo que temos de mais humano*.

Por mais que o teatro seja captado por uma câmara, o vídeo nunca conseguirá conservar as principais características que lhe conferem a sua singularidade. É impossível substituir digitalmente a experiência que tem lugar quando os corpos de espectadores e *performers* são aproximados fisicamente uns dos outros no mesmo espaço. É possível que o período prolongado de distanciamento físico – pelo qual passaremos até ao levantamento de restrições – institua o *online* nas artes performativas. Nesse caso, surgirá uma nova espécie de obra artística, mas ela deixará de ser teatro para passar a ser outra coisa. O nome pelo qual nos iremos referir a essa “outra coisa” ainda não está ao nosso alcance, mas, se ela acabar por se afirmar, irá desenvolver a sua própria identidade. Em qualquer dos casos, o poder performativo do teatro continuará tão intacto como antes da pandemia.

As artes performativas, e o teatro mais em particular, ocupam um lugar único enquanto formas artísticas. Elas constituem uma das últimas formas de resistência contra a digitalização total da vida humana. Nas palavras do dramaturgo e encenador Davide

---

<sup>5</sup> Sobre a definição particular de “afecto” neste contexto, ver ANDERSON, 2014).

Carnevali, “o teatro é fundamentalmente manifestação física de alguma coisa que acontece à frente de um público de indivíduos de carne e osso” (CARNEVALI, 2020), algo que nenhuma tecnologia conseguiu ou conseguirá reproduzir. Numa época em que caminhamos a passos largos para a fusão com um incerto mundo digital, o teatro impõe a sua presença física, voltando a dar peso, volume, e densidade à nossa vida, e ancorando-nos à presença imanente do mundo. Esta densidade acolhe-nos, delimita-nos e dá-nos segurança, protegendo-nos de um mundo acelerado e em rota de colisão. Esta função é tão importante e desapareceu de tantos outros aspectos da nossa vida que o teatro pode vir a tornar-se um dos seus últimos bastiões de defesa. Neste sentido, não é implausível imaginar que o teatro se torne uma das grandes artes do século XXI.

Nos seus mais de dois mil anos de existência, o teatro resistiu ao fim da Grécia Clássica, à queda do Império Romano, à devastação da Peste Negra, às transformações da Revolução Industrial, e às invenções da Revolução Electrónica. Se conseguiu resistir a tudo isto, como poderá não resistir à pandemia que assola o mundo? O teatro vai continuar e ainda bem, pois nunca precisámos tanto dele como agora. O teatro vai continuar, como sempre o fez, a alimentar em cada um de nós o que temos de mais humano.

### Referências Bibliográficas

ANDERSON, Ben (2014), *Encountering Affect: Capacities, Apparatuses, Conditions*. London: Routledge.

BROOK, Peter (2008) [1968], *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.

CARLSON, Scott, e GARDNER, Lee (2021), “The Year That Pushed Higher Ed to the Edge”, *The Chronicle of Higher Education*, 67(9): n.d. Consultada a 10 de Janeiro de 2021:

<https://www.chronicle.com/article/the-year-that-pushed-higher-ed-to-the-edge>

CARNEVALI, Davide (2020), “L'emergenza del teatro ai tempi del Coronavirus”, Blogue *Fandango Libri*. Consultada a 10 de Janeiro de 2021:

<https://www.fandangolibri.it/2020/04/14/lemergenza-del-teatro-ai-tempi-del-coronavirus-davide-carnevali/>

PAUL, Pamela (2010), “From Students, Less Kindness for Strangers?”, *The New York Times*, 27 de Junho, p. 5. Versão *online* consultada a 10 de Janeiro de 2021:

<https://www.nytimes.com/2010/06/27/fashion/27StudiedEmpathy.html>

RIDOUT, Nicholas (2008), “Welcome to the Vibratorium”, *Senses & Society*, 3(2): 221–231.

**Daniel Gamito-Marques**

Dramaturgo e dramaturgista interessado em explorar temáticas científicas e históricas complexas através de criações artísticas em artes performativas. Investigador doutorado em História da Ciência, a desenvolver um projecto de investigação sobre a utilização da ciência para a construção do império colonial português em África (1870–1930), na Universidade NOVA de Lisboa. Membro integrado do Centro Interuniversitário de História das Ciências e da Tecnologia (CIUHCT) desde 2011.

Published playwright and dramaturg interested in articulating complex scientific and historical subjects through artistic creations in the performing arts. He is also a historian of science currently working as a Research Fellow in the project “Decolonizing the Anthropocene: Disentangling the Scientific Construction of Portuguese Colonial Africa, 1870–1930” at NOVA University of Lisbon. He is a member of the Interuniversity Center for the History of Science and Technology (CIUHCT) since 2011.