

cena

Conexões **ENTREVISTA COM DUBATTI**

Renato Mendonça

Jornalista, Escritor, Dramaturgo, Bacharel
em Comunicação Social pela UFRGS (1988).
Mestrando no Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas do Instituto de Artes da UFRGS.

*Um dos principais nomes da historiografia e da crítica teatrais da América Latina, Jorge Dubatti foi um dos convidados da VI Reunião Científica da ABRACE, realizada entre 5 e 7 de setembro, em Porto Alegre. O pesquisador argentino proferiu a palestra "Teatro, convívio e tecnovívio", no primeiro dia do evento, quando discutiu implicações e alternativas que as Artes Cênicas enfrentam face às novas tecnologias e às novas formas de interação humana que caracterizam o mundo contemporâneo. A seguir, trechos da entrevista realizada com o autor dos livros *El convivio teatral* (2003) e *El teatro sabe* (2005) durante sua estada na capital gaúcha.*

Cena – Durante sua palestra na VI Reunião Científica da ABRACE, o senhor falou da oposição entre tecnovívio e convívio. O tecnovívio seria um fenômeno característico dos dias de hoje, que se daria principalmente através das redes sociais, da TV, do cinema, levando a uma vivência mediada por meios virtuais. Nesse sentido, o teatro iria na via inversa, privilegiando o contato imediato das pessoas, privilegiando o convivial.

Jorge Dubatti – O Teatro, historicamente, remete a uma estrutura ancestral que chamo de convívio. Convívio é a soma de interações que envolvem duas ou mais pessoas quando elas compartilham territorialmente um vínculo. Este vínculo é dado pela materialidade do corpo, e impõe uma quantidade de condições. Por exemplo, o indivíduo não pode se desterritorializar, já que está incluído em uma zona comum de experiências dada pela cores, pelos sons, pelos condicionamentos contextuais e pela historicidade. Além disso, esse vínculo remete a uma memória ancestral do Homem, porque o convívio é algo que acontece desde que o Homem nem era Homem, está inserido na estrutura mítica do ser humano. E, porque o convívio nasce quando se juntam duas ou mais pessoas, podemos ligar o convívio ao conceito de manada, mas também ao mito de Adão e Eva. O convívio pode ainda

nos remeter à relação do bebê no corpo da mãe. A convivência é sempre aurática, determinada pelas potências e pelas limitações do corpo. Falo de potências porque o corpo tem uma capacidade imensa de possibilidades, mas também tem limitações perceptivas. Por exemplo, eu percebo com minha visão algumas coisas, com minha audição noto outras, mas não consigo perceber a totalidade da zona de experiência em que estou inserido. E esta zona de experiências não me aparece de forma organizada.

A grande diferença entre convívio e tecnovívio é justamente tudo aquilo que implica a sustação do corpo. Primeiro elemento: desterritorialização. Segundo elemento: capacidades na percepção que não sejam as naturais em um corpo. Terceiro elemento: supressão do vínculo dialógico com o outro, porque o outro pode ou não estar do outro lado da intermediação tecnológica. É o que acontece com o cinema, por exemplo. No cinema, não há nada do outro lado, há imagens projetadas, mas não há diálogo com o ator. No tecnovívio, surge uma subjetividade ordenadora do campo das experiências. Além de ordenadora, essa subjetividade organiza também uma política muito vinculada ao poder e ao mercado. Além disso, como o tecnovívio distribui a informação, essa informação pode ser guardada, “enlatada”. Ao contrário, quando se está em uma situação de convívio, esta experiência não pode ser guardada. A experiência tecnovivial e a experiência convivial são muito diferentes. Muitas vezes, o mercado, o desenvolvimento tecnológico ou certa ilusão futurista fazem com que o Homem acredite que são experiências iguais. Ou até fazem o Homem acreditar que a experiência tecnovivial vá substituir a convivial. Avanços tecnoviviais fabulosos fazem crer em um Homem superpoderoso, em um mundo em que os cegos conseguirão enxergar e os paralíticos lograrão caminhar, tudo a partir de ferramentas de digitalização e de virtualização tecnovivial.

O Teatro, em sua fórmula básica, não admite a supressão do corpo, o vínculo tecnovivial. Dessa forma, ele já se distingue do cinema, do rádio, da *web*, das redes óticas e da televisão. O Teatro não permite a desterritorialização, a desaturatização, a des-historialização da zona de experiência, porque não admite a supressão do

corpo. O que é sumamente interessante no Teatro é que, por um lado, sua base está no convívio, no encontro com o outro, no corpo a corpo. É possível haver tecnologização nesta relação — podemos usar televisores ou outros equipamentos. Se o corpo do ator está alterado, fragmentado ou transformado pela tecnologia, mas está presente, o convívio se estabelece. Só não podemos subtrair o corpo do ator, porque então se passa a outro paradigma tecnovivial.

Temos uma história convivial de milhões de anos, ao passo que nossa relação tecnovivial é muito mais recente. No melhor das hipóteses, seria uma relação vinculada aos objetos, ou a certas tecnologias como o livro ou a escrita, mas sempre a história do Homem é atrelada ao vínculo convivial. É por isso que a visão de uma mulher grávida provoca tanta reação, porque quem observa pensa “Isso que estou vendo aconteceu exatamente igual há milhões de anos”. Por outro lado, a maneira de nascer, de curar-se, de cuidar-se, se transformou ao longo dos anos.

Cena – No Brasil, a programação da TV tem uma presença expressiva de *reality shows*, documentários, imagens e vídeos feitos por pessoas comuns, em uma reprodução exaustiva do que seria o real. Mesmo a linguagem das telenovelas e do cinema é realista. O Teatro deve se distanciar dessa tendência de tentar reproduzir a realidade?

Dubatti – Estaríamos entrando em outro tema, que seria o de que o Teatro, além de exigir o convívio, exige a criação de *poiesis* corporal. A pergunta que se coloca seria a de como deveria ser esta *poiesis*. A relação é de multiplicidade. O que ocorreu nos últimos 40 anos é que não existem o que chamaríamos de grandes modelos supraestruturais. No melhor dos casos, o modelo que existe é o do micropoético, que podemos chamar de regionalização. Seria um fenômeno poiético do tipo “cada louco com sua mania”. Uma espécie de proliferação de mundos e de poéticas distintas. Onde antes havia grandes discursos de autoridade, existe agora uma cartografia de desejos. Por exemplo, a obra que decido fazer este ano pode ser muito distinta da que fiz no ano passado, ou seja, mudam as cartografias de desejo, construo desejos em lugares diferentes. Já não há modelos supraestruturais. Quem

teria hoje o lugar que foi de Bertolt Brecht, ou de Jean-Paul Sartre, ou de Beckett, ou de Pirandello, ou de Ibsen. Já não há referências de autoridade, o que existem são modelos relacionais. Passamos de um modelo de autoridade para um modelo relacional. Antes, se pretendias ser dramaturgo, eu te diria para ler toda obra de Brecht, porque todos tínhamos de ser brechtianos. Hoje, se pretendes ser dramaturgo, te aconselharia a refletir sobre tua própria história, a buscar conexão com as obras de teatro, artes plásticas e músicas que te agradem. Dessa forma, é possível estabelecer vínculos relacionais muito mais complexos que seguindo o modelo de autoridade.

O que se vê no campo do Teatro, especialmente nos últimos 40 anos, é uma explosão de poéticas, uma molecularização dos grandes modelos a partir de uma cartografia infinita de micropoéticas vinculadas às estruturas de desejo. Por sua vez, os campos teatrais encerram tendências diversas. Por exemplo, em Berlim, vemos a tendência a um teatro de direção, enquanto nos Estados Unidos prevalece o teatro musical, e em Londres há uma tendência ao teatro de autor, de dramaturgo, enquanto que na Argentina vemos uma tendência ao teatro de diretores e de grupos. O interessante é que, à margem dessas tendências territorializadas, há uma enorme diversidade. Por exemplo, nos palcos de Buenos Aires, hoje em dia, posso assistir à dramaturgia do real, à dramaturgia de ficção e a adaptações de textos de outros autores ao modo de um palimpsesto, ao lado de metáforas ultracondensadas e de espetáculos em que a metáfora praticamente desaparece. Uma tendência não prevalece sobre a outra, há horizontalidade. E o vínculo não se dá por hierarquia, mas por reticulado. A famosa estrutura rizomática da qual falavam Deleuze e Guattari.

Cena – Existe um grande debate teórico sobre o Teatro que se faz ou se deve fazer hoje em dia. E o papel do público nesta discussão?

Dubatti – Creio que o que dissemos sobre as poéticas - “Cada louco com sua mania” - pode ser dito também a respeito do público. É muito interessante o conceito de Jacques Rancière quando ele fala do espectador emancipado. Segundo

ele, o espectador emancipado é alguém que se coloca em uma relação desejante com o espetáculo. O espetáculo não determina a direção que ele seguirá. Ao contrário, é o espectador que apropria do que está em cena e com isso atinge os lugares mais inesperados. Dirigindo a Escola de Espectadores, em Buenos Aires, constatei um fenômeno interessante: há espetáculos que falam contra a Direita, em que se defendem posições claras contra a Direita, e, mesmo assim, há espectadores que leem estes espetáculos como favoráveis à Direita. Tudo tem a ver com uma nova lógica do espectador. Assim como o criador trabalha com uma cartografia de desejos, o espectador trabalha com sua própria cartografia de desejos.

Por outro lado, não acredito que exista um espectador absolutamente emancipado, porque ele sempre cria orientado pelo que a poética lhe propõe. Ou seja, posso ler *Ulisses*, de Joyce, mas não posso escrever *Ulisses*. Portanto, quando leio *Ulisses*, tudo o que eu porventura pense vai estar articulado e orientado pelo que li. Da mesma forma, o espectador não cria os espetáculos, ele vai dialogar com o que o espetáculo lhe oferece, em um status objetivo. Se vou assistir a *Hamlet*, vou me defrontar com a história de um homem que deve vingar a morte do pai punindo seu tio. É uma estrutura que orienta o espectador. A criação do artista não é da mesma natureza que a criação do espectador. Penso que favorecer o diálogo com o outro significa colocar-se em uma posição amistosa, de disponibilidade. Agrada-me a imagem da companhia. As palavras companhia e companheiro vêm do Latim e significam compartilhar o pão. Se o artista está oferecendo determinada poética, deduz-se que o espectador receba essa poética e possa criar emancipadamente a partir dessa poética, mas que também entre em contato com aquilo que o artista lhe está propondo. Usando uma imagem bem simples, imaginemos que o criador está propondo um pão com sabor de queijo: seria bom que o espectador saboreasse este pão, que pudesse fazer o que quisesse com este pão, mas que reconhecesse que o artista lhe está oferecendo pão com sabor de queijo. Acredito na necessidade de formar os espectadores, entre outras coisas para que possam reconhecer esse status objetivo das poéticas. Se eu

for assistir a uma tragédia de Sófocles, é certo que é uma tragédia, e é certo também que é de Sófocles. Depois, na condição de espectador, posso fazer com isso o que eu quiser. Mas há algo escrito no acontecimento, algo objetivo, a que devo ser receptivo. Há um livro muito interessante de Umberto Eco sobre esse tema, chamado *Os Limites da Interpretação*. Se alguém me propõe uma tragédia, posso, dentro dos marcos da tragédia, construir as associações e os vínculos mais estranhos, mas não posso agir como se estivesse assistindo a um [Eduardo] Sanguinetti por exemplo, porque são postos em cena elementos característicos da tragédia. Gosto muito de um conceito de Sartre, o de criação orientada. Vou trabalhar criativamente como espectador, mas orientado pelo companheiro de diálogo que é o artista.

Cena – O Teatro já foi uma arte de massas, de grandes públicos. Atualmente, até por exigir uma participação ativa do espectador, o Teatro estaria fadado a ser uma arte de minoria?

Dubatti – Na verdade, o Teatro sempre foi uma arte de minorias, sobretudo quando surgem as escalas de público do cinema e da televisão. Quanto público podia receber um teatro grego? Suponhamos que 5 mil pessoas. Quanta gente pode entrar no Maracanã? 80 mil espectadores. Nunca essa medida poderá ser comparada com os milhões de espectadores que tem o cinema e a televisão. O Teatro, por sua territorialidade, por sua corporalidade, por seu convívio, é uma arte de minoria. Já nos seus primórdios, os gregos usavam sapatos de salto alto para que se pudesse enxergar os atores, usavam máscaras para amplificar as vozes dos artistas, além de projetar os anfiteatros de forma a facilitar a visão do público. E não poderia ser de outro modo, porque o corpo e a territorialidade marcam uma limitação. Isso me encanta, porque sabemos que o homem é limitado por natureza. Necessitamos do microscópio para observar o que é muito pequeno, e de um telescópio para acessar o que está muito longe. Nossas capacidades vitais são limitadas. E o Teatro assume como talento essa limitação. O maravilhoso de assumir essa limitação, essa precariedade, é que assim podemos estabelecer uma

identidade própria, que não compete nem com o cinema, nem com a televisão, nem com as redes óticas. Quando o Teatro tenta competir, esses meios vencem com facilidade. O Teatro mais inteligente é aquele que dá aquilo que só ele pode dar. Um tipo de experiência que só se obtém por meio do Teatro, assumindo, repito, as carências e as limitações constitutivas do Teatro.

Cena – Em um texto sobre a Escola de Espectadores, escreveste que havia espetáculos que ganhavam capas de jornal, mas fracassavam nas bilheterias. Por outro lado, montagens sem exposição na mídia às vezes permaneciam meses em cartaz. E afirmavas que a comunicação boca a boca era a mais importante na definição de quanto público um espetáculo pode reunir.

Dubatti – Para mim, o que mantém viva a experiência do Teatro em Buenos Aires é uma rede de oralidade que nós [argentinos] chamamos de “boca em boca”. No México, o termo é “bocaoreja”. Não adianta um jornalista fazer propaganda na TV — se o espetáculo não agrada ao público, forma-se uma rede de “não vá, não vá” que neutraliza aquela ação de mídia. Para que haja um movimento importante de público, é indispensável uma rede de oralidade a favor. Quando esta rede se inicia, não há nada que a detenha. E isso provoca sucesso nas montagens mais inesperadas.

Cena – A internet, especificamente as redes sociais, potencializam este movimento horizontal do público?

Dubatti – Colabora em parte. Mas tenho a impressão de que a massividade atribuída às redes sociais é ilusória. Há um limite para tudo. Por exemplo: digamos que temos 500 ingressos gratuitos para um espetáculo hoje à noite. Mas há quem tenha de cuidar do filho, outro tem de sair com a noiva, outro está em Nova York. A força de extensão que tem o *Facebook* ou o *Twitter*, por exemplo, muitas vezes não funciona tão bem com a territorialidade, porque, para poder ir ao teatro, tem de se estar na cidade, é preciso dispor de tempo livre, e é indispensável estar no teatro às 21h. E a rede social está desterritorializada, — aí é que está a diferença. As redes

podem ser úteis para convocar para um acontecimento que vá ocorrer no futuro. Mas, no teatro em Buenos Aires, acontece de quatro ou cinco confirmarem a vinda por *e-mail*, e depois se tem lotação esgotada. De onde veio toda essa gente? Não veio pelo *Facebook*, veio por um campo de oralidade que é cada vez mais necessário. Quanto mais cultura tecnovivial exista, maior a necessidade de estabelecer vínculos conviviais. É simples: existe um estatuto no homem que vigora há milhões de anos, e há certas coisas que não se pode fazer senão convivialmente. Por exemplo, os casamentos, as celebrações onde os convivas comem juntos, as relações sexuais. A percepção dos limites do ser humano me fascina. Vamos construir máquinas e máquinas e máquinas, mas segue existindo uma zona onde o Homem é falível. Um professor que trabalha com Astronáutica em Buenos Aires comentou comigo que se havia tentado que um casal de astronautas se reproduzisse no espaço, e as tentativas falharam. Uma das explicações foi a de que a sexualidade opera com a gravidade terrestre sobre os corpos, o que determina um tipo de prática. Sem gravidade, tudo muda. Ou seja, em suas funções básicas, o homem está muito ligado à territorialidade. Isso expõe uma escala humana que, por mais que nos modernizemos, seguirá inalterada.