

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

RAFAEL DE OLIVEIRA SOUZA

**O IMPACTO POLÍTICO DAS REDES DIGITAIS NAS
NOVAS TEATRALIDADES**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

**SÃO PAULO
2015**

RAFAEL DE OLIVEIRA SOUZA

O impacto político das redes digitais nas novas teatralidades

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, área Signo e significação nos processos comunicacionais, sob a orientação da Professora Doutora Christine Greiner.

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2015

Banca examinadora

As fronteiras não se desfazem jamais, elas se redesenham. É o que nos ensina o movimento do conhecimento científico, que desloca progressivamente as fronteiras do desconhecido. Um saber científico jamais é constituído como absoluto; é o que o distingue das cosmologias e das ideologias: ele sempre tem novas fronteiras como horizonte. A fronteira, neste sentido, tem sempre uma dimensão temporal: é a forma do devir e talvez da esperança.

Marc Augé

Dedicatória

A todas as professoras e professores que passaram por minha trajetória estudantil e a todos aqueles que estão por vir.

Em especial à professora Christine Greiner por me instigar a aprender sempre.

Agradecimentos

A minha família, aos meus amigos e à PUC de São Paulo.

Ao teatro e seus artistas.

Resumo

Esta dissertação de Mestrado analisa o chamado teatro digital. Trata-se de uma rede de experiências que emerge em diferentes contextos, acionando a confluência entre novas teatralidades e tecnologias da comunicação. Como fundamentação teórica, a pesquisa apresenta debates propostos por Eugene Thacker acerca de redes digitais; reflexões em torno do conceito de multidão discutido por Antonio Negri e Michael Hardt e provocações propostas por Pascal Gielen acerca de produções culturais e comunidades que convivem com os dispositivos de poder do capitalismo tardio. Além das discussões teóricas, o *corpus* da dissertação é composto por três estudos de caso: a Rede Teatro d@Floresta, o grupo teatral Belarus Free Theatre e intervenções da artista Amanda Palmer. O resultado esperado é a construção de uma reflexão preliminar para explicitar o impacto político dos novos coletivos ativados pelas redes digitais, assim como a apresentação de experiências que esta pesquisa reconhece como redes de resistência biopolítica.

Palavras-chave: teatro digital, biopolítica, multidão

Abstract

This dissertation analyzes some manifestations of theatrical language that arises in the confluence between the theater and the latest communication technologies. As a theoretical framework, the research presents debates proposed by Eugene Thacker about digital networks; reflections around the concept of multitude discussed by Antonio Negri and Michael Hardt related to the Pascal Gielen discussions about the artistic productions in neoliberalism times. The corpus of the dissertation consists of experiences about the Rede Teatro d@ Floresta, the theater group Belarus Free Theatre and the artist Amanda Palmer. The expected result is a reflection on the epistemological procedures between theatrical language and the new communication technologies, on the political impact of the new collectives activated by digital networks; and a possible reading of some digital theater experiences as biopolitics resistance networks.

Keywords: digital theatre, biopolitics, multitude

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Página na internet da Rede Teatro d@ Floresta.....	45
Figura 2 – Belarus Free Theatre no teatro londrino Young Vic.....	51
Figura 3 – Página da campanha de arrecadação para o novo trabalho de Amanda Palmer.....	59

SUMÁRIO

Introdução	12
CAPÍTULO I – Teatro digital	14
1.1 Pistas sobre o teatro enredado digitalmente	14
1.2 Redes: a coexistência de múltiplas estruturas de incompatibilidades políticas	20
1.3 Teatro como tecnologia ou a desestabilização dos paradigmas elementares do léxico teatral.....	30
1.4 Teatro digital: prolegômenos epistemológicos	37
CAPÍTULO II – Impactos políticos e ações de resistência: experiências do teatro digital	43
2.1 A Rede Teatro d@ Floresta, memória e virtualidade nos processos criativos das novas teatralidades	43
2.2 Belarus Free Theatre e o teatro digital como modo de resistência biopolítica do teatro	47
2.3 Amanda Palmer e a arte como coletivismo colaborativo enredado: <i>crowdsurfing</i> , <i>couchsurfing</i> e <i>crowdfunding</i>	53
Reflexões finais e possíveis desdobramentos	61
Arte e comunicação na rede Império	61
Os artistas da multidão: arte de comunidade e murmúrio	71
Referências bibliográficas	82

Introdução

O teatro digital é uma nova manifestação do teatro. Suas primeiras experiências ocorreram na primeira década do século XXI e, apesar de já contar com sólidas análises teóricas e experiências teatrais em que não é mais possível por à parte a tecnologia digital de sua concepção, o teatro digital ainda é estranho para os artistas do teatro. Não cabe aqui discutir se este pode ser considerado um novo gênero ou linguagem; mais do que rotular o teatro digital, o objetivo desta dissertação é compreender o seu impacto político a partir dos seus procedimentos de comunicação. Para tanto a dissertação exporá como as redes digitais passam a ser mais que uma simples ferramenta para os artistas, tornando-se parte indispensável da produção cênica. Embora não seja o objetivo desta dissertação discutir mudanças em termos da história da linguagem teatral, apontamentos serão feitos para uma cartografia das manifestações de um novo modo de fazer teatro, que não implica apenas a criação de modelos estéticos, mas agenciamentos de comunicação e ativação política. Isto porque, no contexto político-econômico atual, há situações muito diversas entre si. Alguns artistas são silenciados por instrumentos legais de coerção, como no caso de um dos exemplos estudados, o Belarus Free Theatre sediado na Bielorrússia, e outros são acometidos por dispositivos de poder nem sempre identificáveis, promovidos pelas linhas de força do neoliberalismo que muitas vezes descaracteriza o fazer artístico transformando-o em entretenimento ou lançando-o em redes de subserviência ao mercado. Em todos os casos catalogados, as redes digitais de informação têm proporcionado a mobilidade e ativado novas possibilidades de ação. Sendo assim, este é o ponto de partida desta dissertação de Mestrado, dada a necessidade de compreender os impactos políticos que se apresentam em algumas manifestações teatrais mundo afora, advindos da confluência entre o teatro e as tecnologias digitais. Surge um amplo emaranhado de resistência teatral que vem atuando como reação biopolítica da arte.

É característica do léxico teatral a plasticidade e a hibridez, e a cena sempre busca uma maneira de se mostrar crítica frente aos novos moldes dos tempos, basta folharmos os livros sobre a história crítica do teatro para ver que a cena teatral foi aos poucos internalizando linguagens como a escultura, a fotografia, o vídeo, o cinema, a dança, a performance e, por fim, a tecnologia digital. As imagens digitais entram em cena, surgem as conferências e transmissões *on-line* entre atores e público e as cenas começam a ser construídas a partir da

conexão entre os artistas via internet. A comunicação digital é o objeto de pesquisa dos artistas, afinal ela reorganiza as correntes noções sobre questões filosóficas como o tempo, o espaço e a presença, e passa a ser a protagonista do evento. As peças começam a ganhar suas versões em formato *streaming* e, assim como os programas de TV e de rádio, o teatro passa a ser transmitido ao vivo. Em contato com as redes digitais de comunicação (redes sociais, tecnologia celular), os artistas testam novas estratégias de aproximação e contato com o público. Não há mais intermediários entre eles. Com as interfaces hipermediáticas presentes na internet, ambos criam e compartilham e, em momentos de grande instabilidade existencial, conectados, nos mostram como continuar produzindo arte coletivamente através da *web*.

A aproximação dos temas teatro, política e tecnologia digital se dará à luz das teorias sobre a atual conjuntura social – o Império,¹ a rede de comunicação como biopoder², o murmúrio e a arte de comunidade como modo de atuação dos artistas da multidão contemporânea.³ A dissertação é organizada em dois capítulos. No primeiro apresentamos o que é teatro digital, o seu contexto histórico e político, as principais questões que emergem a partir da aproximação com bibliografias que analisam os ambientes digitais, as novas redes de comunicação e suas implicações políticas. No segundo capítulo apresentamos alguns exemplos que optaram pelo teatro digital por motivos distintos. O aspecto que mais interessou a esta pesquisa é justamente o da singularidade dos contextos em que tem surgido o teatro digital. Por fim, na conclusão, refletimos sobre a relevância política do teatro digital tendo em vista pontuar algumas discussões preliminares que devem ser desenvolvidas na etapa seguinte da pesquisa a ser realizada no Doutorado.

¹ HARDT; NEGRI, 2012a.

² THACKER, 2004.

³ GIELEN, 2010.

CAPÍTULO I – Teatro digital

1.1 Pistas sobre o teatro enredado digitalmente

Atores e público precisam estar juntos ou conectados para que o fenômeno teatral exista? Desde a popularização da internet, a cada dia que passa, a linguagem teatral sofre desestabilizações permanentes em seus paradigmas elementares, graças ao cruzamento da arte com as redes digitais de comunicação. Os impactos cognitivos causados pelo acesso à virtualidade digital alteraram significativamente a percepção dos artistas e espectadores,⁴ público, fãs, *espectadores*,⁵ sobre algumas características estagnadas do léxico teatral. Surgem então novas maneiras de se elaborar dramaturgia e resta saber se, depois do advento das formas digitais de comunicação, é possível um grupo escrever uma peça e encená-la sem nunca se encontrar pessoalmente. O teatro que se apresenta no século XXI já não conta apenas com os palcos para suas exibições e, assim como na comunicação, não é a presença física como conhecemos tradicionalmente a única maneira de mediação da informação artística. O espaço das salas de espetáculos é reconstituído em virtualidade. Dixon (2007) aposta que “ambos, o texto da peça e o uso das novas mídias tecnológicas, combinam e conspiram para questionar e reorientar a percepção de tempo do público”.⁶ Pensar em teatro digital é pensar em um outro tempo para o teatro, os atores conseguem reconstruir a temporalidade da própria peça enquanto atuam simultaneamente em diferentes continentes. Em contextos de grande vulnerabilidade política e social, a disponibilidade para o processo criativo e os comuns ensaios é adaptada pelos grupos para caber às novas realidades. O público passa a experimentar as alterações no ritmo, na duração, na cronologia e na relação espacial. O tradicional tempo de duração de um espetáculo ganha os novos ares trazidos pelo modo com que lidamos com o tempo no cotidiano.

⁴ Nesta dissertação a palavra espectadores não quer se referir aos participantes do evento teatral como aqueles que apreciam a arte voluntária ou compulsoriamente ou como aqueles que assistem ou fruem o espetáculo. O termo se aplica mais àqueles que são parte essencial para a ocorrência do fenômeno teatral, constituindo uma relação interdependente. Boal diz “espectador, que palavra feia! O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude” (BOAL, 1988, p.180).

⁵ Termo cunhado por Augusto Boal em seus estudos sobre o Teatro Fórum, para explicar que o público é também ator da cena e de igual importância aos demais elementos do teatro.

⁶ *Both the play's and the use of new media technologies combine and conspire to question and reorient audience perception of time* (DIXON, 2010, p. 555, tradução nossa).

Hoje, por exemplo, podemos viajar de Bruxelas a Londres em pouco mais de uma hora, e isso significa que temos um sentido totalmente diferente de espaço do que os nossos antepassados, digamos, em finais da Idade Média. É verdade que há dois séculos atrás já havia viajantes do mundo e comerciantes, mas a diferença é a grande velocidade com que a viagem ocorre agora.⁷

A permanência do público frente aos eventos artísticos vem sendo encurtada por diversos motivos, um deles é o fato de as tecnologias proporcionarem ao trabalhador a possibilidade de levar para casa as funções dos escritórios, e as intermináveis horas de trabalho tornam o tempo para a arte cada vez mais reduzido. Canais do YouTube precisam criar a própria identidade e interagir com seus inscritos ao mesmo tempo em que precisam apresentar características dos canais de televisão com conteúdos de rápida apreciação. Na era líquida não há mais paciência para peças muito longas ou filmes com mais de duas horas de duração. As músicas com mais de três minutos ocupam muito espaço em nossos *iPods*, ademais, quando teremos tempo para ouvi-las? A lógica do lucro estabeleceu um padrão de consumo para a arte, assim como sugere Bauman (2011), queremos sempre um próximo amor, um próximo celular, uma próxima dieta etc. É preciso acumular. Quanto mais experiências, mais informações, mais parecemos conhecer a vida.

Os produtos tecnológicos como CDs e HDs, ou virtualidades espaciais como *bytes* e *clouds*, alteram não só a percepção do tempo da qual falávamos antes, eles alteram também a nossa memória. Telefones celulares substituíram as agendas manuais, os documentos em papel agora estão dentro dos computadores, assim como os livros digitais ocupam prateleiras digitais. A memória se distende do corpo e encontra, nos suportes digitais e suas redes, uma estratégia de complexificação cognitiva. Os elementos da nossa memória estendida se organizam em volumes acumuláveis que ocupam novos espaços fora do corpo e, apesar de termos a sensação de que as informações do computador são fantasmagóricas, Dixon explica que, na verdade, os conteúdos ganharam um novo corpo digital através dos *bytes*. O termo *byte* é utilizado em computação para definir os dígitos binários que são os códigos que representam as unidades de medida das informações. A capacidade de armazenamento dos

⁷ Today, for instance, we can travel from Brussels to London in a little over an hour, and this means we have an entirely different sense of space than our ancestors in, say, the late Middle Ages. It is true that two centuries ago there were already world travelers and traders, but the difference is the great speed with which such travel now takes place (GIELEN, Pascal. The murmuring of the artistic multitude. Global Art, Politics and Post-Fordism, 2010, tradução nossa. Disponível em <http://www.standenatris.nl/valizantennae/HTML/The%20murmuring.php>. Acessado em 05 maio 2015).

discos rígidos é calculada em *bytes*.⁸ Segundo Levy (2007b), independentemente do tipo de informação, ela “pode ser explicitada ou mediada, pode ser traduzida digitalmente”.⁹ Logo, a informação artística e, mais especificamente, a informação teatral podem ser traduzidas digitalmente e ganhar corpo digital, quer dizer, tornam-se arte digital, ou teatro digital.

Além dos códigos binários e suas traduções, existem as interfaces entre os dígitos e as pessoas, “dispositivos que conectam humanos e máquinas”.¹⁰ Suas funções podem ser, alternadamente, extensíveis, esclarecedoras, reabilitadoras, filtradoras ou agentes de integração sinestésica. Em contato com elas, somos capazes de “realizar mediações estáveis entre pensamento e matéria, pensamento e sensibilidade”.¹¹ Cada vez mais acopladas ao corpo, as interfaces passam a ocupar a maioria dos dispositivos de comunicação da atualidade mesclando várias linguagens artísticas.

Antes da era digital, os suportes estavam separados por serem incompatíveis: o desenho, a pintura, e a gravura nas telas, o texto e as imagens gráficas no papel, a fotografia e o filme na película química, o som e o vídeo na fita magnética. Depois de passarem pela digitalização, todos esses campos tradicionais de produção de linguagem e processos de comunicação humanos juntaram-se na constituição de hipermídia.¹²

As telas são hoje a mais popular hipermídia existente no planeta, no entanto, já há apostas de que serão substituídas por novos dispositivos cada vez mais acoplados ao corpo. As interfaces das máquinas fordistas proporcionavam certos tipos de engendramento cognitivo, muito diferentes daqueles que as hipermídias atuais são capazes. Assim como afirma Levy, elas proporcionam a “imersão através dos cinco sentidos em mundos virtuais cada vez mais realistas”.¹³ O que Levy chama de virtual é aquilo que ainda não foi atualizado, quer dizer, ainda não foi dado como legível aos sentidos humanos. No sentido filosófico, virtual é o que existe em potência e não em ato, sendo uma “dimensão importante da realidade”.¹⁴ É uma gama de possibilidades, é o que pode ser. Seu oposto não é o real, logo o virtual não é irreal, o real e o virtual convivem. Para Levy, o oposto de virtual é o atual. Por

⁸ *Byte* é uma combinação binária que equivale a uma unidade, *kilobyte* que equivale a mil *bytes*, *megabyte* que tem a capacidade para um milhão de combinações binárias, ou o *gigabyte* que tem capacidade para um bilhão de combinações binárias e assim sucessivamente.

⁹ LEVY, 2007b, p. 50.

¹⁰ POISSANT, 2009, p. 78.

¹¹ POISSANT, 2009, p. 83.

¹² SANTAELLA, 2007, p. 390.

¹³ LEVY, 2007b, p. 38.

¹⁴ LEVY, 2007b, p. 47.

exemplo, uma maçã é como fruto atual, mas ao mesmo tempo virtual de um arco infinito de possibilidades da árvore macieira. A macieira está presente virtualmente na maçã. O atual para Levy é criação e nada se assemelha ao virtual (a maçã em nada se assemelha à macieira), em contrapartida o real assemelha-se ao possível. Levy explica que “o virtual é uma fonte indefinida de atualizações”.¹⁵ Assim como na maçã, o conceito de virtualidade pode ser aplicado ao fenômeno teatral, como propõe Rosenfeld (2000a).

O texto possui apenas virtualmente o que precisa ser atualizado e concretizado pela ideia e forma teatrais. A atualização é a encarnação, a passagem de palavras abstratas e descontínuas para a continuidade sensível, existencial, da presença humana.¹⁶

A elaboração de dramaturgia através das redes digitais se expandiu contundentemente nas últimas décadas. O teatro digital é, além de uma tentativa de diálogo e experimentação das confluências entre a tecnologia digital e a linguagem teatral, a interdependência entre a hipermídia e o teatro. O teatro digital não faz da rede apenas um instrumento, ele se constitui na rede. É na inseparabilidade entre corpo e rede, texto e rede, imagem e rede que a experiência se constitui.

Moles (1990) já previa que inevitavelmente a informática seria absorvida pela arte e a arte absorvida pela tecnologia – exatamente o que acontece com o teatro digital. Pautado por uma visão de sociedade de massa consumidora, Moles atribuía a qualidade de canal transdutor da mensagem artística ao computador e logo deduziu que este serviria de catálogo de arte. “A sua vasta memória serviria sucessivamente de iconoteca, de fonoteca, de cinemateca, de biblioteca ou de dicionário, e, por que não, de teatroteca”.¹⁷ As máquinas analógicas logo evoluíram para máquinas digitais e passamos a transformar os mais variados tipos de informação em dígitos.

Num primeiro estágio, procede-se à constituição de um repertório, pela análise dos sons, dos movimentos, das formas visuais, das cores, dos elementos, arquitetônicos, dos signos da linguagem, depois à colocação em reserva destes sob uma forma ordenada e acessível, e finalmente ao exame de sua frequência de repartição junto ao emissor e do receptor. Num segundo estágio, procede-se eventualmente a sua recombinação em novas formas segundo regras que são o produto da imaginação criadora, regras que são respeitadas em todas as suas implicações com um rigor inflexível.¹⁸

¹⁵ LEVY, 2007b, p. 48.

¹⁶ ROSENFELD, 2000a, p. 22.

¹⁷ MOLES, 1990, p. 250.

¹⁸ MOLES, 1990, p. 249.

Moles estava certo sobre suas premissas. A popularização das mídias digitais, em especial a internet, vem absorvendo cada vez mais adeptos. O avanço da informática permitiu a criação de novas interfaces responsáveis pela entrada e saída da informação artística nas máquinas. A rede mundial de computadores vem permitindo a distribuição da informação de todos para todos e não mais de uma grande mídia para todos. Com cada vez mais frequência percebemos que novas coletividades surgem graças às possibilidades de conexão e comunicação digital. Como nunca, os mais diversos agrupamentos de pessoas são possíveis. As redes demonstram intensa capacidade de conjecturar tais aglomerados e atuam como território para a produção de conhecimento técnico-artístico.

Ao invadir as redes de comunicação, o teatro começou a reestruturar a ordem mercadológica de distribuição dos espetáculos. Para isso, precisou flexibilizar suas fronteiras e rearticular seus códigos lexicais a fim de mergulhar em novas matrizes de criação. A informação teatral passa a ser digitalizada, os processos criativos do teatro passam a ocorrer também via internet e, assim como Moles descreveu, o computador vem servindo de memória para diversas produções artísticas. A partir da segunda metade do século XX, com a performance estabelecendo-se como linguagem, os limites de atuação do teatro ganham novas abrangências. Os artistas se perguntam se a performance é um braço do teatro ou das artes visuais e se esquecem de que a performance é uma arte autônoma que se estabeleceu como linguagem autônoma.

No momento em que os artistas das outras áreas entenderam que a performance organizava uma nova linguagem, reclamaram para si os elementos performativos. Assim, a delimitação conceitual parece ser a última coisa que as artes cênicas do século XXI estão interessadas. A “cena tradicional” começa a ganhar diferentes modos de relação com o público, antes exclusivamente pautada por uma presença de proximidade física proporcionada pelas casas de espetáculos e que agora precisa acompanhar as relações estabelecidas na sociedade como um todo, onde a comunicação digital é indispensável. A noção de presença é alterada com a virtualidade e a hibridação entre o teatro e a internet – o teatro digital – faz emergir um dos paradigmas essenciais da linguagem teatral, “a presença”, como um entrave para a emancipação da arte. Se só é teatro quando estão artistas no palco e público na plateia, como atuarão os atores que não conseguem entrar no circuito oficial? E as produções, em que os artistas estão separados, não poderão ser concebidas pela internet? Os rótulos “é teatro”, “é performance”, “é dança” perdem espaço para o entendimento de que a arte em geral é um tipo de relação e, assim como a comunicação, pode ser exercida também sem a presença física e –

o mais importante – os artistas percebem que reclamar para si nomenclaturas artísticas os limita. A relação entre a arte e o público passa a ser aquela em que todos podem estar em lugares completamente diferentes e mesmo assim atuando em conjunto no evento artístico. Os novos modos de conexão proporcionados pelo ciberespaço reverberam na relação entre os elementos da rede teatral. Machado aponta mudanças significativas.

Alguns analistas do ciberespaço têm sugerido, por exemplo, que os computadores conectados em rede, ao colocar também em conexão os seus usuários e permitir que cada um deles se distribua dentro dessa rede, estão afetando profundamente as relações de intersubjetividade e de sociabilidade dos homens, assim como a própria natureza do ‘eu’ e da sua relação com o outro.¹⁹

A atuação artística não fica de fora. O fazer teatral do século XXI já se apresenta enredado digitalmente e, além de conviver com inúmeras práticas artísticas, se associa às novas subjetividades, às condições de existência no mundo e às reações políticas que determinam sua existência. O teatro digital enredado é, portanto, uma manifestação que invariavelmente se apresenta de forma híbrida e a partir de procedimentos diversos. Alguns grupos experimentam utilizar as memórias digitais para disponibilizar suas peças em formato de vídeo pela internet, mas também há grupos que se apresentam via *streaming*, como o Teatro para alguém (TPA), grupo paulistano que conta com apresentações ao vivo e com hora marcada, utilizando a rede não apenas como um aparato de memória, mas como um dispositivo de criação cênica indispensável. Apresentações ao vivo na rede, utilização de diferentes dispositivos de comunicação entre artistas e público e dramaturgia digital de conteúdo teatral são alguns dos novos modos que o teatro encontrou para manter-se vivo, possibilitando aos artistas e público se vincularem de inúmeras maneiras.

O nosso foco principal é mapear alguns exemplos de utilização da rede como modo de comunicação entre os artistas e público para a elaboração do processo criativo. Posteriormente, a dissertação pretende demonstrar como a rede possibilita a manifestação de grupos que estão politicamente ameaçados e quais as características da rede que se misturam ao teatro emprestando ao léxico teatral seus elementos políticos e constitutivos.

¹⁹ MACHADO, 2007, p. 35.

1.2 Redes: a coexistência de múltiplas estruturas de incompatibilidades políticas

A afirmação que dá título a este subcapítulo foi extraída do livro *The Exploit*, de Galloway e Thacker, lançado em 2007, publicação em que os autores apresentam uma possível ontologia das redes. O que Thacker chama de “coexistência de estruturas de incompatibilidades políticas” exprime de forma bastante sintomática a atual situação do teatro digital, momento em que a elaboração da dramaturgia dos grupos é ativada através das redes digitais de comunicação. Parece que o contato com a rede digital fez com que o teatro atribuísse para si as características da própria rede, impulsionando a desterritorialização e a descentralização da informação artística. As redes digitais aparecem em diversas experiências teatrais, mas nosso olhar se dará para as produções em que a tecnologia digital atua como dispositivo biopolítico em favor do fenômeno teatral, quer dizer, é como se o teatro digital fosse a vontade de vida para os artistas e consequentemente para o teatro. Neste teatro, após inúmeras experimentações lexicais – vide o panorama histórico a partir da consolidação da performance –, o aprofundamento conceitual sobre os impactos advindos da fricção entre o léxico teatral e a tecnologia digital atrita também a ideia de arte política.

Do teatro que se apresenta no século XXI brotam novas questões e surge a necessidade de mais pesquisas sobre o caráter político dos experimentos artísticos em que a rede digital ativa a produção teatral. Pode o teatro ser transmitido pela internet? Pode a dramaturgia ser elaborada via Skype? E, quando não há para os artistas alternativas de comunicação, a rede digital pode fazer este papel? Produções realizadas nas últimas décadas mostram que a tecnologia digital, além das experimentações de investigação sobre o léxico teatral, ampara também diversos artistas em momentos de instabilidade existencial, proporcionando a sobrevivência dos grupos e da produção teatral. A rede pode ser capaz de atuar como biopoder para os artistas ao redor do mundo, funcionando como dispositivo de ação de resistência e existência. Para compreender tais fenômenos, apontaremos como ao trabalho dos artistas contemporâneos voltam a ser atribuídas características políticas, assim como sugerem as teorias sobre o trabalho imaterial e o virtuosismo, características inerentes ao trabalho dos artistas da cena. A partir do cruzamento com a tecnologia digital, as novas teatralidades passam a escoar as produções excedentes do mercado das artes, formando novas redes de atuação profissional.

Hoje, [...] vemos redes por toda parte – organizações militares, movimentos sociais, formações empresariais, modelos de migração, sistemas de comunicação, estruturas fisiológicas, linguísticas, transmissores neurológicos e até mesmo relações pessoais.

Não é que não existissem redes anteriormente ou que a estrutura do cérebro tenha mudado. É que a rede tornou-se uma forma comum que tende a definir nossas maneiras de entender o mundo e agir nele. E sobretudo, da nossa perspectiva, as redes são a forma de organização das relações corporativas e comunicativas determinadas pelo paradigma imaterial de produção.²⁰

Para Thacker, antes de entendermos como funcionam as redes, precisamos entender que tudo está conectado e nada acontece isoladamente. As redes são universais e podem descrever diversos fenômenos do planeta. As conexões acontecem em todos os lugares, por isso a qualidade ubíqua da rede, sendo elas propriedade geral do próprio mundo. A partir destas três características da rede – conexão, ubiquidade e universalidade –, Thacker definirá um arcabouço fundamental para a ontologia das redes: um conjunto de termos comuns que torna possível toda e qualquer relação. Presentes em diversas manifestações da sociedade, como a tecnologia e a política, as redes não são exclusivamente humanas, vide as redes computacionais e as redes biológicas. Seus fundamentos teóricos possuem arcabouço na cibernética, nas teorias da informação e nas teorias do sistema, por isso é comum encontrarmos definições que explicam as redes como sistemas. Thacker recorre a Leonard Euler (1707-1783), matemático suíço, para começar a elaboração de sua teoria. De acordo com Thacker, Euler sugere, em sua primeira teoria dos gráficos, que as redes são compostas por nós (ou pontos) e ações (linhas ou bordas) e assim passou a desenvolver fórmulas para “analisar quantitativamente as maneiras pelas quais nós interagimos uns com os outros através de bordas”.²¹ Dentro e fora das redes há componentes que guiam os movimentos que as regem, orientando as relações dos nós e bordas. Chamados de protocolos, regras tecnocientíficas e determinados padrões trabalham na função de direcionar o fluxo de informações. O estabelecimento e os desdobramentos dos protocolos são os responsáveis pelos efeitos materiais da rede.

A dificuldade a seguir, pensando na materialidade da rede, seria entender como é sua topografia. Como seria a cartografia da rede? Thacker explica que os nós são as entidades individuais da rede que formam, através de sua dinâmica relacional, as bordas da rede. Para entendermos como podem se apresentar os nós em uma rede, Thacker utiliza em seus textos diversos exemplos de nós, que podem ser definidos também como os pontos da rede. DNA ou genes, pessoas, espécies animais, moléculas. Os nós nunca são fixos e dentro deles podem

²⁰ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 191.

²¹ *Developing formulae for quantitatively analyzing the ways in which nodes interacted with each other via edges* (THACKER, Eugene. *Networks, swarms and multitudes*, 2004, tradução nossa. Disponível em <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=422>. Acessado em 05 abr. 2015).

ocorrer diversas mudanças que alteram contundentemente a rede. Mudanças na ideologia política, mudanças no ambiente, mutações em um vírus são exemplos de causas para a topologia das redes serem tão diversificadas. Uma infecção não é a mesma coisa em locais diferentes, assim como um enxame pode se formar para atacar plantações ou defender seus indivíduos.

Ao falarmos sobre a topologia de uma rede, precisamos nos atentar ao fato de que o mapeamento da rede não é uma representação em tempo real. Thacker busca entender como se apresentam as topografias a partir da análise de redes dinâmicas na esfera biológica, política e social. Em suas investigações, o autor percebe que a dinâmica coletiva é o que redesenha a rede, já que não há elementos em estado de repouso.

Um enxame é uma organização de unidades múltiplas individualizadas, com alguma relação uma com a outra. Isto é, um enxame é um tipo específico de fenômeno de coletividade ou grupo que pode estar sujeito à condição de conectividade. [...] Embora ainda haja estratificações dentro de um grupo (uma colônia de formigas, um ninho de vespas), o que é mais significativo sobre os estudos de inteligência dos enxames é a ênfase no comportamento coletivo em vez de a relação estática entre indivíduo e grupo. Essa ênfase na coletividade também significa que o padrão global que emerge não é simplesmente uma "coisa". Um bando de pássaros, um cardume de peixes, ou um enxame de insetos não é um, coisa homogênea, mas sim uma coletividade dinâmica e altamente diferenciada de agentes que interagem.²²

Hardt e Negri abordam a inteligência dos enxames explicando que ela se baseia fundamentalmente em comunicação.

O modelo do tipo de enxame sugerido pelas sociedades animais e desenvolvido por esses pesquisadores presume que cada um dos agentes ou partículas do enxame é efetivamente o mesmo, e não muito criativo em si mesmo. Os enxames que vemos surgir nas novas organizações em rede, em contrapartida, são compostos por uma multidão de diferentes agentes criativos. O que adiciona várias camadas de complexidade ao modelo. Os membros da multidão não precisam tornar-se o mesmo ou abdicar de sua criatividade para se comunicar e cooperar entre eles. Mantêm-se diferentes em termos de raça, sexo, sexualidade e assim por diante. O que precisamos entender, portanto, é a inteligência coletiva que pode surgir da comunicação e da cooperação dentro de uma multiplicidade tão variada.²³

²² *A swarm is an organization of multiple, individuated units with some relation to one another. That is, a swarm is a particular kind of collectivity or group phenomenon that may be dependent upon a condition of connectivity. [...] While there are still stratifications within a group (an ant colony, a wasp nest), what is most significant about swarm intelligence studies is the emphasis on collective behavior instead of the static relationship between individual and group. This emphasis on collectivity also means that the global pattern which emerges is not simply one "thing". A flock of birds, a school of fish, or a swarm of insects is not one, homogenous thing, but rather a dynamic and highly differentiated collectivity of interacting agents* (THACKER, Eugene. *Networks, swarms and multitudes*, 2004, tradução nossa. Disponível em <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=422>. Acessado em 22 abr. 2015).

²³ HARDT; NEGRI, 2012b p. 132.

O meio ambiente dos insetos, como abelhas e formigas, serve de modelo de rede altamente organizada e eficiente, e seu principal atributo é a coletividade que mobiliza o todo. Cada parte está interessada no funcionamento em comum, assim, a relação entre coletivo e individual é o protocolo mais importante da rede, definindo fronteiras e o alcance de atuação da rede no mundo. A rede vai se espalhando em vários fenômenos da vida, se traduz em vários aspectos formais. Na biologia em forma de enxames, na tecnologia em forma de redes de comunicação, na política com as multidões. Em contato umas com as outras, formam um grande rizoma que atende aos mais variados interesses que eclodem em novas redes retroalimentando-se. A atuação coletiva é a premissa para que todos na rede se conectem sem desconsiderar os elementos singulares em suas especificidades. Nenhum ponto da rede atua sozinho ou tem preponderância em relação a sua importância na rede. Há uma “verdadeira”²⁴ democracia na relação em rede, ela é um coletivo contingente onde todos são igualmente importantes em sua concepção.

A coletividade presente na rede definirá os parâmetros utilizados pelo coletivo que governarão a rede coletivamente. Na política, por exemplo, os protocolos da rede passam a ser guiados a partir das alterações das formas de trabalho e a hibridizante resultante da confluência entre a política e o trabalho. A passagem do trabalho material, de caráter fabril, para a hegemonia do trabalho imaterial, as comunicações, suscita novos coletivos que resistem aos poderes globais. Através das redes colaborativas surgem os protocolos responsáveis por engendramentos sociais distintos que sugerem “um arcabouço para uma nova estrutura institucional de sociedade”.²⁵

Do ponto de vista *ontológico* [...] Não existe [...] singularidade que não seja ela própria estabelecida no comum; não existe comunicação que não tenha uma ligação comum que a sustenha e ponha em ação; e não existe produção que não seja cooperação baseada na partilha [...]. Do ponto de vista *sociológico*, o poder constituinte da multidão manifesta-se nas redes cooperativas e comunicativas do trabalho.²⁶

As redes cooperativas operam sem protagonistas. Não há pontos da rede pleiteando o centro das atenções e, portanto, a supremacia do poder. Estão em contraposição ao modelo de sociedade em que vivemos, cuja crise aparece como um sintoma muito insípido dos impactos

²⁴ A palavra aparece entre aspas para salientar que esta pesquisa tenta alcançar as elucidações de Hardt e Negri no capítulo do livro *Multidão* intitulado “A nova ciência da democracia: Madison e Lenin” em que os autores discorrem sobre o que é a verdadeira democracia em detrimento dos tipos de democracia atuais.

²⁵ HARDT; NEGRI, 2012a, p. 438.

²⁶ HARDT; NEGRI, 2012a, p. 436.

políticos das formulações democráticas pelas quais os políticos nos dizem que o “povo” é quem manda, quando na verdade o Estado regula até a própria vida da população. A perversão da lei, como sugeriu Bastiat, segue sem obstáculos e a crise da democracia do Império afeta “todas as formas de governo do mundo”.²⁷ Somente após a destruição da soberania, a “verdadeira” democracia surgiria. Assim, os mecanismos de poder ligados à sua própria aplicabilidade, como a noção de representatividade, se dissipariam e dariam lugar às redes de atuação democrática. Desta maneira, os autores deslocam o adjetivo “absoluta” da palavra “democracia”, para explicar que somente a democracia em que “todos nós criamos e mantemos a sociedade de maneira colaborativa através de nossa produção biopolítica”²⁸ é absoluta. O modo de criação e colaboração em rede não possui um governo soberano detentor do poder da coerção, tampouco corrobora o monopólio político da legislação dos aparatos do Estado. Novas formas de resistência biopolíticas são incluídas no repertório social; dentre elas a possibilidade de atuar politicamente e trabalhar em rede.

A atual recomposição global das classes sociais, a hegemonia do trabalho imaterial e as formas de tomada de decisão baseadas em estruturas em rede modificaram radicalmente as condições de qualquer processo revolucionário.²⁹

Thacker cita Kant para ilustrar como o filósofo via na política o desafio de gerenciar pessoas e grupos. Thacker esclarece que, para Kant, entre quaisquer dois há uma borda e que somos todos um ponto no espaço, um nó, ao longo de eixos de coordenadas. Por isso, já neste momento a política teria sido considerada uma questão de gerenciamento de rede *avant la lettre*.

No que chamou de indivíduo “insociável sociabilidade”, Kant descreveu como os grupos sociais decorrem de uma tensão entre a concorrência para o ganho próprio, e a solidariedade para a vantagem do grupo. Gostamos de pessoas, mas não muito. Parece que estamos em constante oscilação entre ser compelido para a autossuficiência e reconhecendo a necessidade dos outros. Politicamente essa tensão é expressa como uma tensão entre liberdade e direito. A noção de direito político de Kant é como sua noção de liberdade, definida em termos negativos: fazer o que quer, a menos que infrinja o direito de alguém para fazer o que ele ou ela quer. Para Kant, a própria função do estado – ou, mais especificamente, de “Lei” – foi o de regular esse equilíbrio delicado.³⁰

²⁷ HARDT; NEGRI, 2012a, p. 440.

²⁸ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 438.

²⁹ HARDT; NEGRI, 2012a, p. 104.

³⁰ *In what he called the individual's 'unsocial sociability,' Kant described how social groups arise out of a tension between competition for self-gain, and solidarity for group advantage. We like people, but not that much. We seem to be in constant oscillation between being compelled towards self-sufficiency and recognizing*

A política que rege a rede, quer dizer, a política dos protocolos é diferente em cada tipo de rede, no entanto, todas as redes são regidas por protocolos políticos, no sentido explorado por Kant. Costa apresenta a questão a partir de uma análise das redes sociais.

Realmente, muitos são aqueles que se perguntam sobre os benefícios de estar em rede, de cooperar em rede. Nesse caso as respostas podem ser várias: benefícios pessoais, financeiros, profissionais etc. Supõe-se que a participação em rede deva atender a alguma forma de benefício individual. Se o benefício é real, mesmo que seja diferente para cada indivíduo, pressupõe-se que a ação em rede deva ocorrer, ou seja, que os indivíduos irão atuar e cooperar em rede para obter seus benefícios. Mas no caso de um determinado indivíduo poder obter o mesmo benefício de outra forma, ou obtendo-o no decorrer da ação colaborativa, tal ação passa a não ter mais sentido. O indivíduo implica-se na cooperação até o momento em que obtém o benefício pretendido, deixando em seguida a rede, mesmo que outros ainda não tenham alcançado seus próprios objetivos. Ou pode ocorrer do indivíduo alcançar seus objetivos por outros meios, o que resulta na mesma situação para a rede: a redução na participação.³¹

A rede mapeia, por um lado, um padrão estático de participação coletiva, e por outro, ativa uma mudança dinâmica de interesses pessoais. Sua existência dinâmica não pode ser contabilizada; detectar tipos de expressividade da rede é muito útil para alguns problemas, no entanto, há uma série de outros contextos que são tão complexos quanto suas especialidades.

Uma doença infecciosa não é a mesma em todos os locais, mas pode exibir diferentes taxas de transmissão e mutação em uma fábrica de processamento de alimentos, em um avião e em um denso ambiente urbano. Isso implicará, portanto, diferentes modos de perturbar esta rede. [...] Uma rede de doença infecciosa pode começar como um padrão centralizado, irradiando de uma cidade ou ambiente específico, mas, em seguida, devido à sua estratificação e diversificação, pode transformar-se em uma rede mais descentralizada.³²

the need for others. Politically this tension is expressed as a tension between freedom and right. Kant's notion of political right is, like his notion of freedom, defined in negative terms: do what you want, unless it infringes upon the right of someone else to do what he or she wants. For Kant, the very function of the state – or more specifically of 'Law' – was to regulate this delicate balance. It results in a combination of right and external law – reciprocal freedom combined with external coercion, which led Kant to his vision of a 'universal State' (THACKER, Eugene. Networks, swarms and multitudes, 2004, tradução nossa. Disponível em <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=422>. Acessado em 22 abr. 2015).

³¹ Iara - Revista de Moda, Cultura e Arte - São Paulo, vol. 4, n. 1, abr. 2011 - Dossiê 9. Disponível em http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/02_IARA_vol4_n1_Dossie.pdf. Acessado em 07 set. 2015.

³² *An infectious disease is not the same at every locale, but may display different rates of transmission and mutation in a food-processing factory, in an airplane, and in a densely packed urban environment. This would therefore call for different modes of perturbing this network. [...] An infectious disease network may start out as a centralized pattern, radiating from a particular city or environment, but then, due to its layering and diversification, it may change into a more decentralized network* (THACKER, Eugene. Networks, swarms and multitudes, 2004, tradução nossa. Disponível em <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=422>. Acessado em 01 maio 2015).

Em algumas redes de enxames é possível identificar facilmente os nós ou as bordas, mas isso não acontece em todos os casos. As relações entre os nós podem mudar a qualquer momento. As bordas se movimentam constantemente, configurando um mapeamento das novas relações entre os nós. Nessa dinâmica as redes podem se sobrepor ou coexistir em redes e sub-redes e assim progressivamente. As decisões tomadas em rede perpassam por contextos em que os interesses em jogo se manifestam através da conectividade ou coletividade, e o que delas nos importa é o funcionamento do antagonismo presente em suas relações. Thacker acredita que a diferenciação dos termos conectividade e coletividade é importante, pois a dupla elabora um panorama teórico para o entendimento da força da vida da rede. O primeiro ponto em destaque é o fato de que, na rede, a coletividade não é caracterizada por um agrupamento centralizado, então, para se entender a formação da rede é preciso analisar as singularidades das conexões e seus modos de atuação e não buscar um uno. Thacker explica que a noção de coletividade implica organização espacial, mesmo que isso não signifique proximidade espacial. Uma coletividade também pode agregar por dispersão.³³ Já a conectividade se apresenta mesmo que minimamente na coletividade.

Podemos definir conectividade como uma maneira de relacionar unidades individualizadas dentro de uma ampla gama de configurações topológicas possíveis. Conectividade é mais um status do que um estado ou uma coisa. Conectividade é um “status”, tanto no sentido técnico, quanto no sentido político do termo. A conectividade pode ser alta ou baixa, pode ser larga ou estreita, e pode ser centralizada ou descentralizada. Conectividade não é sinônimo de “relação”, mas a pressupõe. Conectividade pode acontecer por razão nenhuma, mas, geralmente, exige um contexto (ou pelo menos um pretexto).³⁴

A análise de alguns fenômenos grupais pode nos ajudar na compreensão deste fenômeno. O primeiro fenômeno é o conjunto de manifestações antiglobalização que

³³ Na ecologia, a estrutura de uma população é analisada a partir dos padrões demográficos e dos padrões de dispersão entre os indivíduos. Os padrões de dispersão são os responsáveis por fornecer pistas para a elaboração da espacialidade da rede. São analisados também alguns padrões de distribuição que se apresentam de três maneiras distintas: população agregada, em que há dispersão de curto alcance; população aleatória, em que há tendências para a formação de grupos; e população regular, em que há interação desarmônica ou negativa entre os indivíduos como competição, parasitismo e amensalismo. Contudo, o termo é limitado para ser aplicado à ontologia das redes, uma vez que se destina a descrever apenas os indivíduos da mesma espécie. (Disponível em <http://ecologia.ib.usp.br/bie212/files/aula5.pdf> e http://portal.virtual.ufpb.br/biologia/novo_site/Biblioteca/Livro_3/4-Ecologia_basica.pdf. Acessado em 03 out. 2015).

³⁴ *We can define connectivity as a way of relating individuated units within a wide array of possible topological configurations. Connectivity is more a status than a state or a thing. Connectivity is a "status" in both the technical and political sense of the term. Connectivity can be high or low, it can be wide or narrow, and it can be centralized or decentralized. Connectivity is not synonymous with "relation," but presupposes it. Connectivity can happen for no reason at all, but it usually requires a context (or at least a pretext).* (THACKER, Eugene. Networks, swarms and multitudes, 2004, tradução nossa. Disponível em: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=422>. Acessado em 18 maio 2015).

ocorreram em Seattle nos Estados Unidos no final da década de noventa. Organizadas a partir de mensagens SMS – nunca antes a tecnologia pode auxiliar uma ação política com tamanha eficiência –, o número de nós e bordas da rede se ampliou muito e, se antes, para organizar um grupo, era preciso ligar para as pessoas ou lhes mandar uma carta, com os torpedos digitais e a tecnologia móvel, a distribuição das informações possibilitou expressões de movimentos sociais cada vez mais poderosos. A comunicação digital proporcionou às ações políticas a inserção de um número de pessoas muito mais expressivo do que antes, ativando uma forma de protesto sem unidades centralizadoras.

Esses movimentos de protesto da globalização com toda evidência se mostram limitados sob muitos aspectos. Para começar, embora sua visão e suas metas tenham alcance global, até o momento eles só têm mobilizado quantidades significativas de pessoas na América do Norte e na Europa.³⁵ Depois, na medida em que continuarem a ser apenas movimentos de protesto, passando de uma reunião de cúpula a outra, não serão capazes de se transformar numa luta fundadora nem de articular uma organização social alternativa. Tais limitações podem ser apenas obstáculos temporários, e esses movimentos podem descobrir maneiras de superá-los. O que é mais importante para nossa exposição aqui, todavia, é a forma dos movimentos. Esses movimentos constituem o exemplo mais avançado até hoje do modelo de organização em rede.³⁶

Em outros ambientes onde há comunicação não humana, as conexões da rede atuam de forma similar. O espriamento do vírus da Síndrome Respiratória Aguda Grave (SARS) que ganhou atenção internacional em 2003 é um dos exemplos citados por Thacker. As redes de transporte serviram de disseminação do vírus enquanto as redes de informação e comunicação atuaram para uma rápida e eficiente contenção. Na tentativa de barrar o vírus, a circulação das pessoas contaminadas passou a ser monitorada e o livre direito de ir e vir foi alterado momentaneamente em função das restrições para os embarques e desembarques nos aeroportos. Recentemente, com um novo surto do vírus ebola em diversos países da África ocidental, medidas análogas envolvendo as redes de transporte cercaram o vírus; com a evolução das tecnologias de comunicação, o vírus não foi carregado para outros países com a mesma força do vírus da SARS. Nestes dois exemplos existe uma ação, acordada ou não, que atua para além da rede e acaba por inaugurar uma nova rede. No primeiro exemplo, em Seattle a manifestação conectava a rede, proporcionando estabilidade; no segundo caso, a estabilidade das redes de transporte, ajudava na contenção da infestação por espriamento do vírus, por isso, o que conectava a rede de transportes desconectava a rede de espriamento do

³⁵ Hardt e Negri escreveram o texto antes das manifestações de 2013 no Brasil, por isso vale ressaltar que, após a publicação, diversas manifestações na América Latina ganham ares de multidão e a atenção global.

³⁶ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 125 e 126.

vírus. O ajuste de várias conexões na coletividade global – como uma rede única de transporte, atuava também como uma rede de contenção do vírus para que a epidemia fosse contida.

A coletividade é um dispositivo fundamental para a nova lógica global de distribuição do poder, que tem se potencializado com as redes digitais, se apresentando das mais variadas maneiras, como formas de coletividades colaborativas ou destruidoras; algumas coletividades destroem os vírus, outras a democracia. Em ambos os casos Thacker pretende, a partir da diferenciação entre os conceitos de coletividade e conectividade, analisar como os modos de atuação política na rede ativam ações biopolíticas de resistência. As redes estão vivas, mas nem sempre operam a favor da vida humana. As constantes mutações dos vírus, tornando-os mais resistentes, assim como a bomba atômica que pode ser ativada a qualquer momento, são redes tecnológicas de destruição em massa que dependem de determinadas conexões para agir. Entretanto, apenas estar conectado não garante que a ação política aconteça, ou melhor, estar conectado pode soar como um ato político de união das forças, mas de nada adiantará estar conectado quando as forças do comum não se empenham, em uma ação acordada, a atuar coletivamente.

Um grande número de pessoas pode expressar descontentamento com a situação política, mas isso não forma uma coletividade até que esses organismos estejam organizados de alguma maneira em direção a alguma ação acordada. No entanto, uma coletividade requer um limiar mínimo de conectividade. Com efeito, uma coletividade é constituída por conectividade. Em alguns casos, um uso exclusivo de conectividade concebe um lugar às formas de coletividade distribuídas.³⁷

A ação acordada, ao ganhar a esfera pública, adquire novos potenciais para configurar um ato político, a ação de estar presente em uma rede social, por exemplo, poderá ativar ações políticas na medida em que os participantes da rede, ao dominar os códigos de atuação de cada ambiente, passem a convergir deliberadamente em direção a determinado interesse comum. O agir politicamente se dá na coletividade e não na conectividade. Estarmos conectados às redes sociais curtindo e compartilhando as informações não significa necessariamente que estamos agindo politicamente, a não ser que da conexão se faça um coletivo. Thacker explica que a conectividade pode ser um pré-requisito para a coletividade,

³⁷ *A large number of people may voice dissent over a political situation, but this does not form a collectivity until those bodies are organized in some manner toward some agreed-upon action. However, a collectivity does require a minimum threshold of connectivity. Indeed, a collectivity is constituted by connectivity. In some cases, a unique use of connectivity enables distributed forms of collectivity to take place* (THACKER, Eugene. *Networks, swarms and multitudes*, 2004, tradução nossa. Disponível em: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=422>. Acessado em 04 maio 2015).

mas que o contrário não se aplica, ou seja, pode haver conectividade mesmo sem haver coletividade, já que a conectividade pode pressupor uma relação, mas não é uma relação.

A distinção entre coletividade e conectividade é relevante porque aponta para um equívoco comum em muitas análises do fenômeno rede: que conectividade implica imediatamente coletividade, e que a mera existência de coletividade aponta para o surgimento de uma forma política (muitas vezes, uma forma mais direta ou forma sem mediação da democracia). [...] O perigo desta visão é que a fusão de conectividade com coletividade leva a um tipo de política em que simplesmente ficar *on-line* torna-se sinônimo de ativismo político.³⁸

A utilização da internet, como modo de sobrevivência de alguns grupos teatrais, coloca a dupla conectividade/coletividade no centro do debate sobre as novas formas de atuação política no Império. Quando afirmamos que os grupos sobrevivem graças à internet, estamos afirmando também que a internet é, como rede, um meio biopolítico de resistência para esses artistas, quer dizer, uma rede criada (conexões na rede social) para salvar outra rede (a rede teatral) que por sua vez tentava acabar com a rede anterior (o mercado privilegia determinadas produções e silencia muitas outras). As redes podem criar ou destruir, de acordo com as conexões estabelecidas. Os artistas podem formar seus coletivos, assim como podem estar conectados; contudo, é importante que os artistas sejam capazes de distanciar a dupla conectividade/coletividade para entender como o teatro pode elaborar novos modos de atuação política ativados pelas redes digitais. As redes de criação e interconexão entre os grupos de teatro ganham inúmeras novas possibilidades de se manterem ativas, coexistindo com os poderes globais. Redes de resistência biopolíticas criam o teatro digital para que algumas redes de artistas – em estado de vulnerabilidade frente aos poderes vigentes – não deixem de existir.

A problemática ante a dupla conectividade/coletividade como modo de atuação na rede se faz presente nos exemplos que discorreremos no próximo capítulo. O processo criativo, a exibição da cena, a dramaturgia, a circulação ou a arrecadação de fundos para as produções já são ações que a rede dá conta, pois para os grupos não há outra maneira. Os artistas só têm duas opções diante do ambiente em que se encontram: ou tentam produzir pela rede digital ou deixam a produção morrer (em alguns casos morre o teatro, em outros morrem

³⁸ *The distinction between collectivity and connectivity is relevant because it points to a common misconception in many analyses of network phenomena: that connectivity immediately implies collectivity, and that the mere existence of this collectivity points to the emergence of a political form (often, a more direct or unmediated form of democracy) [...] The danger of this view is that the conflation of connectivity with collectivity leads to a kind of politics in which simply getting on line becomes synonymous with political activism* (THACKER, Eugene. *Networks, swarms and multitudes*, 2004, tradução nossa. Disponível em: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=422>. Acessado em 22 abr. 2015).

as pessoas). A colaboração dos usuários da rede na coleta de dinheiro para as produções proporciona aos artistas o resgate de sua autonomia, já que substitui o antigo modo de manutenção dos espetáculos que, através dos ingressos, garantia a constante produção dos grupos teatrais. A coletividade artística tem trabalhado de forma enredada e, conseqüentemente, conforme os apontamentos que elaboramos, de forma política. Assim como sugere Thacker, a ação política se dá na coletividade, então podemos afirmar que os artistas atuam politicamente em seus coletivos, no mínimo, em prol da sobrevivência de suas produções. Não se trata de receber premiações através de editais de fomento ou ações culturais estatais. Tampouco se trata de um teatro político. A inseparabilidade entre forma e conteúdo como alicerce para a análise de teatros classificados como “teatro político” tenta distinguir o teatro que é político do teatro que fala de política. No caso do teatro digital, a aproximação com a política é diferente. Nesta pesquisa, a noção de “arte de comunidade” – discorrida no final da dissertação – é utilizada para traçar pistas sobre o teatro que não “é” político ou “fala” de política. Tal separação não se sustenta em uma atividade como a teatral, em que a prática é inseparável do produto. O trabalho do artista é “virtuoso” assim como veremos mais adiante nas explicações de Virno sobre a justaposição entre trabalho e política.

1.3 Teatro como tecnologia ou a desestabilização dos paradigmas elementares do léxico teatral

Ao contrário daqueles que insistem em dizer que o teatro e a tecnologia são conceitos antagônicos que apenas se juntam de modo deliberado, tentaremos esclarecer que o teatro é uma das muitas tecnologias existentes, no sentido de uma tecnologia cognitiva, ou seja, uma tecnologia que produz conhecimento. Toda a problemática inerente à separação entre arte e tecnologia se arrasta em desdobramentos teóricos desde a Grécia antiga e já foi estudada por diversos autores, mas ainda é importante ressaltar alguns aspectos que nortearão o principal argumento desta dissertação, já que o teatro digital pede uma nova abordagem que não se restrinja à sua instrumentalização. Para tanto é preciso admitir que não só o teatro digital é tecnológico, mas todo o teatro. A visão de um teatro que é tecnologia exige uma abordagem que não trata apenas de distinguir procedimentos, mas de tentar compreender o teatro como um sistema. E como um sistema, ou uma rede, todos os componentes presentes no fenômeno teatral são de igual relevância para que, a partir de contextos diversificados, se dê a cena.

Alguns grupos podem produzir a partir dos modos de criação tradicionais – os atores se encontrando no espaço para o ensaio com o diretor; outros precisam de novos recursos de atuação e mediação artística, como nos casos em que os atores e os diretores elaboram dramaturgia via rede digital.

As produções demonstram que a desestabilização dos paradigmas elementares do léxico teatral não levou o teatro à ruína, ao contrário, impulsionou sua evolução contundentemente. Seu percurso trilhado no século XX proporcionou o surgimento de diversas redes teatrais, dentre elas o teatro digital. Os experimentos denotam que a radical reestruturação das abrangências do léxico teatral não foi à toa. Embora não seja objetivo desta dissertação retomar a história do teatro, para compreender algumas mudanças que nascem do teatro digital, tornou-se importante para o estudo rever algumas concepções que de certa forma podem ser consideradas pontos de inflexão para o processo evolutivo da linguagem teatral. Assim, mesmo correndo o risco de uma visada superficial, apresento brevemente alguns pontos que colaboraram com o levantamento de questões que atravessam esta pesquisa.

Erika Fischer-Lichte (1992), em seu livro *Semiótica do Teatro*,³⁹ concebe o acontecimento teatral da seguinte maneira: “a fim de se representar ‘X’, ‘A’ deve atuar de uma maneira específica, ter uma aparência específica e atuar em um espaço específico”.⁴⁰ A tripartição formada por ator, texto e público está presente em diversas teorias do teatro, basta consultarmos as formulações de Rosenfeld (2000b), a elaboração de Chacra (2010) ou até mesmo as explanações de Cohen (2011) que substituirá a função do ator por atuante.

Grotowski (2011), em sua proposta sobre a “Arte como veículo” elaborada na década de 1960, identifica que o encontro – paradigma do léxico teatral – não é apenas um fenômeno intrínseco à relação entre o público e os atores, mas também algo que está presente no ensaio, entre ator e ator ou ator e diretor. Em experimentos feitos apenas com atores, Grotowski percebe que o veículo está no fluxo processual dos ensaios e compara o teatro com aquilo que ele chama de *performingarts*. “Os ensaios não são apenas a preparação para a estreia de um espetáculo, são para o ator um terreno em que se descobre a si mesmo”.⁴¹ Na performance, Grotowski diz que a montagem aparece através da percepção dos artistas em movimento, por isso ele entende que a arte que é feita para ser apresentada, quer dizer, a arte que tenta supor

³⁹ *The semiotics of theater*, tradução nossa.

⁴⁰ FISHER-LICHTE, 1992, p. 13, tradução nossa.

⁴¹ GROTOWSKI, 2011, p. 229.

quais serão os nexos de sentido dos quais o espectador será acometido, é oposta à arte que é veículo. Ele aponta que “o ciclo das associações pessoais do ator pode ser uma coisa e a lógica que aparece na percepção do espectador, uma outra”.⁴² A dramaturgia será constituída a partir da premissa de que não se pode controlar o que acontecerá na percepção do espectador e, por isso, deve-se focar no encontro entre os atores, nos ensaios, e naquilo que esse encontro produz no corpo destes artistas. Há, nesta busca por entender o trabalho do ator, a noção de que a cena não é o resultado de uma tríade fundamental, mas uma ação singular de uma rede cognitiva. Ao invés de um resultado, há um processo, que é anterior e acontece no atuante. Entendendo que cada sujeito terá a sua própria história ao vivenciar uma peça, tanto o sujeito ator quanto o sujeito público, a *Arte como veículo* denota uma maneira de fazer teatro que põe em pilares com a mesma estatura atores e público, visto que a montagem tem como premissa apresentar o veículo sem qualquer possível suposição sobre as leituras estéticas que a cena pode suscitar.

A confluência entre o teatro e a informática rendeu às cenas experimentações que alteraram a forma de se fazer teatro. Laurel (2008) vê o drama como o principal gênero dos modos de operação do computador. A partir de suas leituras sobre as unidades aristotélicas, Laurel questiona: “Por que escolhemos o drama ao invés da narrativa como um modelo global para as atividades entre humanos e computadores? Como as atividades do computador parecem mais ações do que histórias?”⁴³ Apesar de defender que o computador não é uma ferramenta, mas, um meio, Laurel tende a vislumbrar a tecnologia informática como algo usável, quer dizer, sem qualquer autonomia, estando o humano, nesta relação, no poder de decidir e não em um processo em que ambos se transformam, o sujeito e a tecnologia. Para ela, o drama só poderia ser a mais adequada ferramenta linguística para a manutenção dessa lógica, já que o drama, assim como explica Szondi (2001), em oposição à forma épica, proporciona o “envolvimento do espectador em uma ação”; o épico “faz dele um observador”, no drama “o espectador é deslocado para dentro de uma ação”, na narrativa “ele é contraposto à ação”. A forma dramática gera uma “expectativa sobre o desfecho” e a forma épica instaura a “expectativa pelo andamento” e, por último, “os acontecimentos têm curso linear” no drama, já no épico “os acontecimentos têm curso em curva”.⁴⁴ Consequentemente, o drama passa a servir como a forma de interação entre o computador e as pessoas. Levy fala de um

⁴² GROTOWSKI, 2011, p. 233.

⁴³ *Why have we chosen drama rather than narrative as a global model for human-computer activities? How are human-computer activities more like plays than stories?* (LAUREL, 2008, p. 94, tradução nossa).

⁴⁴ SZONDI, 2001, p. 135.

“gesto” que o computador pôs fim: os computadores, assim como a fotografia e o cinema, reduzem a participação do corpo ao dedo e ao olho. “Desde Lascaux até o século XVI, as imagens produzidas pelos homens eram as marcas dos gestos. Com a imprensa, as técnicas de gravura e da reprodução, essa situação não caracteriza mais senão a imagem original”.⁴⁵

Lehmann (2007) afirma que estamos vivendo o teatro pós-dramático, fruto da crise do drama, hipótese elaborada por Szondi defendida a partir de um estudo sobre as produções do teatro europeu correspondentes ao período de 1880 a 1950. Apesar de bastante incomum nas teorias do teatro, o assunto já era tratado no primeiro livro de Nietzsche, *Nascimento da Tragédia*, com uma abordagem distinta, mas revelando a problemática do teatro da época. Para Szondi o teatro estava exclusivamente dramático, cheio de conversação burguesa e atado por uma contradição absoluta, o naturalismo – Nietzsche fala de um teatro excessivamente apolíneo. O período analisado por Szondi corresponde ao momento em que várias produções apresentam conteúdos antidramáticos e tentam uma solução para a soberania do drama puro, chamada pelo autor de solução épica. Lehmann detecta a onipresença das mídias na vida cotidiana das pessoas e explica que a resposta do teatro é a economia dos signos em cena, possibilitando outros olhares para o corpo – que Lehmann chama de “portador de significados por excelência” – e para suas fronteiras que se tornam menos estáveis. O teatro pós-dramático, pensado por Lehmann, é um teatro engendrado a partir de uma dramaturgia capaz de “utilizar” as mais diversificadas mídias audiovisuais, incorporando explicitamente referências das artes visuais, da dança e da performance.

Atualmente, podemos observar um novo horizonte além do conceito de pós-dramático: com o surgimento do conceito do artista *performer*, a tríade – ação, atores e público – é desestabilizada. Não se trata mais de fazer um teatro das mídias, desta vez o corpo em ação é a própria mídia, revelando a abstração única do teatro: a ação. Os artistas resgatam a noção de “ação física” em Stanislavski que passa a ser o foco das pesquisas sobre as pedagogias do ator.

O conceito de dramaturgia, isto é, a técnica de composição das ações, se fortalece, dado que “se chama a atenção para a atividade do dramaturgo, que, no entanto, só resulta visível na época de crise do drama”.⁴⁶ O dramaturgo torna-se a figura responsável pelas atribuições que anteriormente eram confiadas aos diretores e encenadores, embora, de forma mais abrangente, assumindo a concepção geral da peça e, em muitos casos, convivendo

⁴⁵ LEVY, 1998, p. 42.

⁴⁶ SZONDI, 2001, p.116.

criativamente com o diretor. A descrição sobre o que é ser um dramaturgo foge das metodologias e modelos de trabalho existentes. O dramaturgo pode atuar na escrita do texto dramático, na encenação, no argumento, na direção, enfim, são muitas as possibilidades; a função de dramaturgo, antes de tudo, exige criatividade conceitual e rigor crítico. Muitas vezes os próprios textos dramáticos são verdadeiras aulas de dramaturgia, já que os autores conseguem transmitir as pistas necessárias para a elaboração da partitura das ações através da escrita.

De acordo com Agamben (2013), nos habituamos a entender a arte como o resultado de um processo de criação artística. Neste próximo momento, o teatro volta a atenção para o processo e não mais para o resultado. E não poderia ser diferente, após tantas modificações sofridas nas últimas décadas – crise do drama, consolidação da performance e confluência com tecnologias digitais de comunicação. A negação do drama e, conseqüentemente, da lógica realista, a falta de linearidade ou regra aristotélica de começo, meio e fim são traços identificados nas narrativas que focam em apresentar como funcionam os processos cênicos e, em contrapartida, como funcionam os processos de convivência humana, sem fazer da estética algo estático e inabalável.

A relação processual inerente às ações humanas no mundo leva o teatro a se perguntar sobre suas próprias técnicas. Como é o processo de criação em um teatro hipermediático? Como é a relação processual entre os atores quando há a internet como modo de comunicação? Como é o processo de contato com o público via redes digitais com a arte interativa? Como é a relação processual de um teatro que se vê como rede junto às redes de comunicação e às redes política de seu tempo? O teatro processual parece ser um teatro que tem consciência de que está acontecendo o tempo todo, é um teatro descontinuado que investiga como a cena pode trazer à tona a instância do comum. O teatro processual é o teatro que admite que os paradigmas elementares de sua linguagem foram fatores de estabilidade do léxico, mas hoje se apresentam como limitadores de sua evolução. Ao assumir seu caráter processual antes de formal (tem que ser dramático, tem que ser sobre as ações), o fenômeno teatral, antes elaborado a partir da tríade texto, ator e público, assume que seus fragmentos também são poderosos modos cognitivos de conhecimento e produção de linguagem, quer dizer, o ensaio é teatro, a comunicação entre os atores via Skype é teatro e as escrituras digitais também são teatro, assim como as apresentações nos tradicionais palcos também o são. O processo teatral, presente na cena e também nos ensaios, despertou nos artistas o olhar para todos os processos que envolvem o fazer teatral, como os processos criativos, as

improvisações e as novas maneiras de lidar com o público. Cada um dos processos funciona como um nó na rede teatral que vai respondendo às redes nas quais a rede teatral está inserida.

Das novas tecnologias de comunicação emergem novas possibilidades para o teatro acontecer, em boa parte proporcionadas pela observação dos atores aos experimentos suscitados pelos artistas da performance que abrem caminho para os estudos sobre a relação entre o teatro e as outras tecnologias do mundo. Se antes o teatro “usava” as tecnologias, agora teatro e tecnologia parecem correr para o mesmo ponto. O problema é que o teatro sempre foi visto como soberano frente à tecnologia. Desde o eciclema – de acordo com Berthold (2011) a primeira máquina teatral –, a hegemonia teatral é repensada a partir dos procedimentos da performance que possui em seu léxico a confluência entre o corpo e diversas outras mídias. Confluir é diferente de utilizar. Aplicando a teoria da prática performática ao teatro perceberemos que no teatro ocorre a mesma mescla com outras tecnologias, assim como a performance assumidamente o faz. A interação da arte com as tecnologias não é exclusividade da performance, mas talvez a performance foi capaz de horizontalizar as hierarquias entre as tecnologias artísticas.

Os artistas sempre dialogaram com aparatos tecnológicos, às vezes para revelar a teatralidade contida nas tecnologias, às vezes para dar corpo às ideias dramaturgias. Foletto (2011) aponta o surgimento da energia elétrica como um dos grandes momentos da evolução tecnológica no teatro. Podemos destacar ainda a mudança que se deu, a partir dos anos 1970, com o surgimento do computador pessoal. O PC transformou as maneiras de utilização, viabilização e disseminação da informação, tornando-a ainda mais móvel e interativa. Permitiu o tratamento de dados por processadores que se tornam cada vez mais potentes e menores e, por meio da memória, que dá suporte de gravação e armazenamento, funciona como facilitador da transmissão e dispersão das informações. Até o momento, tratamos da confluência do teatro com diversas tecnologias (a luz, a informática, a rede) perpassando reflexões sobre a utilização da técnica pelo sujeito soberano, assim como parece ser nossa visão sobre a “utilização” do teatro. Contudo, a formulação sobre o fenômeno teatral como tecnologia e assim sua emancipação permitirá entender como o teatro digital é uma forma de hibridez entre tecnologias, em outras palavras, as tecnologias atuam em uma relação interprodutiva, assim como acontecem nas redes, sem um uno soberano. O que Galimberti (2006) chama de “emancipação da técnica” é um sintoma de que entender a tecnologia como um instrumento limita a atuação da própria tecnologia. Em muitos casos, a tecnologia é vista como um produto e, nesse sentido, o teatro seria também um produto, já que estamos

afirmando que o teatro é tecnologia. Longe disso, a ideia que norteia esta dissertação compreende a tecnologia como um saber, uma *episteme*.⁴⁷ Arte e tecnologia como dois tipos distintos de conhecimento humano operam a partir de contextos diversos, mas ambas correspondem cognitivamente ao “estatuto produtivo humano” do qual Agamben vai tratar para explicar que a arte tem sido vista como o processo de elaboração de um produto. Mais que isso, a prática artística opera sistemas cognitivos e novos modos de saber que emergem a partir da própria prática artística, a partir de modalidades linguísticas, como o teatro, em que a técnica é inseparável de seus produtos.

Agamben explica que as práticas humanas eram pensadas na Grécia antiga como *praxis* ou *poieses*. A *praxis* seria a “manifestação de uma vontade produtora de um efeito concreto”,⁴⁸ a própria vontade da vida, entendida como unidade de apetite, assim como o *conatus* de Espinosa, o esforço do ser vivo em continuar vivo. Aristóteles a entendia como o princípio do movimento. A *praxis* tem seu fim em si mesma, enquanto o fim da *poieses* se apresenta apartado da prática, quer dizer, o fim da *poieses* se apresenta de maneira mais estável (quadros, vídeos, textos). Então, ao afastarmos o fazer artístico (pintar) do produto artístico (quadro), perceberemos que são nitidamente separáveis, isto é, *poieses*; já no fazer teatral, o produto artístico, quer dizer, o processo da ação – os atores em cena – é a *praxis*, logo o produto teatral é inseparável do seu fazer. O teatro então se viu absorto na discussão, visto que sua prática é inseparável de seu produto. O teatro é, então, tecnologia e produto tecnológico, diferentemente da pintura que apresenta sua tecnologia – o ato de pintar – e o quadro – produto tecnológico separadamente.

Para os gregos do período clássico, a arte é uma ação em si mesma, não sendo necessariamente um resultado de um fazer, mas sim outra coisa em relação ao princípio que a produziu. É como se o fim da arte fosse a própria arte, porém com uma técnica que vai passando de uma geração à outra. Arte e técnica não eram coisas separadas para os gregos, a arte era entendida como um tipo de técnica do conhecimento humano. Porém, não havia para os atenienses uma palavra que definisse a arte por si só. “Utilizava-se, para tal, a palavra

⁴⁷ A *téchne* pressupõe que seu detentor – *ηετοιήης* (*technítes*) –, o artífice, detenha uma *επιζηήμη* (*epistéme*) não baseada nos dotes da natureza, a *θύζις* (*phýsis*), o que torna possível sua transmissão a quem não detém essa técnica. Isso pressupõe, evidentemente, que tal conhecimento não tenha sido adquirido da mera empiria, já que para o saber epistêmico é necessária a utilização do *λόγος* (*lógos*) (BRANDÃO, 2010. Disponível em <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/TECHNEANTONIOJACKSON.pdf>. Acessado em 03 ago. 2015).

⁴⁸ AGAMBEN, 2013, p. 117.

téchne – de onde deriva técnica e tecnologia”.⁴⁹ O termo *téchne* ganha no século XVIII o sufixo *logia*, de *logos*, formando o termo tecnologia, que significa a junção de técnica e palavra. Tecnologia seria a ciência da técnica ou o discurso da prática. Rajah elucida que a tecnologia no sentido clássico referia-se ao “tratamento sistemático de uma arte ou artesanato”.⁵⁰ Puentes (1998) defende que *téchne* para os gregos nada mais é do que conhecimento. Há sempre na tecnologia a presença da descrição de um conjunto de ações com diferentes fins, algumas ações têm seu fim em si mesmas e outras fora de si. Ao invés de pensarmos que “tecnologia” são os mais avançados *smartphones*, deveríamos pensar no smartphone como um produto tecnológico. A tecnologia é a própria técnica viva, que avança e se retroalimenta tornando possível a fabricação do *smartphone*. A tecnologia seria a descrição do processo de produção, a técnica, e não o produto.

Neste ponto podemos entender que, diferentemente dos *smartphones*, o teatro não é um produto tecnológico já que sua prática tem como fim sua própria prática, isto é, a própria ação dramática. Existem práticas capazes de gerar diversos produtos tecnológicos, o teatro é considerado uma arte efêmera justamente pela qualidade de seu objeto que se dissolve rapidamente. A técnica teatral é inseparável do produto teatral e o produto teatral é, e não é, um produto tecnológico. O teatro é tecnologia, mas não a suprema tecnologia do mundo que utiliza as outras tecnologias a seu bel prazer. Há uma ação de hibridação entre tecnologias, no caso do teatro digital, hibridação entre a tecnologia teatral e a tecnologia digital, experimentada por artistas junto ao público simultaneamente.

Antes de conhecermos alguns exemplos de teatro digital, vamos entender os fundamentos dessa nova teatralidade e, adiante, aprofundaremos a discussão sobre o teatro digital como manifestação biopolítica do próprio teatro. Nosso *corpus* engloba produções de países como Belarus, Estados Unidos e Brasil. A seguir vamos abordar os pormenores do teatro digital e como essa nova teatralidade tem ganhado espaço nas pesquisas de diversos artistas em diferentes contextos.

1.4 Teatro digital: prolegômenos epistemológicos

O termo teatro digital pode ser útil para definir diversas manifestações do teatro em que a tecnologia digital se faz presente. Dixon (2007) apresenta um apanhado de

⁴⁹ GONTIJO, 2014, p. 20.

⁵⁰ RAJAH, 2003, p. 167.

experimentos artísticos que vivenciam o cruzamento da cena com a informática, o que para Dixon é o momento em que os artistas passam a criar mudanças nas representações do tempo e do espaço. Masura (2007) explica que o teatro digital é aquele capaz de estender a presença do corpo do *performer*, alterando a percepção sobre o lugar e o corpo presente, inaugurando novos modelos de comunidade global. Foletto apresenta um panorama histórico sobre as mídias e a cultura digital no teatro. Ao abordar a junção do teatro com a internet, os autores apresentam as possibilidades de reconfiguração de alguns dos paradigmas elementares do léxico teatral, como o espaço, o tempo, a presença e o encontro, que são visitados sob o olhar que procura por alterações gramaticais em seu léxico. As formulações sobre as questões políticas decorrentes das novas formas de se fazer teatro acabam perdendo espaço para elaborações que protagonizam elucubrações sobre a linguagem teatral. Protagonizar a linguagem teatral não é ruim, mas não é mais possível deixarmos de lado os impactos políticos trazidos à tona através do contato dos artistas com as redes digitais.

No teatro digital não fica clara a fronteira entre a tecnologia teatral e a tecnologia digital. Não é possível separá-las e há hibridações diversas. A tecnologia digital aparece no processo criativo. Também há casos em que a tecnologia digital é responsável pela transmissão da peça. Entretanto, as apresentações podem acontecer de forma tradicional e muitas vezes sem nenhum recurso tecnológico. Sendo assim, o entendimento de que o teatro digital é apenas aquele em que o digital está na cena se desfaz. A tecnologia digital pode estar no processo de criação ou na apresentação em si. Então, um espetáculo em que é executada uma música no formato digital em contraposição às peças com música ao vivo pode ser considerado teatro digital? A resposta para essa pergunta é outra pergunta: poderia o teatro continuar existindo caso a música digital não estivesse presente na dramaturgia? A resposta é sim, poderia, já que uma banda poderia executar a música. Mas, no caso do teatro digital, se o recurso digital for retirado da dramaturgia, o teatro continua existindo? A resposta é não. Se o recurso digital for retirado do teatro digital não haverá mais teatro, quer dizer, se retirarmos a tecnologia digital do teatro digital, seja lá onde ela estiver, a produção teatral sofrerá a ponto de não mais existir. Por isso conseguimos identificar nuances de teatro digital nas peças *off-line*. As peças tradicionais utilizam a tecnologia digital de várias formas, mas se retirarmos a tecnologia digital das produções, elas conseguirão continuar existindo?

Estamos diante de uma experiência realmente nova, em que o termo teatro digital é ainda pouco conhecido. Ainda levará alguns anos para se elaborar um vasto discurso sobre o que vem a ser o teatro digital. De acordo com Foletto,

Não se sabe ao certo quem, onde e quando se ouviu pela primeira vez falar em “teatro digital”. É provável que, em algum momento da história recente, o uso de mídias digitais no teatro tenha levado alguém a pensar em “teatro digital” como aquele que usa-se dessas mídias no palco, provavelmente como mais um elemento a entrar no caldeirão multimídia de linguagens que constitui o teatro desde os gregos.⁵¹

Foletto cita duas teorias que usam o termo teatro digital. São elas a pesquisa de Masura da qual trataremos a seguir e o Manifesto Binário, escrito em 2008 pela companhia teatral catalã *La Fura Del Baus*. Ambas as concepções procuram diferenciar o teatro digital de outras manifestações cênicas que surgiram a partir da hibridação entre o teatro e outras tecnologias. De acordo com as teorias apresentadas por Foletto, a principal especificidade que o difere é que o teatro digital não usa a tecnologia como linguagem ou para gerar e experimentar os limites e abrangências da estética teatral, ele acontece na tecnologia, através da tecnologia, e pouco se reconhece no fenômeno o que é teatro e o que é tecnologia.

Nas novas formas de linguagem artística, suas precursoras se mostram, mesmo em feixes, como matrizes para a manipulação de outras possibilidades. É neste fluxo que se encontra o teatro digital. Para dimensioná-lo ou caracterizá-lo é preciso enquadrá-lo em uma categoria estanque e essa não é a proposta desta dissertação ou dos artistas. O que se pode afirmar, por enquanto, é que o teatro digital é aquele em que a tecnologia digital é indispensável. Assim como afirma Foletto, ele acontece na tecnologia, mas, acima de tudo, sem a tecnologia digital os artistas não conseguiriam produzir.

Nos processos criativos do teatro digital não é possível deixar as redes digitais de comunicação de lado. O teatro digital não sobrevive sem a tecnologia digital, tampouco seus artistas. Por isso não basta colocar na cena a tecnologia digital ou fazer da tecnologia digital a própria cena. Todas essas manifestações podem ser consideradas teatro digital, mas cabe refletirmos o que aconteceria na hipótese de retirar delas a tecnologia digital. O teatro continuaria existindo? No teatro digital o teatro não somente afirma “vamos ver o que acontece”, mas também assume que “não tem outro jeito”. Junto a isso, o teatro digital passa a carregar em si a potência criativa que resiste frente aos poderes que tentam silenciar constantemente os artistas.

Teatro digital não é o teatro tradicional,⁵² por isso não cabe uma análise a partir de um olhar comparativo. É comum pensarmos que o teatro tradicional, ao buscar recursos para

⁵¹ FOLETTO, 2011, p. 56.

⁵² O teatro que é elaborado a partir de ensaios com encontros presenciais entre os profissionais da cena e que é exibido nos palcos diante de uma plateia.

evoluir e se manter presente, se juntou às redes digitais como uma ferramenta de pesquisa. O teatro digital não usa a tecnologia digital como ferramenta, ele é a hibridação do teatro com um poder global, as redes digitais. É um modo de fazer teatro que só é possível agora, momento em que os paradigmas essenciais da linguagem teatral se desestabilizaram, dando lugar para as redes digitais ocuparem suas estancas linhas divisórias e assim aproximar do teatro a autorreflexão sobre seus processos em rede colaborativa. O teatro digital não denota uma previsão de futuro para o teatro ou a hipótese de que o teatro, como é e está, irá acabar. Os próprios artistas admitem que podem emergir outras formas de fazer teatral a partir do teatro digital. Apesar de ínfima literatura, as práticas são cada vez mais abundantes. Já é possível encontrar cursos de pós-graduação na área, como o *Digital Theatre* da Universidade de Artes de Londres (UAL), mas, apesar das pesquisas avançarem, o teatro digital ainda é carente de léxico, principalmente, no que tange a seus aspectos políticos. De acordo com o programa do curso, o currículo propõe a análise dos impactos da tecnologia digital no teatro e na performance, examinando como ambos se comunicam com o público contemporâneo. Boa parte do conteúdo programático do curso, disponível para consulta no site da universidade, se baseia em analisar como se dá a confluência entre o teatro e a tecnologia digital, porém de forma focada nas abrangências sofridas no léxico teatral. Não há no conteúdo, ao menos no que é apresentado na página, qualquer menção às práticas políticas que envolvem as manifestações decorrentes das experimentações do teatro digital.

Masura traz em seu trabalho de pesquisa algumas pistas do teatro digital. Apresentada à Universidade de Maryland, nos Estados Unidos, e intitulada *Teatro digital: a forma de arte mediada e ao vivo expandindo as percepções de corpo, lugar e comunidade*, a tese de Masura começa com a seguinte constatação:

Em uma era global em que, através da tecnologia digital, o mundo tornou-se o palco para a troca de comércio, cultura, comunicação interpessoal e outras formas de informação, precisamos de uma nova compreensão do teatro.⁵³

Masura aponta que o teatro digital “envolve o que há de melhor em ambos, o humano no teatro e a comunicação digital no computador”⁵⁴ e elenca quatro categorias para classificar o teatro digital.

⁵³ *In a global age where, through digital technology, the world has become the stage for the exchange of commerce, culture, interpersonal communication and other forms of information, we need a new understanding of theatre* (MASURA, 2007, p. 01, tradução nossa).

São elas:

- 1) o ao vivo ou co-presente;
- 2) habilitação digital;
- 3) limitada interatividade ou participação;
- 4) linguagem.

A hipótese de Masura sugere que o teatro digital se dá do artista para o público através de qualquer língua capaz de produzir uma narrativa. Masura esclarece que não se pode mais comparar o ao vivo do teatro *off-line*, ou teatro analógico, com o ao vivo do teatro digital, mas sim focar que, em ambos, pode existir o compartilhamento do espaço entre o público e os atores. A partir da análise dos quatro itens propostos por Masura, discursaremos sobre algumas divergências que encontramos na análise da tese visando ampliar o entendimento do que pode ser o teatro digital. Primeiramente, porque este trabalho não considera que o elemento digital precisa estar presente no acontecimento artístico em si, e sim, o digital, pode estar também na construção da cena, nos processos criativos, assim como acontece nos exemplos que apresentaremos no próximo capítulo. O segundo ponto divergente é o fato de que esta dissertação não emprega a concepção de teatro com hierarquias verticais, em que o ator está no topo e o espectador na base; ao invés disso, há a nova tríade formada por teatro, dígito e público atuando junto com a tríade tradicional – atores, público e texto. As tríades tendem a se apresentar de forma horizontal, ou multilateral, considerando sua confluência com as redes e também o fato de o público não ser mais um passivo receptor da cena, mas um elemento fundamental. Com estes esclarecimentos, podemos prosseguir, visto que a contribuição de Masura é importante para esta pesquisa. Ela complementa:

Teatro Digital é uma forma de arte híbrida de grande potencial, ganhando força das habilidades do teatro para facilitar a imaginação e criar conexões humanas, e das habilidades da tecnologia digital para estender o alcance de comunicação e visualização.⁵⁵

Há inevitavelmente o encontro com o público, no palco em apresentações *off-line*, analógicas (mencionado anteriormente como teatro tradicional) ou com transmissões ao vivo via *streaming*. Na internet a peça transmitida ao vivo permite ao espectador estar conectado a uma dramaturgia observada por muitos outros em muitos outros lugares do mundo, em tempo

⁵⁴ [...] involving what is best of both theatrical (human) and digital (computer) communication (MASURA, 2007, p. 02, tradução nossa).

⁵⁵ Digital Theatre is a hybrid art form of great potential, gaining strength from theatre's ability to facilitate imagination and create human connections, and digital technology's ability extend the reach of communication and visualization (MASURA, 2007, p. 400, tradução nossa).

real. Masura também concorda que no século XX o teatro revê a participação do público na cena, citando Boal para exemplificar como os espectadores passam a ser vistos como coautores da experiência artística. Ao contrário da TV e do cinema, o teatro depende da interação entre os atores e os espectadores, por isso, com relação ao teatro digital, a internet pode proporcionar inúmeras formas de interatividade, como a expansão da audiência, a participação *on-line* e todas as possibilidades de formulação de coletivos contingentes. Ao pensarmos nas diversas maneiras possíveis pelas quais a arte pode se apresentar em uma realidade em que a internet se faz presente, as possibilidades de atuação aumentam consideravelmente. O teatro digital possibilita o encontro entre os públicos de forma globalizada. Estar na poltrona dentro do teatro é facultativo.

Não há ainda um consenso sobre o que é teatro digital, tampouco quais caminhos podem ser trilhados através da hibridação entre teatro e tecnologia digital. Os artistas continuam produzindo e as teorias seguem em busca de explicar os fenômenos das novas teatralidades. É interessante notarmos que a confluência entre o teatro e a tecnologia digital – ou o teatro digital, o teatro como tecnologia – é capaz de ativar ações de resistência artística através das redes digitais, escapando dos poderes silenciadores do Império.

CAPÍTULO II – Impactos políticos e ações de resistência: experiências do teatro digital

2.1 A Rede Teatro d@ Floresta, memória e virtualidade nos processos criativos das novas teatralidades

Idealizado pelo grupo Pesquisadores em Artes Cênicas da Amazônia (PACA), o projeto Rede Teatro d@ Floresta (RTF) tem como objetivo reunir nas redes digitais novas ações entre “os artistas da cena amazônica proporcionando uma interação continuada na perspectiva de fomentar a formação de artistas/articuladores”.⁵⁶ Além de proporcionar a interação entre os artistas regionais, o projeto visa instaurar na rede, a partir da comunicação entre os grupos locais, reflexões sobre questões econômicas e políticas inerentes ao teatro. Sob a orientação da professora Wladilene Sousa Lima, da Universidade Federal do Pará, a iniciativa criada em 2009 busca a socialização dos escritos sobre o teatro da região amazônica, em especial aquelas contidas no Estado do Pará, com o intuito de instigar a criação de novas dramaturgias a partir do trânsito das informações sobre a singularidade das produções amazônicas. Segundo Lima, é preciso:

Construir e gerenciar uma rede – a rede Teatro d@ Floresta - que disponibilize processos de criação e re-configure os seus rastros (documentos de processo) na perspectiva de produzir uma História do Teatro da Amazônia no tempo presente inscrita na Web.⁵⁷

A tarefa de identificar as produções e processos criativos que pertencem à Região Norte do Brasil da Rede Teatro d@ Floresta englobará uma grande diversidade cultural e um vasto território pouco explorado. A região amazônica ainda é estranha aos olhos sudestinos, impossibilitando a compreensão sobre a necessidade de uma abordagem curiosa àquela imensa parte do Brasil. A Universidade Federal do Pará, para tentar mapear parte da diversidade da região, criou os Programas de Mestrado: Linguagem e Saberes na Amazônia que visam:

Estudar, a partir de movimentos endógenos e exógenos, as diversas representações e práticas que perfizeram e perfazem as várias configurações das culturas da/na

⁵⁶ Disponível em <http://teatrodafloresta.blogspot.com.br/>. Acessado em 12 dez. 2014.

⁵⁷ Disponível em <http://teatrodafloresta.blogspot.com.br/>. Acessado em 12 dez. 2014.

Amazônia, mediante a compreensão das diferentes formações discursivas e suas correspondentes condições sociais e históricas de produção.⁵⁸

E o Mestrado em Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia, que tem como objetivo:

Estudar as dinâmicas da sociedade amazônica, no que concerne aos efeitos sociais e ambientais que se traduzem em desigualdades sociais e precárias condições de vida, de trabalho, de cultura, geradas pela forma como se organiza o capital na região e a sua relação com o Estado, sobretudo por intermédio da implementação de políticas públicas.⁵⁹

A floresta amazônica ocupa uma vasta extensão perpassando diversos estados do Brasil, entre eles, parte do Estado do Pará, o que para Lima revela que a região possui um potencial artístico motivado pela diversidade cultural – a mesma floresta em vários estados. Não há, porém, na rede, uma iniciativa que conecte os artistas, espalhados pelo vasto território – estadual e interestadual – com propósitos semelhantes aos da Rede Teatro d@ Floresta. A região conta com precária infraestrutura com relação aos espaços destinados à arte – para não citarmos as cidades em que o sinal da internet não é bom o suficiente para a navegação adequada de seus usuários. A produção artística da região conta com pouco fomento, tanto da sociedade civil, quanto do governo, uma vez que, ainda hoje, as grandes produções circulam principalmente em grandes centros. Em resposta, a Rede Teatro d@ Floresta procura atuar como “uma historiografia das diferentes práticas periféricas que passam ao largo do poder artístico-cultural dominante”.⁶⁰

Disponibilizados em rede, os processos criativos do teatro da floresta fornecem aos artistas o contato com as narrativas de outros grupos, diversificando suas pesquisas através daquilo que é específico de sua região, não apenas o que é espalhado pela grande mídia. Afinal, quais são os poucos artistas escolhidos pelo poder artístico-cultural dominante ao qual Lima se refere? É interessante notarmos que a indústria do entretenimento consegue penetrar até as regiões mais longínquas do mapa, tendo em vista a capacidade dos sinais digitais de transmissão televisiva. Em contrapartida, as produções artísticas que não pertencem à indústria do lucro antes não podiam concorrer com os sinais da televisão, mas, com a internet, mesmo que haja precariedade nas transmissões *on-line*, em determinadas regiões, as

⁵⁸ Disponível em <https://pt-br.facebook.com/PPGLS>. Acessado em 12 dez. 2014.

⁵⁹ Disponível em <http://www.ufpa.br/campusmaraba/index/index.php/mestrado>. Acessado em 12 dez. 2014.

⁶⁰ Disponível em <http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Wlad%20Lima%20-%20Rede%20Teatro%20da%20Floresta.pdf>. Acessado em 12 dez. 2014.

produções podem agregar mais elementos comuns, ao mesmo tempo que os experimentos são compartilhados.

Figura 2 – Página na internet da Rede Teatro d@ Floresta.



Fonte: <http://haroldobaleixe.blogspot.com.br/2010/03/divulgacao-rede-teatro-da-floresta.html>.
Acessado em 04 out. 2014.

Em um artigo publicado no site da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Lima esclarece que

A realização desta pesquisa, além de possibilitar a construção de um estudo sobre as práticas das narrativas centradas em processos de criação, virá a ser a concretização de um velho sonho: colocar, em “páginas eletrônicas”, as Histórias de Vida das Obras Teatrais, como fez Stanislavski e tantos outros pensadores da cena, em páginas de papel. Desejo que esta escrita possibilite articular os pequenos traços de muitos fazeres, inscritos em tantas e diferentes materialidades (sons, textos, fotos, vídeos, desenhos, etc).⁶¹

A passagem das escrituras das páginas de papel para as páginas digitais disponibiliza os processos de criação dramaturgical para toda a rede, podendo ser acessado em qualquer lugar do planeta. Um grupo de artistas no Japão poderia investigar sobre o teatro paraense e realizar uma montagem de um teatro japonês paraense. Ou um grupo paulistano poderia elaborar experimentos de interatividade com um grupo da floresta, promovendo a intersecção da arte do meio ambiente selvagem com a arte do meio ambiente urbano. Enfim, as

⁶¹ Disponível em <http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Wlad%20Lima%20-%20Rede%20Teatro%20da%20Floresta.pdf>. Acessado em 01 maio 2015.

possibilidades são infinitas, o foco da RTF é a livre distribuição da informação artística digitalizada, a ser utilizada em formato de escrita (memorial de produções, organização a partir de um contexto, mapeamento populacional) ou como narração (a dinâmica da rede proporciona o boca a boca virtual, o caráter processual da prática artística local passa a ser elaborado também através da contação dos processos de criação).

Para a RTF o aparato digital é a memória artística que permite o registro, assim como a narração e a interatividade, em constante movimento de atualização, gerando o deslocamento da produção cênica das plataformas *on-line* para os palcos em constantes movimentos de ocupação *on-line* e *off-line*. A rede oferece recursos para a organização e a livre distribuição de escrituras sobre o cotidiano dos grupos paraenses, e seus processos de criação cênica passam então a ser mais do que dispositivos de articulação artística, a Rede Teatro d@ Floresta quer gerar obras disponibilizáveis, através de uma investigação do ciberespaço.

Quando se fala, hoje, do poder virtual no mundo globalizado, não é mais possível desconhecer o que seja o poder da cibercultura – concentrado ou não no ciberespaço; escrito em formatos hipermediáticos – e que, muito mais que obras únicas e reprodutíveis, gera obras disponibilizáveis. Esta disponibilidade da escrita eletrônico-digital é explicitamente revelada, não apenas por seus baixos custos ou sua facilidade de copiagem, mas sim e, fundamentalmente, por seu caráter de interatividade.⁶²

O armazenamento das informações – “textos dramaturgicos, roteiros, fotos, vídeos, material de pesquisa, depoimentos, entrevistas, anotações, diários, *story-boards* etc”⁶³ – não se dá apenas como um catálogo, mas como forma de ampliar a produção de sentido das práticas regionais, imprimindo novas singularidades no panorama teatral brasileiro. O projeto se propõe a conhecer as “novas máscaras” do teatro, deixando de lado qualquer saudosismo aos processos tradicionais de criação cênica. Assumindo as necessidades do “teatro do tempo presente”, a rede investiga as “práticas que podem responder as necessidades explícitas das artes da cena: vencer sua efemeridade, inscrevendo-se enquanto história da produção humana espetacular”.⁶⁴

⁶² Disponível em <http://teatrodafloresta.blogspot.com.br/2009/05/objetivos-da-pesquisa-via-rede-teatro-d.html>. Acessado em 11 set. 2015.

⁶³ Disponível em <http://teatrodafloresta.blogspot.com.br/2009/05/nascente-da-rede-teatro-d-floresta.html>. Acessado em 13 dez. 2014.

⁶⁴ Disponível em <http://teatrodafloresta.blogspot.com.br/2009/05/objetivos-da-pesquisa-via-rede-teatro-d.html>. Acessado em 11 set. 2015.

As escrituras digitais, não só no Pará, mas em todo o mundo, têm servido para a troca entre os artistas, permitindo que a cena se espraie de forma local e global, possibilitando sua expansão e consolidação. Frente à falta de instrumentalização, em um recorte preciso, a produção teatral da Região Norte do Brasil e as informações contidas nas escrituras digitais são de valiosa importância para o teatro brasileiro, pois são capazes de mapear, em um país com extensão continental, a produção de um território complexo.

As ações desta rede estão dirigidas em busca de: interação sócio-artística entre os artistas amazônidas – interação mediada por computador e presencial; revelação e eclosão de Práticas Narrativas Hipermediáticas de Poéticas e Processos de Criação de Artistas da Cena e de Coletivos da Amazônia, já disponibilizadas na Internet ou passíveis de serem disponibilizadas; articulação política frente aos velhos e novos rumos das Políticas Públicas para a Cultura.⁶⁵

Fomentando estudos específicos sobre a cena paraense, a RTF continuará fugindo de qualquer cartografia que pretende alocar suas manifestações artísticas aos cadernos de arte tradicionais. A RTF era hospedada no endereço <http://redeteatrodafloresta.ning.com/>. Lá, era possível criar perfis pessoais, postar fotos dos experimentos, dividir textos dramaturgicos e compartilhar conhecimento através de conversas sobre o fazer teatral. Atualmente é possível acessarmos o blog do projeto e ter acesso a todos os escritos da proposta. Na barra lateral da página encontramos links para os diversos assuntos sobre os quais o projeto trataria, bem como objetivos e metodologia do teatro da floresta. De acordo com a professora Wladilene Sousa Lima, o site foi desativado e o projeto está parado, por sua falta de tempo devida à imersão que realizou na pesquisa internacional de seu doutorado nos últimos anos. Contudo, não é o fim da RTF. Basta um clique para ela ser facilmente reativada e continuar a receber um fluxo de artistas e colaboradores.

2.2 Belarus Free Theatre e o teatro digital como modo de resistência biopolítica do teatro

“O drama é uma ferramenta eficaz de resistência?”⁶⁶ É com esta pergunta que o apresentador Stephen Sackur abre o programa de entrevistas *Hard Talk* da BBC de Londres, exibido em 12 de maio de 2014. A entrevistada é Natalia Kaliada, ativista, diretora de teatro e

⁶⁵ Disponível em <http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Wlad%20Lima%20-%20Rede%20Teatro%20da%20Floresta.pdf>. Acessado em 11 set. 2015.

⁶⁶ *Is drama an effective tool of resistance?* (Entrevista de Natalia Kaliada concedida a Stephen Sackur. **Hard Talk** (Programa de TV). Londres: BBC, 12 maio 2014, tradução nossa.)

profissional da área de comunicação. Exilada em Londres, ela conta sua trajetória no grupo teatral Belarus Free Theatre (BFT). Fundado em 2005 por ela e seu marido Nikolai Khalezin, o BFT tem sofrido graves ameaças à sua existência, devido à ditadura que acomete Belarus. Toda a mídia no país é controlada pelo governo, logo, o grupo não consegue atuar profissionalmente, impossibilitado de divulgar suas peças ou falar sobre qualquer assunto, em qualquer meio. Kaliada explica que, dos 27 teatros existentes no país, o BFT é o único não registrado oficialmente, atuando de forma independente. Chamado pela mídia internacional de *underground*, considerado ilegal em Belarus, o grupo tenta coexistir com a falta de liberdade de expressão, criando estratégias para continuar se opondo à ditadura. O preço a se pagar é alto. Constantemente, atores e público são perseguidos e ameaçados e em algumas apresentações chegam a ser presos.

Qualquer coisa que você diga é proibido pelas autoridades, qualquer tópico que você escolher. Por exemplo, o suicídio, começamos com 4.48 Psychosis, uma peça da dramaturga inglesa Sara Keane, todos nos disseram não, alegando que em Belarus não há suicídio e que, se as pessoas vissem isso, isso aconteceria com elas.⁶⁷

Em suas conferências pelo mundo, Kaliada chama a atenção para a fragilidade de seu grupo frente à instaurada força da guerra. Sem deixar rastros, muitos são presos no país; a sociedade civil vive com medo de perder seus familiares e amigos para o desaparecimento compulsório que se tornou cada vez mais frequente. Kaliada e seu marido não escaparam. Forçados a deixar o país, o casal encontrou exílio político em Londres. Lá criaram um núcleo criativo para continuar os trabalhos, mesmo a distância. O maior desafio foi desenvolver uma maneira de se comunicar com os atores para que a produção não cessasse. Sackur pergunta a Kaliada durante a entrevista como eles conseguiram manter o comprometimento dos atores se estavam vivendo em exílio já fazia três anos. Kaliada, em uma resposta simples e direta, afirma: “Skype”. Através da internet, ela e o marido perceberam que poderiam ampliar a divulgação de suas peças e criar novas relações, a partir das redes sociais, para falar sobre o cenário político que se desdobra em Belarus. Ao mesmo tempo em que mantinha contato com o elenco para dirigi-los, os diretores podiam elaborar estratégias de atuação frente a KGB – polícia local de Belarus – e organizar a divulgação das apresentações sem que a repressão policial os encontrasse em ação.

Kaliada diz que pode parecer engraçado o fato de que a direção dos espetáculos seja feita via Skype, mas é assim que funciona: em ambos os lados da conexão entre Belarus e

⁶⁷ KALIADA, Natalia. Entrevista concedida a Stephen Sackur. **Hard Talk** (Programa de TV). Londres: BBC, 12 maio 2014, tradução nossa.

Londres, os artistas seguram os seus dispositivos de comunicação digital enquanto ensaiam. O trânsito das informações pode ser monitorado a qualquer momento pela KGB que importou da China filtros para controlar a distribuição dos conteúdos na internet, garantindo a manutenção ditatorial do conteúdo cibernético, o que dificulta ainda mais o contato entre os artistas devido aos bloqueios de conexão e à lenta transmissão de dados.

Em um período de máxima repressão ditatorial, o grupo, para se apresentar, precisa recorrer às florestas, às casas abandonadas ou a lugares muito afastados da capital, Minsk, já que, por não ser um grupo legal, não conta com um local fixo de ensaio ou um teatro que os abrigue. O público vem de toda parte, demonstrando a capacidade de organização e divulgação elaboradas pelo grupo clandestinamente. A plateia geralmente fica sabendo das apresentações por mensagens digitais e se espreme como pode, nos espaços improvisados, para assistir aos espetáculos. É o momento em que eles podem ouvir sobre os problemas do país sem que o governo influa no conteúdo das informações.

Em uma de suas apresentações, Khalezin, com a ajuda de um DJ, se apresenta para uma pequena audiência e, como em um diálogo, envolve a plateia em jogos de interação que reafirmam suas singularidades frente às tentativas da ditadura de cercear suas liberdades. A multidão ativada pelo BFT tem as peças como “ação acordada” entre os elementos da rede, que são formados por diversos agentes sociais que se reúnem em momentos em que o processo cênico lhes proporciona o acesso a uma visão crítica, e, ao mesmo tempo, o acesso à constante individuação. A menos que se disponibilize a embrenhar-se em uma mata para assistir a uma peça proibida, o habitante de Belarus só terá acesso ao que o governo disponibiliza. Artistas e público se encontram em uma relação de confiança mútua que os conecta com vivências distintas às que são proporcionadas pelo cotidiano. Novas formas de atuação política são ativadas por experiências de investigação coletiva que têm o teatro como vivência da pluralidade da multidão. Essa vivência elabora pistas sobre possíveis sistemas de resistência e atuação política, abarcando as diferenças caladas pelo regime ditatorial. Embora a situação do país não seja exemplar, não são todos os habitantes de Belarus que se opõem à ditadura, por isso, parece evidente que a reunião do BFT não seja exclusivamente uma reunião de uma determinada classe, mas um complexo dispositivo de conhecimento que reúne elementos distintos da sociedade.

Situado ao leste da Europa e ocupando hoje o território também conhecido como Bielorrússia, Belarus é um dos países que surgiram com o fim da União das Repúblicas Sociais Soviéticas (URSS) em 1991. Alexander Lukashenko é o atual chefe de Estado, no poder

desde 1994, mantendo Belarus sob rígidas amarras ditatoriais. O país é conhecido como a última ditadura da Europa e nas últimas eleições⁶⁸ Lukashenko foi reeleito, pela maioria dos votos, embora o processo eleitoral venha enfrentando recursos que tentam minar sua integridade. Desde sua independência em 1991, Belarus mantém relações diplomáticas com o Brasil e, de acordo com o site do Itamaraty, a Empresa Brasileira de Aeronáutica (Embraer) “tem participado da renovação da frota de aeronaves da Belavia”, empresa aérea de Belarus.

Em novembro de 2013, realizou-se, em Brasília, a I Reunião de Consultas entre Brasil e Belarus, conduzida pelo Subsecretário-Geral de Política I do Itamaraty, Embaixador Antonio Carlos da Rocha Paranhos, e pelo Vice-Ministro dos Negócios Estrangeiros Aleksandr Guryanov. Firmaram-se acordos sobre consultas políticas e isenção parcial de vistos.⁶⁹

O presidente Lukashenko esteve no Rio de Janeiro em 2010 e, juntamente com o então presidente Luis Inácio Lula da Silva, através de uma declaração conjunta, anunciaram:

Os dois Chefes de Estado reafirmaram os valores que o Brasil e a Belarus compartilham quanto ao respeito ao direito internacional, ao fortalecimento da democracia, à defesa dos direitos humanos e à promoção da paz e da segurança internacionais.⁷⁰

Após a libertação de diversos presos políticos e a reeleição para o quinto mandato de Lukashenko, cabe questionarmos a pertinência das ações do BFT em criar estratégias de amplificação das vozes silenciadas pela ditadura. Kaliada salienta, durante sua apresentação no *Oslo Freedom Forum*, em 2013, que seu grupo tem consciência de que a última coisa que o governo de Belarus deseja é que a população pense criticamente. O risco de pertencer ao BFT, tanto para os atores quanto para a plateia, é enorme, contudo, o que se percebe nas ações do grupo é o processo de construção de novas percepções políticas para aqueles que escolhem se arriscar em prol de uma ação artística. As peças conectam diversos segmentos da sociedade, não somente por falar de política, mas por instaurar em todos a sensação de “poder agir politicamente” através da resistência inerente ao teatro que estão fazendo. A repressão e o inconveniente de ser preso não são elementos que a rede ignora, são em sua essência mais um dos protocolos da rede contingente do BFT.

⁶⁸ Ocorridas em outubro de 2015.

⁶⁹ Disponível em http://www.itamaraty.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4858:republica-de-belarus&catid=155&lang=pt-BR&Itemid=478. Acessado em 20 set. 2015.

⁷⁰ Disponível em [http://noticias.gov.br/noticias/pesquisa.xhtml?b=declara%E7%E3o%20conjunta%20Lukashenko%20+fontes:\(\)+perfis_facebook:\(\)+perfis_twitter:\(\)+canais:\(\)&q=0&o=0&e=0](http://noticias.gov.br/noticias/pesquisa.xhtml?b=declara%E7%E3o%20conjunta%20Lukashenko%20+fontes:()+perfis_facebook:()+perfis_twitter:()+canais:()&q=0&o=0&e=0). Acessado em 10 set. 2015.

Kaliada acredita que o espaço teatral pode ser um espaço para todos os silenciados, aos que são oficialmente proibidos de se comunicar, e esclarece que, independentemente do modo, o que importa realmente é a conexão estabelecida entre as pessoas, principalmente em um país em ditadura. O teatro atua como uma potência coletiva de comunicação e resistência, tanto para os artistas como para a audiência. As peças do BFT são a própria emergência de uma forma política através da rede, uma coletividade que busca saídas para a repressão. A conexão estabelecida através do teatro proporciona ao coletivo compor um dispositivo artístico que os incita a pensar criticamente sobre a situação opressiva na qual estão mergulhados.

Figura 3 – Belarus Free Theatre no teatro londrino Young Vic.



Apresentação da peça *Numbers* em que o grupo fala sobre Belarus através de estatísticas.

Foto: Keith Pattison.

Fonte: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/dec/13/belarus-free-theatre>

Mesmo com interesses distintos e com pautas de diversos segmentos sociais, a conectividade se instaura em plateias interessadas em descobrir aquilo que o governo não permite saber. As conexões, Thacker esclarece, geralmente pressupõem um pretexto, no caso do BFT a peça os conecta. A coletividade que surge a partir da peça emerge de um contexto claro: o estado ditatorial. O teatro do BFT fricciona a relação entre arte e política e, como veremos ao final da dissertação, inaugura novos modos de confluência através de um teatro coletivo. Ser espectador do BFT é correr os mesmos riscos que os artistas – prisões, agressões

e desaparecimento; contudo, todos atuam em uma rede colaborativa onde o público se percebe parte essencial da experiência artística.

Apesar de todas as dificuldades, o grupo segue resistindo às perseguições políticas. Com a conexão, continuam produzindo dramaturgia e conquistando cada vez mais visibilidade na imprensa mundial. O jornal inglês *The Guardian*, aborda com frequência as questões referentes à atuação do grupo, às vezes noticiando que precisam de fundos para sobreviver; noutras, de forma bastante entusiasmada, elencando motivos que tornam o BFT um grupo merecedor de ovações, solicita à comunidade internacional de teatro solidariedade ao BFT.

O trabalho do BFT não é bom somente considerando a dificuldade das circunstâncias em que ele é criado, é bom e ponto final. É claro, visualmente inventivo e rigoroso, com humor próximo à profunda tristeza. Merece ser assistido em todo o mundo. Quem sabe o que pode ser alcançado se as pessoas na Bielorrússia estivessem autorizadas a acessar livremente o Belarus Free Theater?⁷¹

As pessoas podem acessar o BFT através das redes digitais. O grupo possui uma *fanpage* no Facebook, na qual é possível perceber que a situação do grupo tem melhorado fora de Belarus e que, mesmo dentro do país, segue com as atividades. Ambos os exemplos, a RTF e o BFT, nos demonstram até aqui que os artistas buscam na prática, através das experiências com a tecnologia digital, entender como se dá o engendramento da rede artística digital. Por meio de ações realmente democráticas e inclusivas, os artistas são capazes de criar as conexões necessárias para que a rede se fortaleça e siga evoluindo. No próximo exemplo, serão apresentados os complexos mecanismos de atuação nas redes digitais de comunicação, a partir da experiência de uma artista que construiu uma sólida rede colaborativa e, conseqüentemente, uma coletividade artística atuante.

⁷¹ *The work of the BFT isn't just good considering the difficult circumstances under which it is created – it's good full stop. It's clear, visually inventive and rigorous, with humour next to deep sadness. It deserves to be seen all over the world. Who knows what might be achieved if people in Belarus were allowed free access to it? (The Guardian, 13 dez. 2010, tradução nossa. Disponível em <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/dec/13/belarus-free-theatre>. Acessado em 04 out. 2015).*

2.3 Amanda Palmer e a arte como coletivismo colaborativo enredado: *crowdsurfing*, *couchsurfing* e *crowdfunding*

Amanda Palmer não é necessariamente uma artista do teatro, é uma multiartista. Em seu currículo constam experiências com performances que vão das ruas às boates de *strip-tease*. Começou sua carreira artística aos 22 anos, logo após formar-se em uma renomada universidade americana, a Wesleyan University. Ao deixar os muros da academia, se inscreveu em um programa de Mestrado na Universidade de Heidelberg na Alemanha, mas percebeu que a pesquisa científica não era o caminho a ser trilhado naquele momento. Decidiu voltar para casa, em Boston, e não queria trabalhar, não por ser preguiçosa, mas porque resistia à ideia de ter um trabalho não artístico. Graduada, mas sem dinheiro, Palmer percebeu que precisaria arregaçar as mangas e colocar a mão na massa para conseguir trabalhar com arte. Mas por onde começar? Recém-formada e sem uma pesquisa artística desenvolvida, Palmer não conhecia quem poderia lhe ajudar com um pontapé inicial. Quem a contrataria? Com ínfimos recursos elaborou uma performance como estátua viva conhecida como “*The eight foot bride*” ou em português “A noiva de dois metros e meio”, nome dado pelo público para a atividade que durou cinco anos e que, segundo a própria artista, a “educaria” para a indústria da música. Neste período, Palmer dividia seu tempo entre as performances e um emprego numa sorveteria, local onde atendia aos clientes, atuando como barista.

Ao perceber as dificuldades da profissão de artista, mesmo depois de formada, Palmer entendeu que performar como estátua viva era uma oportunidade carregada de dificuldades que a fortaleceria como artista. As limitações poderiam restringir sua atuação artística, mas poderiam também expandir seus fluxos criativos. É o que ela conta em sua biografia *A Arte de Pedir*, livro em que narra a sua trajetória com a arte e, principalmente, como aprendeu a deixar de lado qualquer vaidade para deixar os outros lhe ajudarem e assim formar uma grande rede de colaboração coletiva. Sobre seu trabalho na rua, Palmer conta que

A relação entre o artista de rua e o público de rua é bastante delicada e segue termos diferentes dos que regem a relação entre o artista e o palco e o público pagante. Há um elemento muito maior de risco e confiança em ambos os lados.⁷²

Em uma notória conferência sobre sua trajetória para o TED Talk, Palmer conta como era sua rotina como estátua viva. Ela pintava o rosto de branco, colocava seu vestido de noiva de 29 dólares comprado em um brechó, subia em uma caixa vazia de leite e colocava à sua

⁷² PALMER, 2015, p. 35.

frente um chapéu onde o público poderia contribuir com o que pudesse. Em seu chapéu apareciam diversas coisas ao final da performance, bilhetes, baseados, objetos, desenhos, não só o dinheiro. Palmer permanecia imóvel durante algumas horas, debaixo de sol e de chuva, em uma praça de Boston, nos Estados Unidos e, assim que um transeunte se aproximava e contribuía, ela estabelecia um intenso contato visual e entregava uma flor acompanhada de um gesto teatral. Palmer explica que durante essa experiência artística obteve os mais profundos encontros com pessoas solitárias que, muitas vezes, pareciam não conversar com ninguém durante semanas.

Os passantes confiam que você lhes dará algo de valor em troca do tempo e atenção deles – e (talvez) dos dólares deles. Algo habilidoso, inesperado, marcante, prazeroso, algo que comova. Salvo raras exceções, eles não nos dão dinheiro para serem confrontados e incomodados.⁷³

Ao perceber que a atividade de rua lhe rendia mais do que o trabalho na sorveteria, Palmer decidiu continuar performando como a noiva para investir o dinheiro arrecadado naquilo que realmente ama fazer: música. Em um quarto alugado numa casa frequentada por diversos artistas, Palmer praticava piano quando conheceu um baterista que se identificou com o seu trabalho e uniu-se a ele para formar sua banda, a *The Dresden Dolls*. Encontrar um parceiro lhe renderia uma banda, mas não a garantia de uma carreira, e Palmer sabia disso; desde cedo percebeu que, como artista, somente investindo na relação entre os elementos da rede, conseguiria sobreviver.

De forma colaborativa Palmer buscava instaurar a confiança e a troca mútua entre sua arte e seu público e aos poucos, construiu sua rede de colaboração artística. Para sua noiva, contava com descontos na floricultura local; em uma lanchonete, onde foi reconhecida como estátua viva, conseguia comida de graça. A sorveteria onde trabalhava servia de local para as trocas de roupa. Em trânsito por vários pontos da cidade – sua casa que vivia cheia de artistas, a sorveteria, a praça onde performava, ao mesmo tempo em que ia divulgando sua banda, Palmer foi percebendo que as pessoas gostavam de lhe ajudar; no entanto, às vezes pedindo, às vezes recebendo, ela ainda se mantinha com muita dificuldade.

Existe um certo sentimento de gratidão indiscriminada que é essencial cultivar, se você pretende sobreviver com a arte. Não pode se dar ao luxo de escolher muito seu público, nem a maneira como ele quer retribuir. Em dinheiro? Em ajuda? Em gentileza?⁷⁴

⁷³ PALMER, 2015, p. 35.

⁷⁴ PALMER, 2015, p. 42.

Para Palmer a construção de uma rede de colaboração não acontece da noite para o dia, é um processo lento e gradativo. Seu foco era entender como levar para as redes digitais as experiências colaborativas vividas com a performance na rua. Seu modo de ativar a rede e se conectar com seus fãs começou através do *mailing* digital – sempre pedia o *e-mail* de quem gostasse de seu trabalho. Mas, com o surgimento do Twitter, o ato de pedir e as relações de troca colaborativa ficaram muito mais fáceis. Palmer notou que poderia contar com sua rede para qualquer necessidade, em qualquer lugar, instantaneamente. Certa vez, em Londres, precisava de um piano para ensaiar e pediu em sua rede no Twitter. Algumas horas depois estava na casa de um fã praticando. Não foram poucas as vezes em que conseguiu, da mesma maneira, comida para ela e para toda a sua banda. Fãs que trabalhavam em museus, bibliotecas ou em lugares públicos lhes cediam um espaço caso quisesse se apresentar gratuitamente. Se abriam espaço para Palmer, ela estaria lá. Para ela os rendimentos não eram o foco principal, mas sim a rede.

Pedir através do Twitter para Palmer gera o que ela chama de proximidade aleatória em uma rede de colaboração infinita. Lugar para dormir, palcos para se apresentar, comida, instrumentos musicais para ensaios, tudo era possível com ajuda da rede de fãs conectada através da internet. Com o tempo, sua banda *The Dresden Dolls*, mesmo com um estilo não muito popular – segundo Palmer, sua música é punk de cabaré –, conseguiu elaborar uma lista de canções para a gravação do primeiro disco. Os custos da produção foram arrecadados através de empréstimos com fãs, amigos e familiares da banda. Conseguiram gravar o álbum por conta própria e, com o dinheiro da turnê, pretendiam pagar os empréstimos. “Depois de dois anos de apresentações constantes sem empresário, sem agente e com uma pilha crescente de cartas de recusa de todas as gravadoras independentes do planeta [...] comecei a entrar em desespero”.⁷⁵ Com o tempo, Palmer recebe um *e-mail* de uma gravadora interessada em agenciá-los e em comprar o primeiro CD produzido. Palmer consultou alguns advogados e acreditou que sua rede iria ser beneficiada, alcançando muito mais gente. De seu primeiro disco com o novo selo, venderam-se 25 mil cópias. O número foi considerado excelente para Palmer, mas para a gravadora um fracasso de vendas. Além disso, eles não entendiam a relação de Palmer com os fãs e não se interessavam em manter ativos os mecanismos de manutenção da rede nas quais Palmer havia investido seus últimos anos. O site, por exemplo, era atualizado apenas durante a divulgação de um novo produto, Palmer sabia que não funcionaria, pois não poderia ficar muito tempo afastada da rede. O foco da gravadora era

⁷⁵ PALMER, 2015, p. 103.

conquistar novos clientes, mas isso fazia com que os clientes antigos não recebessem a atenção que Palmer costumava lhes oferecer. A gravadora queria expandir o máximo possível, mas a experiência de Palmer lhe dizia o contrário.

Reforçar a rede não é igual a expandi-la. Se você espalha sua rede longe demais, rápido demais, ela fica muito frágil e se rompe. Ou se estende tanto que é capaz de pegar qualquer coisa. A gravadora parecia não entender que não operávamos como uma banda pop.⁷⁶

A relação tão lentamente lapidada que mantinha sua rede conectada estava se esvaindo e o perigo de rompê-la era eminente. O selo exigia que Palmer disponibilizasse todos os seus contatos para que pudessem aumentar o número de pessoas atingidas com os novos lançamentos. Palmer se negou a fornecer seu *mailing*, era precioso demais, e a gravadora parecia não entender o caminho trilhado na formação daquela lista.

Eu podia contratar ajuda, mas não para fazer as coisas fundamentais que criam conexões emocionais: fazer a arte, sentir junto com as pessoas num nível humano. Ninguém pode fazer isso por mim – nenhuma empresa de marketing pela internet, nenhum empresário, nenhum assistente. Tem que ser eu. É o que faço todo dia no Twitter, no Facebook, no Tumblr, no Instagram e no meu blog. Qualquer que seja a plataforma. Vou onde as pessoas estão. O importante é que absorvo, ouço, falo, conecto, ajudo e compartilho. Constantemente. A certa altura a rede fica tão forte que posso deixá-la por alguns dias – talvez até semanas – e ela continua se tecendo e se avolumando. Mas não posso deixar por muito tempo.⁷⁷

Os executivos queriam que Palmer se adequasse à linguagem do mercado e transformasse sua música em um produto vendável. Dizendo que se preocupavam com a imagem de Palmer, pediram a ela que retirasse as imagens do clipe da banda em que ela parecia gorda. Ela decidiu falar sobre a questão em seu blog e a gravadora entendeu como uma afronta. Os fãs a apoiaram e começaram a postar fotos de suas barrigas e a relação entre ela e a gravadora continuou incongruente. Os vários atritos com o selo levaram-na a decidir romper com o contrato. Apesar de não gostarem dos resultados do primeiro disco, eles não queriam liberá-la, alegando que em pouco tempo ela seria um sucesso. Palmer sabia que, nos moldes da gravadora, sua arte não funcionaria. Se continuasse contratada, todo o sucesso que havia conquistado nas ruas iria por água abaixo. Durante uma turnê, Palmer estava em Los Angeles e descobriu que um funcionário de sua gravadora que cuidava do repertório de artistas também estava na cidade. Marcou um jantar com ele e, antes de encontrá-lo, tomou uma dose de uísque e virou outra dose em sua roupa, pois acreditava que, se ele pensasse que

⁷⁶ PALMER, 2015, p. 114.

⁷⁷ PALMER, 2015, p. 113.

ela estava bêbada, jamais imaginaria que ela estivesse mentindo durante o encontro. E Palmer precisava mentir. Com os olhos marejando, disse que estava cansada da turnê, cansada dos fãs e de toda a rotina. O funcionário a tranquilizou dizendo que eles acreditavam nela e, por isso, não iriam liberá-la. Palmer acreditou que o plano não havia dado certo, mas um mês depois foi liberada.

Eu estava aprendendo, aos poucos, com mais nitidez que a mídia – a tradicional, pelo menos – tinha cada vez menos importância. A possibilidade de criar diretamente as conexões, por nossa própria iniciativa, estava deixando uma coisa muito clara: Nós éramos a mídia.⁷⁸

Durante uma sessão de autógrafos, um homem lhe deu uma nota de dez dólares alegando ter copiado seu disco de um amigo. Palmer percebeu que as pessoas entendiam que sua banda vivia daquele dinheiro e que, por isso, não poderiam ter sua música de graça. Motivada por essa atitude, Palmer conta que decidiu disponibilizar seu trabalho na internet, assim poderia negociar diretamente com os fãs sem intermediação da gravadora. Pediria às pessoas que colaborassem com o que pudessem para que seu novo trabalho pudesse acontecer. Ela tinha percebido nas ruas, no início de sua carreira, que, dependendo da sua rede de colaboração, pedir funcionava. Começou uma campanha de *crowdfunding*, uma espécie de financiamento colaborativo, em que os fãs podiam contribuir financeiramente em troca de alguns prêmios. No projeto de Palmer eram oferecidos exemplares de luxo do CD da banda até shows particulares. Através do site kickstarter.com, Palmer começou a movimentar a sua rede e em pouco tempo conseguiu mais de um milhão de dólares para o seu projeto. Mais de vinte e quatro mil pessoas colaboraram, o que levou Palmer a perceber que o número era próximo ao número de discos vendidos pela gravadora considerado insuficiente. Talvez, os mesmos vinte e cinco mil fãs que compararam seu CD através de um selo oficial continuaram investindo em sua arte, proporcionando a realização de mais um projeto de forma independente.

Alguns artistas precisam de paz total para criar, mas agora todos eles contam com a tecnologia para abrir a porta e registrar os seus processos de trabalho nos bastidores. Mais importante, eles estão equipados para distribuir pessoalmente a obra, compartilhar os textos, as músicas e as coisas que podem ser reproduzidas digitalmente ao infinito e à vontade – sem gráficas, sem fabricantes de CDs, sem cinemas. A arte vai da caneta ou da boca do artista para os olhos e ouvidos do público.⁷⁹

⁷⁸ PALMER, 2015, p. 121.

⁷⁹ PALMER, 2015, p. 198.

A proximidade gerada ou cultivada por artistas e fãs através da internet torna a arte não só mais acessível, mas menos burocrática e longe das amarras que visam apenas o lucro. O que se nota na iniciativa de Palmer é que ela descobriu como a rede poderia lhe ajudar a pedir. Ela conta que a maioria dos artistas considera o fato de pedir uma mendicância e não percebem que pedir gera um contato de reciprocidade. Quem pode, ajuda, e quem não pode, recebe e vice-versa. O sistema de “pedir e ajudar” pode ser aplicado às mais diversas situações.

É essa a essência do *crowdfunding*. É uma questão de encontrar *seu* povo, *seus* ouvintes, *seus* leitores e fazer arte com *eles* e para *eles*. Não para as massas, não para os críticos, mas para seu círculo de amigos, que vai sempre aumentando. Não significa ficar ao abrigo de críticas. Se você se debruçar naquela janela e gritar para chamar os amigos, alguém pode atirar uma maçã na sua cabeça. Mas se sua arte tocar um coração só que seja, sensibilizar um único nervo você vai ver as pessoas indo calmamente até a sua casa e batendo à porta. Deixa-as entrar. Diga para trazerem os amigos. Se possível, providencie vinho.⁸⁰

A contratação por uma companhia de teatro ou por uma gravadora não é a única maneira de construir uma rede artística colaborativa de parceria com o público. A nova relação independente entre artistas e público gera muito medo aos artistas que também precisam pagar as suas contas e continuam vivendo o dia a dia da profissão com muita instabilidade financeira. O risco é inerente às produções de artes sem intermediários que só visam o lucro. A manutenção dos recursos da nova rede, quer dizer, a manutenção da relação entre artista e público não é mais a aparição do cachê em contas bancárias

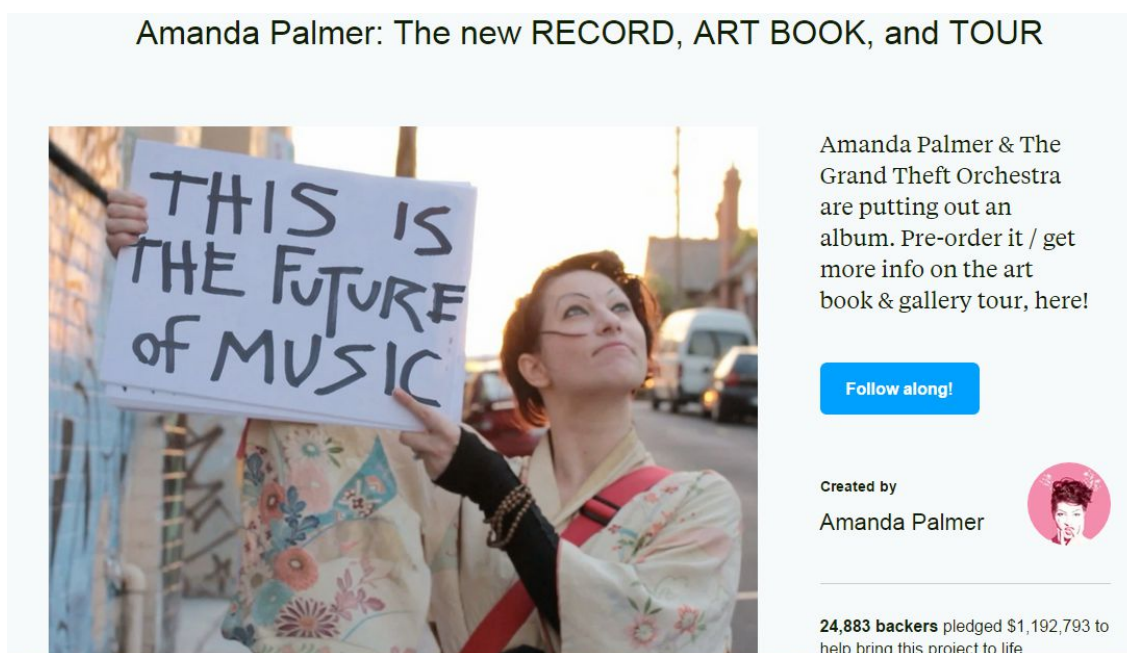
A rede colaborativa de Palmer nos mostra que é preciso entender que pedir não é mendigar – não se pede necessariamente dinheiro – mas a união das forças comuns que potencializam a arte. A distância promovida pela pessoa jurídica tornou a relação entre Palmer e seus fãs menos frágil e mais produtiva. Mesmo com a promessa de um contrato duradouro Palmer conseguiu escapar da gravadora. Sua experiência como artista de rua lhe fez entender que a relação com o público que um artista “de gravadora” mantém empobrecia a rede que ela estava interessada, uma rede em que a conexão não se dá pelo dinheiro.

A arte para Palmer é um sentimento vivo que só pode ser nutrido em contato de humano para humano através da comunicação. Ela foi capaz de transpor sua rede cunhada na rua para as redes digitais levando sua arte para o mundo inteiro. Com o Twitter, Palmer passou a percorrer todos os continentes e ia aos poucos agregando pessoas à sua rede também através do *couchsurfing* – dormir na casa de estranhos. E a rede não serve apenas para pedir,

⁸⁰ PALMER, 2015, p. 198.

mas para compartilhar, para registrar e principalmente para tornar sua arte possível. É uma relação de confiança mútua.

Figura 4 – Página da campanha de arrecadação para o novo trabalho de Amanda Palmer



Doações somam mais de um milhão de dólares. No cartaz os dizeres “esse é o futuro da música”.

Fonte: <https://www.kickstarter.com/projects/amandapalmer/amanda-palmer-the-new-record-art-book-and-tour>. Acesso em 15 set. 2015.

Palmer ainda estaria nas ruas como estátua viva caso não tivesse contato com as redes digitais e isso não é ruim. Foi na rua que ela percebeu a potência das conexões. Seu trabalho é um exemplo de transposição das qualidades humanas de relacionamento e da expansão de suas potencialidades através da rede. Artistas e público estão mais próximos do que nunca, mesmo estando em continentes diferentes. Não preciso mais ir a uma loja de discos para conferir o trabalho da minha banda favorita. Precisurei ir ao teatro para conferir o trabalho do meu grupo favorito? É o desafio que se apresenta ao teatro contemporâneo. Como se enredar mantendo seu léxico? Como levar a informação teatral para mais pessoas através da rede? A arte dos palcos pode perdurar na rede e se transformar? Os atores possuem as redes para se aproximar do público e para criar performances que percorram espaços não convencionais. O grande desafio é ativar conexões em uma rede de afetos para que novas estratégias possam ser compartilhadas e a arte possa prosseguir sem medo do mercado ou do Estado. A rede não só fornece à arte o combustível para percorrer os novos tempos e resistir aos novos poderes, dela

surtem variadas formatações que ultrapassam os limites dos palcos tradicionais, aproximando, cada vez mais, artistas e público, em uma relação de troca contínua e confiança colaborativa.

Reflexões finais e possíveis desdobramentos

Arte e comunicação na rede Império

Imerso na multidão, com a internet à sua disposição, o artista contemporâneo encontra novas maneiras de se posicionar frente ao mercado das artes. Thacker observou ao estudar as redes que não há qualquer determinismo cultural ou garantia de que este posicionamento vai acontecer. O acesso à internet por si só não garante uma rede de resistência, nem assegura à arte um papel necessariamente político. No entanto, como vimos nos exemplos citados, acionados através da internet, o ambiente digital cria, sem dúvida, novas possibilidades. Experimentos recentes revelam que a multidão contemporânea possibilitou aos artistas se organizar de forma autônoma para produzir.

No decorrer da pesquisa, buscamos exemplos de grupos que atuaram principalmente na última década, não por acaso, o período em que houve justamente grande expansão da internet. O avanço das tecnologias da informação proporcionou às pessoas a possibilidade de se organizar de forma mais rápida e eficiente. Um exemplo que se tornou emblemático foram as manifestações políticas acionadas através de celulares em Seattle (1999) e as manifestações que tomaram as ruas no Brasil (2013), ações em que os grupos “não se apresentam unidos sob qualquer autoridade única, antes se relacionando numa estrutura em rede”.⁸¹ As cidades *on-line* podem conferir voz a quem não tem voz, a quem vivia silenciado, e isso inclui naturalmente os artistas. Ao ocupar as redes, alguns artistas conseguem sobreviver e fazer sua arte acontecer. Em certas circunstâncias o termo “sobreviver” não é uma metáfora, como no caso do BFT, discutido no segundo capítulo.

O aspecto que ainda precisa ser mencionado nesta etapa da pesquisa – e que, certamente, pedirá um aprofundamento futuro – refere-se ao entendimento dos novos coletivos que podem ser acionados no ambiente digital. O teatro sempre foi considerado uma arte de grupo e com raras exceções costuma ser pensado, escrito, encenado e até improvisado coletivamente. Por isso, ao aproximar as discussões do teatro digital com outros coletivos que emergem nos ambientes digitais, é necessário indagar de que maneira a coletividade acionada

⁸¹ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 125.

pelo teatro digital dialoga ou reflete os debates políticos que discutem a multidão de singularidades. Para isso, é necessário investigar o contexto histórico e social no qual o teatro digital está inserido, pois o cenário político atual é essencial na formação dessa nova teatralidade. O que vivemos atualmente, para Hardt e Negri, é um contexto social chamado Império, momento em que a soberania dos Estados-nação se unifica em uma ordem global.

Uma nova noção de direito, ou melhor, um novo registro de autoridade e um projeto original de produção de normas e de instrumentos legais de coerção que fazem valer contratos e resolvem conflitos.⁸²

Altamente sensível, a ordem mundial funciona regulamentando as ações de três poderes fundamentais: a bomba, o dinheiro e o éter. A bomba representa não só a bomba atômica, mas todo o estado de guerra presente em escala global, incluindo não só a capacidade absoluta de destruição, mas também novas guerras sem limites determinados. Repressão policial, discursos que invocam a união de forças nas guerras contra a pobreza, contra as drogas e contra o terrorismo, desembocando nas guerras que geram todo tipo de violência individualizada. Seu poder pode atuar sem a violência letal, através da competição e das relações de força que em alguns casos não representam o derramamento de sangue. O Império é “a forma suprema de biopoder na medida em que é a inversão absoluta do poder da vida”,⁸³ passando a dominar sua produção e reprodução. Não é difícil vislumbrarmos como o dinheiro pode ser um dispositivo de poder do capitalismo tardio. Hardt e Negri falam sobre a construção de um mercado mundial e “a subordinação desses mercados às necessidades das potências financeiras”⁸⁴ em um sistema cambial extremamente complexo e inacessível. O último poder é o que mais nos interessa: o éter. Sua complexa atuação envolve “a administração das comunicações, a estruturação do sistema educacional, e a regulamentação da cultura”.⁸⁵ O éter é o poder mais acessível do Império. “A bomba é o poder monárquico, o dinheiro o aristocrático e o éter o democrático”,⁸⁶ meios globais de controle absoluto.

O campo das comunicações é elevado ao posto de poder vigente, a comunicação é vista como a tradução da democracia, garantia de um direito básico individual: a liberdade de expressão. As redes de comunicação tornam-se “o mais ativo terreno de fusões e competição

⁸² HARDT; NEGRI, 2012a, p. 27.

⁸³ HARDT; NEGRI, 2012a, p. 367.

⁸⁴ HARDT; NEGRI, 2012a, p. 367.

⁸⁵ HARDT; NEGRI, 2012a, p. 368.

⁸⁶ HARDT; NEGRI, 2012a, p. 368 e 369.

para as corporações transacionais mais poderosas”.⁸⁷ Internet e telefonia celular são os intensificadores do processo de descentralização da informação. A comunicação como um poder político parece tornar todos os cidadãos sujeitos empoderados, afinal todas as pessoas se comunicam. Ocorre que, no Império, os poderes se articulam ao mesmo tempo em que atuam isoladamente. Debaixo do sol do Império estão todos os seres humanos da terra, mas não basta se comunicar para ter poder, é preciso comunicar, ter dinheiro e elaborar leis que legitimem a utilização da bomba. Os coletivos passam a atuar de forma sustentável, entendendo que a questão não é competir com os poderosos do Império. É preciso criar alternativas de atuação ou o teatro e as pessoas acabarão. Pequenos aglomerados contingentes começam a atuar de forma descentralizada e em rede. Assim como as redes digitais de comunicação proporcionaram as manifestações de Seattle e a contenção do vírus Ebola, propiciaram também coletivos em prol da arte. A multidão, como uma coletividade enredada, quando se manifesta para fazer teatro, protesta contra a supremacia do mercado das artes firmando pacto com a democracia.

A multidão é o sujeito do Império. Para fins comparativos, o sujeito do Estado é o povo. A multidão se dá em rede e através de ações políticas democráticas. Convive com antagonismos e é potencialmente rebelde, enquanto para o outro lado corre o povo, compacto e coerente. Povo é uma massa amorfa que atua em conjunto compulsoriamente. Virno (2013) explica que a multidão é velha conhecida. Espinosa chegou a falar sobre o termo, mas no embate sobre o Estado moderno a multidão saiu perdedora, ascendendo o conceito de povo. Desde então, temos trabalhado com o conceito de povo para explicar os fenômenos políticos e sociais. Hardt e Negri sugerem que no Império existe a necessidade de uma constituição planetária além das constituições dos Estados-nação, o que começa a dissipar o conceito de povo como reflexão sobre a esfera pública. Surgem as instituições “glocais” – globais e locais – que envolvem as demandas jurídicas, humanitárias e políticas inerentes às relações entre os países. A multidão pode ser compreendida como um contraponto à noção de povo que está intimamente ligada a ideia de Estado-nação que vem ruindo no Império. Não se falava em “o povo do mundo”, mas é possível se falar sobre “a multidão mundial”.

Também a multidão pode ser encarada como uma rede: uma rede aberta e em expansão na qual todas as diferenças podem ser expressas livre e igualitariamente,

⁸⁷ HARDT; NEGRI, 2012a, p. 319.

uma rede que proporciona os meios de convergência para que possamos trabalhar e viver em comum.⁸⁸

O povo é uma das redes ativadas por outra grande rede que é o Estado. A multidão também é uma rede de indivíduos, mas não é estatal. “A contraposição entre os dois conceitos é levada aqui ao extremo: se povo, nada de multidão; se multidão, nada de povo”,⁸⁹ já que o que conecta os muitos é o intelecto, a capacidade genérica da espécie humana, não o Estado conector do povo.

No império, a atuação do poder sobre a vida exercida pelo Estado passa a regular também os ambientes culturais e a produção de todas as espécies de subjetividades. Em frangalhos, a democracia tenta abarcar em suas asas as migalhas deixadas pelo capitalismo, pois este conseguiu converter em moeda as forças sociais. A rede de lutas de um povo, destrinchadas em um ringue de batalha com dois lados bem definidos, corrobora o sistema de atuação política excludente, em que a luta da classe trabalhadora tende a excluir os desempregados, a luta dos pobres tende a excluir os ricos, a luta dos gays tende a excluir os heterossexuais. A partir daí, novas camadas de exclusão serão criadas na busca do centro da discussão da esfera pública, deixando de lado todo o potencial criativo e colaborativo das diferenças entre os pares na sociedade. Na multidão as lutas excludentes não fazem mais sentido, as desconformidades entre os indivíduos não é um fator para a exclusão, é uma base fundamental para a multidão interessada na convivência das incongruências políticas trazidas por diferentes contextos.

A “multidão” é plural, foge da unidade política, não firma pactos com o soberano, não porque não lhe relegue direitos, mas porque é reativa à obediência, porque tem inclinação para certas formas de democracia não-representativa.⁹⁰

Seu maior recurso é a linguagem, fazendo do intelecto público não mais um mero recurso produtivo, mas a busca por uma esfera pública não-estatal, sem que seja possível identificar sua duração ou seus passos através de seus rastros. Os regimes políticos dualistas e antagônicos são pertinentes ao terreno do povo controlado pelo Estado. O fenômeno multidão não pode ser reduzido à uniformidade, mas deve ser entendido como “uma diferença que se mantém diferente”.⁹¹

⁸⁸ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 12.

⁸⁹ VIRNO, 2013, p. 11.

⁹⁰ VIRNO, 2013, p. 97.

⁹¹ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 140.

Quando dizemos que não queremos um mundo sem diferenças raciais ou de gêneros, e sim um mundo no qual a raça e o gênero não importem, ou seja, um mundo no qual não determinem hierarquias de poder, um mundo no qual as diferenças possam expressar-se livremente, estamos exprimindo um desejo da multidão.⁹²

Virno identifica na multidão os lugares comuns – como a web – em que o intelecto como a forma de lógica e linguística de valor mais geral passa a ganhar a cena pública como ato de resistência aos “golpes aleatórios, para se proteger das contingências e dos imprevistos”.⁹³

Todos os elementos ativos da sociedade são agentes de criatividade linguística na constante geração de linguagens comuns. Em grau cada vez maior, essa comunidade linguística vem antes do lucro e da construção de hierarquias locais e globais. A linguagem mantém as relações hierárquicas sob pelo menos três aspectos: no interior de cada comunidade linguística, com a manutenção de sinais de superioridade e inferioridade social; entre as comunidades linguísticas, determinando o domínio de uma linguagem sobre outras – por exemplo, o domínio do inglês global. E no interior de linguagens técnicas, como uma relação entre poder e conhecimento.⁹⁴

No Império “o próprio trabalho tende a produzir diretamente os meios de interação, comunicação e cooperação para a produção”.⁹⁵ Os “lugares comuns” facilitados pela linguagem começam então a ganhar características do trabalho.

A cena contemporânea do trabalho e da produção [...] está sendo transformada sob a hegemonia do trabalho imaterial, ou seja, trabalho que produz produtos imateriais, como a informação, o conhecimento, ideias, imagens, relacionamentos e afetos. Isto não significa que não exista mais uma classe operária industrial trabalhando em máquinas com suas mãos calejadas ou que não existam mais trabalhadores agrícolas cultivando o solo. Não quer dizer nem mesmo que tenha diminuído em caráter global a quantidade desses trabalhadores. Na realidade, os trabalhadores envolvidos basicamente na produção imaterial constituem uma pequena minoria do conjunto global. O que isto significa, na verdade, é que as qualidades e as características da produção imaterial tendem hoje a transformar as outras formas de trabalho e mesmo a sociedade como um todo.⁹⁶

A produção comunicativa, menos estável e mais propensa à imaterialidade em comparação aos produtos, elabora a noção de trabalho imaterial. Se antes medíamos nosso trabalho através dos produtos que produzíamos, hoje, com a produção imaterial, a própria capacidade de trabalhar define o ato produtivo. Nós produzimos produtos, mas não somos produtos.

⁹² HARDT; NEGRI, 2012b, p. 141.

⁹³ VIRNO, 2013, p. 22.

⁹⁴ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 179.

⁹⁵ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 195.

⁹⁶ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 100.

“Os três aspectos primários do trabalho imaterial na economia contemporânea” são: “o trabalho comunicativo de produção industrial, [...] o trabalho interativo de análise simbólica e resolução de problemas, e o trabalho de produção e manipulação de afetos”.⁹⁷

O produto comunicativo é inseparável de quem comunica. A potência do trabalho pós-fordista que é oferecida ao capitalismo não existe fora dela e não é separável daqueles que a oferecem. Logo, o que passa a ser verdadeiramente importante não é o corpo ou a própria vida, mas seu substrato, a capacidade de trabalho do vivente. A atmosfera imperativa em busca de lucro sussurra aos nossos ouvidos o tempo todo: Empreenda! Seja criativo, crie! Seja eficiente! Rose (2007) fala de uma nova camada da biopolítica, a neuropolítica, ao tentar explicar como a capacidade neurológica e criativa dos indivíduos também passa a ser governada. O termo “deficiente físico”, tão disseminado atualmente, é utilizado para subcategorizar seres humanos, tentando traduzir o valor de uma pessoa a partir da análise de sua eficiência produtiva. A deficiência não é a falta de um membro do corpo, mas a considerável redução da potência de trabalho. Qualquer inoperância das conexões comunicativas faz da pessoa insuficiente, ou seja, deficiente, pois o sistema econômico entende que não há nela valor comunicativo rentável. A produção pós-fordista de comunicação e a capitalização da performance genérica humana passam a ser oferecidos ao sistema econômico como produtos imateriais.

O vínculo estabelecido por Virno entre a performatividade linguística e a econômica mais uma vez enfatiza a tripla relação com o comum: nosso poder de falar é baseado no comum, ou seja, nossa linguagem compartilhada; todo ato linguístico cria o comum; e o próprio ato da fala é conduzido em comum, em diálogo, em comunicação. Essa tripla relação com o comum ilustrada pela linguagem caracteriza o trabalho imaterial.⁹⁸

A “linguagem sem obra” está conectada à presença alheia, formando uma rede em que o intelecto é a partitura do falante, assim suas potencialidades comunicacionais o tornam capacitado a agir politicamente. Para Virno, a ação política é aquela exposta aos olhos dos demais, ocupando o espaço público. Então o que seriam as profissões públicas, trabalho ou política? Virno explica que, se política e trabalho apresentavam procedimentos distintos, atualmente,

⁹⁷ HARDT; NEGRI, 2012a, p. 49.

⁹⁸ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 262 e 263.

O trabalho denominado pós-fordista absorveu em si muitas das características típicas da ação política. E esta fusão entre Política e Trabalho constitui um traço fisionômico decisivo da multidão contemporânea.⁹⁹

Virno explica que Arendt¹⁰⁰ acreditou que a política havia emprestado do trabalho suas características, quando, na verdade, foi o trabalho, segundo Virno, quem passou a apresentar elementos políticos. Em determinados tipos de trabalho, que Virno chama de “virtuoso”, existem dotes e requisitos que pertenciam à política, a atividade tem seu cumprimento em si mesma e, por isso, o ato de produzir é inseparável do produto. O virtuoso e sua “atividade sem obra” – atores, professores, políticos – está sempre conectado, direta ou indiretamente, à presença alheia.

O virtuosismo torna-se trabalho massificado com o nascimento da indústria cultural. É aqui onde o virtuoso começa a imprimir sua marca. Na indústria cultural, com efeito, a atividade sem obra, isto é, a atividade comunicativa que tem em si mesma sua própria missão, é o elemento característico, central, necessário.¹⁰¹

A mão de obra da multidão formada pelos “artistas executantes da comunicação humana” é parte fundamental da cooperação produtiva em geral. O caráter político do trabalho contemporâneo “ajuda a compreender por que a multidão pós-fordista é hoje uma multidão politizada”.¹⁰² Ao apontar um caminho de enfrentamento dos conflitos biopolíticos do Império, as novas redes de atuação coletiva não se restringem a um único modo de atuação. A multidão não ocupa um lugar de privilégio nos engendramentos sociais, ao contrário, é impalpável e, por não transferir seus direitos naturais ao soberano, invariavelmente, pode sofrer as opressões biopolíticas disponíveis aplicadas pelo Estado através da coerção legal.

Um conceito negativo, a multidão: aquilo que não aceitou fazer-se povo, enquanto que contradiz virtualmente ao monopólio estatal da decisão política, isto é, uma reparição do “estado de natureza” na sociedade civil.¹⁰³

A soberania estatal vê a multidão como uma ameaça, já que ela antecede do corpo político que pode atingir expressividades contundentemente impactantes para o poder governamental.

⁹⁹ VIRNO, 2013, p. 32.

¹⁰⁰ Hanna Arendt.

¹⁰¹ VIRNO, 2013, p. 38.

¹⁰² VIRNO, 2013, p. 33.

¹⁰³ VIRNO, 2013, p.11.

Em sua autonomia desterritorializada, entretanto, essa existência biopolítica da multidão tem o potencial de ser transformada numa massa autônoma de produtividade inteligente, num poder democrático absoluto, como diria Spinoza. Se isso acontecesse, a dominação capitalista de produção, troca e comunicação seria derrubada. Prevenir isso é a primeira e principal tarefa do governo imperial.¹⁰⁴

Apesar de anteceder o corpo político, para Hardt e Negri a multidão precisa de um projeto político para existir e ser capaz de tomar decisões e agir em comum e não a partir de diretrizes unilaterais e de interesses públicos ou privados. Ao mesmo tempo, a multidão não é um dispositivo simples, que pode ser ativado por uma vontade geral de desestabilizar o Estado. A multidão é formada por muitos, mas muitos no sentido da pluralidade e não da quantidade. “Os muitos devem ser pensados como individuações do universal, do genérico, do indiviso”.¹⁰⁵ A convivência dos muitos é contrastante, conflituosa e nem sempre pacífica, mas a multidão os conecta e os move em coletividade. Com o avanço dos modos de comunicação, revoltas, lutas, mobilizações e manifestações podem acontecer de forma maciça, multiplicando suas potencialidades existenciais.

Caso fosse possível criar uma multidão programada para derrubar governos, não haveria governo que se sustentasse em pé. Bastava um clique e pronto, a multidão estaria criada. A multidão envolve a comunicação entre singularidades e nega o conceito de democracia em que somente o uno pode governar. Os tradicionais modelos de lutas ganham nova vida por modelos diferentes. O que conectava o ativismo eram as unidades centrais ou a afirmação das diferenças; já na multidão se põem de lado as divergências sem qualquer unidade central, pois o que interessa é o potencial produtivo que “excede aquilo que o capital e o corpo político global podem expropriar e controlar”.¹⁰⁶ Surgem os termos “intercategorial” e “interseccional” para abranger como fator comum as singularidades constantes nos fenômenos sociais.

Na prática, a multidão fornece um modelo pelo qual nossas expressões de singularidade não são reduzidas ou diminuídas em nossa comunicação e colaboração com outros na luta, com o resultado de que formamos hábitos, práticas, condutas e desejos comuns cada vez maiores – em suma com a mobilização e a extensão globais do comum.¹⁰⁷

¹⁰⁴ HARDT; NEGRI, 2012a, p. 366.

¹⁰⁵ VIRNO, 2013, p. 13.

¹⁰⁶ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 276.

¹⁰⁷ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 282.

O modelo de democracia representativa como modo de pensamento político instaura, através da análise do dualismo “vontade geral” *versus* “vontade de todos”, que o povo não é o poderoso aglomerado que unido jamais será vencido. Há, sempre, uma dualidade entre governo e governados. Em que parte da gangorra estaria a multidão? A opinião pública como vontade do povo (tanto a vontade de todos, como a vontade geral) é uma falácia que ainda nos detém, tendo sido transposta do Estado-nação para o globo. A similaridade dos temas abordados nas notícias dos grandes jornais mundo afora não sugere uma vontade da multidão, visto que as mídias são controladas por grandes corporações.

Opinião pública global, no entanto, é uma expressão completamente inadequada para entender a natureza das forças dessas expressões das redes da multidão, referir-se a elas como uma superpotência é não só prematuro como também enganoso, pois sua forma de poder é dramaticamente assimétrica daquela que domina atualmente a ordem global.¹⁰⁸

O grande entrave, no entanto, é perceber que boa parte da tradição não está preparada para lidar com a multidão, já que estamos acostumados a acreditar que em um cenário político somente o uno pode governar. Acreditamos que todos os indivíduos em coletividade não são capazes de se autogovernar, por isso precisamos de representantes para evitar o “estado de natureza” elaborado inicialmente por Hobbes e utilizado por Virno para definir a multidão. Se o poder é soberano, do uno, do representante, não há democracia. Nesse sentido, esclarecem Hardt e Negri, “a democracia, assim como a aristocracia, é apenas uma fachada, pois na realidade o poder é monárquico”.¹⁰⁹

A necessidade de uma sociedade realmente democrática impulsiona as ações coletivas e faz da multidão uma maneira de agir politicamente no mundo. A multidão enfrenta dogmas que insistem em acreditar que a multiplicidade não pode tomar decisões e, assim, não consegue perceber que “os vários elementos presentes na sociedade são capazes de organizar eles mesmos a sociedade de maneira colaborativa”.¹¹⁰ O que “assusta” o Estado é justamente a falta de controle inerente à multidão. Sua capacidade decisória não exige a relação de obrigatoriedade – que na multidão só aparece como resultado de sua vontade política – e a desobediência – conceito negativo em nosso regime social –; é parte essencial e legítima da multidão que exige a manutenção do direito à diferença.

¹⁰⁸ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 331.

¹⁰⁹ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 412.

¹¹⁰ HARDT; NEGRI, 2012b, p. 422.

É importante salientar que nem tudo na multidão é um mar de rosas e que ela nem sempre é uma articulação política. Tanto nas ruas *off-line*, quanto nas cidades *on-line*, a multidão não gera, necessariamente, uma alternativa além da força que pode conter o poder assimétrico que domina atualmente a ordem global. Thacker chama a atenção para a ambiguidade contida em um ambiente de comunicação desterritorializado, como as redes digitais.

Em nosso contexto de império, a “sociedade em rede”, a “sociedade de controle”, e assim por diante, nós sabemos que techno-utopismo tem seus limites políticos. Que a Internet apresenta uma topologia distribuída ou descentralizada não é um indicador dos princípios democráticos inerentemente de tecnologia da informação. [...] Presas entre os extremos de inovação técnica e conservadorismo político, novas tecnologias parecem prometer mudança social e política, ao mesmo tempo em que elas categoricamente os desativam.¹¹¹

Parece que há uma armadilha na rede digital de comunicação, ela pode ao mesmo tempo elaborar ações políticas, mas também pode tornar as manifestações políticas em meras redundâncias comunicacionais, quer dizer, todos ficam sabendo sobre o que está acontecendo, mas não há ações efetivas para a mudança. Esse não movimento fica cada vez mais latente nas redes sociais, quando os internautas curtem e compartilham as informações pensando estar agindo política e coletivamente. Entretanto, é notável que, com o crescimento da internet e o aparecimento das redes sociais, a rede de indivíduos chamada multidão ganha força. A internet é um espaço público para a circulação de informações sobre os conteúdos do que é comum e que muitas vezes estão submetidos aos entraves dos poderes locais. Em conjunto com as infinitas possibilidades de comunicação propiciadas por suas complexas interfaces, a internet proporciona uma nova forma de organização da opinião pública, sem a mediação dos grandes meios de comunicação, alterando a formulação de um mundo de valores. No teatro digital, a capacidade de ativar novos modos de agir politicamente reverbera para além da rede através do próprio ato criativo enredado e também por meio de suas peças. A rede digital garante ao teatro novas forças produtivas colaborativas e democráticas. Em contato com as redes digitais, os artistas da multidão elaboram o teatro digital como alternativa de atuação frente ao desenvolvimento das tecnologias de destruição em massa, à soberania estatal ou à

¹¹¹ *In our current context of Empire, the "network society," the "society of control," and so forth, we know that techno-utopianism has its political limits. That the Internet displays a distributed or decentralized topology is not an indicator of the inherently democratic principles of information technology. [...] Caught between the extremes of technical innovation and political conservatism, new technologies seem to promise social and political change at the same time that they categorically disable it* (THACKER, Eugene. *Networks, swarms and multitudes*, 2004, tradução nossa. Disponível em: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=422>. Acessado em 22 abr. 2015).

chamada indústria do entretenimento, formando uma grande rede de manifestação biopolítica do próprio teatro. A Rede Teatro d@ Floresta, suprimida pelo poder do éter, cria novos terrenos de atuação para encurtar espaços e expandir memórias. O Belarus Free Theatre, uma vez engolido pela bomba, encontra na comunicação digital um modo de continuar protestando através de suas peças e conferências pelo mundo. Amanda Palmer, tantas vezes silenciada por resistir à exploração de sua música por um mercado que visa apenas o lucro, reorganiza a relação entre artista e público através das redes digitais. Os autores, ao identificar que, na multidão, os participantes estão em uma condição comum, nos fornecem pistas para identificarmos como atuam os artistas-sujeitos do Império e como suas produções conseguem manobrar a ordem política vigente, sem que eles precisem ceder às ameaças contingentes. A rede contribui enormemente para essa conquista. Seu modo de atuação no mundo permite ao teatro se dissipar em suportes nunca antes experimentados, criando uma rede digital democrática de atuação teatral baseada na cooperação.

Agir politicamente, no caso dos artistas do teatro digital, é ativar na rede a própria produção artística, pois suas ações públicas possibilitam aos artistas vivenciar a prática política de uma cena que está por vir a partir de soluções independentes que transpassam a lógica capitalista de produção. A rede digital é capaz de proporcionar a coletividade necessária que sustentará as ações de resistência – o fato de “continuar existindo” como modo de resistência biopolítica – de artistas prestes a serem esmagados pelo Império.

Os artistas da multidão: arte de comunidade e murmúrio

Thacker reconheceu nas manifestações de rua um exemplo de ação política ativada pelas redes digitais por meio das conexões entre os aglomerados sociais contingentes. Em tempos de empreendedorismo criativo na web, parte dos artistas têm utilizado a internet como modo de potencialização criativa e política em prol da subsistência da arte. Para a reflexão sobre os novos modos de produção artística é preciso recorrer ao cenário que vem se formando nas últimas décadas. Gielen afirma que, a partir dos anos 1980, o ato de se autointitular artista aumentou muito. Atualmente é muito mais comum um jovem decidir que deseja ingressar em uma escola de Arte, ao invés dos tradicionais cursos acadêmicos, e, mesmo sem graduar-se, o mesmo jovem pode criar seu canal no YouTube e obter reconhecimento artístico por sua produção na rede.

O aumento dos profissionais das artes não é o único fenômeno a ser levado em conta. O capitalismo artista também é o sistema que contribuiu para democratizar largamente a ambição de criar, com um número cada vez maior de indivíduos exprimindo o desejo de exercer uma atividade artística paralelamente a seu trabalho profissional; eles reivindicam o estatuto de artista ainda que não façam disso a sua profissão principal – e hoje grande número de amadores tem níveis equivalentes a certos profissionais. Estamos no momento em que, graças às ferramentas informáticas e à internet, o fosso entre profissional e amador para de diminuir.¹¹²

Para Gielen, nos últimos vinte anos, com a democratização dos cursos de Educação Artística e a disponibilização dos potenciais criativos globais via internet, nossa relação com a arte mudou drasticamente. O mercado passa a considerar o espaço residencial como um espaço de entretenimento e o caráter doméstico é estendido da área das casas para o espaço público através das telas. O artista compreende que a arte não é uma produção exclusivamente individual como prega o empreendedorismo, mas uma prática que pode retomar estruturas coletivas de solidariedade.

A desnacionalização, característica do mundo globalizado, desloca os centros artísticos em todo o globo, tornando o mundo da arte uma malha de sub-redes internacionais em que muitos lugares tornam-se apenas passagem obrigatória, como as bienais, as semanas de moda, ou as feiras de artes. A rede profissional ainda visa, é claro, a produção artística, mas, ao invés de fomentar os aspectos políticos e epistemológicos da arte, o mercado estimula a alienação dos produtos artísticos e os redefine a partir de suas versões voltadas ao puro entretenimento. Os artistas tornam-se peças de um leilão cuja curadoria se dá a partir da eficiência lucrativa.

Entre seus pares e dentro das paredes das escolas de arte, professores irão justapor com um discurso político a chamada para o empreendedorismo, marketing e gestão. Eles vão ensinar os alunos a entender autorreflexivamente que esta chamada atual prevalecente é ideologicamente tendenciosa e que oferece uma realidade imaginada dentro de um caleidoscópio de possibilidades. Eles também irão lhes ensinar que ser um artista não é um destino individual, como proclamado pelo empreendedorismo, mas que eles podem voltar às estruturas coletivas de solidariedade. Hoje em dia, por exemplo, muitos artistas residentes na Holanda e em alguns circuitos bienais no exterior já compreendem uma economia alternativa de troca, câmbio e serviços. Dentro do regime de valor de mercado, o mundo da arte se constrói sobre estas transações não liberais. Artistas e designers, por exemplo, vão contra as leis de propriedade da indústria criativa e liberalismo repressivo, invocando os direitos livres das criatividades comuns, que já estão sendo apoiadas por editores e produtores de arte em vários lugares na Holanda.¹¹³

¹¹² LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 111.

¹¹³ *Among their peers and within the walls of art schools, teachers will juxtapose the call for entrepreneurship, marketing, and management with a political discourse. They will teach students to self-reflexively understand that this currently prevailing call is ideologically biased and that it offers but one imagined reality within a whole kaleidoscope of possibilities. They will also teach them that being an artist is not an individual fate,*

Gielen esclarece que a arte se espraia em diversos espaços, como a extensão dos espaços residenciais, a geração de diferentes espaços ativados pelo clique, o espaço dominado pelo mercado e o espaço no qual a sociedade civil legitima a arte. Há a necessidade de harmonia por parte das produções com relação à distribuição da arte entre esses espaços, pois cada espaço tem seu próprio regime dominante de valor. Os espaços determinam o valor que a arte possui em detrimento das produções dos outros espaços e assim novos valores se constroem em uma disputa por uma soberania heterogênea, o que para Gielen é um perigo para a arte. O autor explica que o mercado das artes está superpovoado, ameaçando o espaço para a discussão, o que diminui a inovação artística, já que os novos consumidores estão buscando o mais do mesmo.

Assim como Palmer, Gielen acredita que toda arte é relacional, quer dizer, o artista investe intencionalmente na pesquisa da comunicação com o seu público, reiterando que a arte é feita sobre a sociedade, pela sociedade e para a sociedade, logo, a arte é relacional. A relação entre artistas e público ganha tamanha atenção de ambas as partes que se torna inseparável da produção artística, como vimos no “caso” Palmer. A atuação política das produções artísticas não precisa ser necessariamente anti-mercado e a comunicação pesquisada na relação da arte com o público torna-se um excedente não capitalizável que é o alimento da multidão: a linguagem.

A necessidade de um estudo sobre a estética relacional gera diversas complicações epistemológicas e contrastes práticos. Gielen cita a produção do artista belga Benjamin Verdonck, uma intervenção pública que chama atenção para a situação de refugiados, imigrantes e outras pessoas sem pátria. A ação contava com panfletos sobre a precária situação na qual aquelas pessoas se encontravam. Uma dessas pessoas ficou incomodada com a caligrafia infantil constante nos panfletos, uma marca do trabalho do artista, alegando que ela poderia retirar a seriedade da situação envolvida. Para o artista, o toque infantil (sua assinatura), o mantém no mundo da arte, o fato do imigrante se sentir representado por aquilo ou não é uma questão completamente diferente. Uma vez que o artista se importa antes de

such as proclaimed by entrepreneurship, but that they can fall back on collective structures of solidarity. Nowadays, for instance, many artist-in-residencies in the Netherlands and some biennial circuits abroad already comprise an alternate economy of bartering, exchange, and services. Within the value regime of the market, the art world is building on these far-from-liberal transactions. Artists and designers, for example, are going against the property laws of the creative industry and repressive liberalism by calling on the free rights of the creative commons, which are already being supported by publishers and art producers in various places in the Netherlands (GIELEN, Pascoal. *The murmuring of the artistic multitude*, 2010, tradução nossa. Disponível em: <http://www.standenatris.nl/valizantennae/HTML/The%20murmuring.php>. Acessado em 27 set. 2015).

tudo com sua arte, a confluência entre arte e política se torna discutível. Ao perceber que toda arte que tenta atravessar o terreno seguro ao qual foi destinada – palcos, galerias e museus – saindo do espaço destinado a ela, a relação com o público muda e novas redes de ativação artística e política são inauguradas. O público passa a questionar o objeto artístico, mesmo que seja reclamando dele – como no caso das intervenções que ocupam o espaço urbano e impedem a livre circulação –, o que instaura uma nova relação entre a arte e o público decorrente da livre manifestação da arte entre os espaços. Palmer fala sobre as ameaças contidas na experiência de performar no espaço público, sem a proteção das casas de espetáculos. Na rua, muita gente tentava agredi-la através de violentas abordagens e ela sempre ouvia alguém aos gritos: “arrume um emprego!” Como se o que ela fizesse não fosse um trabalho.

A atuação na esfera pública possibilitou a Palmer a experiência em redes de colaboração, relacionamentos que ela transferiu da estátua viva para a rede que construiria com os fãs de sua música. Seus recursos para a noiva eram obtidos através da colaboração dos transeuntes e dos comerciantes locais, floricultura, restaurante e a sorveteria; nas redes digitais, Palmer podia pedir qualquer coisa: piano para ensaio, sofá para dormir, comida para a banda, quer dizer, a relação entre artista e público é baseada na troca e na confiança, elementos primordiais para Palmer.

Gielen tem afirmado que a comunidade é tão importante quanto a arte. Cada vez mais os artistas experimentam como se relacionar com a sociedade de forma colaborativa. Nas redes digitais tornam a relação mais horizontal, atribuindo a ela características da multidão. Nesses casos, a atrição entre a arte e a política instaura a ideia que Gielen chama de “arte de comunidade”,¹¹⁴ modo de organização artística que resiste às exigências dos poderes globais sem precisar necessariamente sucumbir a eles.

O fato de as pessoas participantes frequentemente não serem profissionais, nem mesmo conhecedores de arte em si, só vai definir melhor o território em causa. Por certo, um projeto de arte comunitária só será “bem sucedido” quando perceber a interação entre os participantes visados. A finalidade de tal interação pode ser política, subversiva ou social, assim como a formação de identidade ou terapêutica. Em todos esses casos, o aspecto estético serve apenas como um meio. Só quando a simetria entre a comunidade e a arte é realizada, a forma expressiva tem uma reivindicação dentro do mundo da arte profissional.¹¹⁵

¹¹⁴ Em inglês *Community art*, tradução nossa.

¹¹⁵ *The fact that the people participating are often not professionals, not even art connoisseurs per se, only goes to further delineate the territory concerned. For certain, a community art project has only ‘succeeded’ when it realizes an interaction between the participants it was aimed at. The purpose of such interaction can be*

Embora envolva a participação ativa da sociedade nos processos artísticos e na produção das obras de arte, a relação entre a arte e a comunidade exige um equilíbrio que ainda é muito precário. A noção de arte de comunidade é um conceito que traz muitas confusões epistemológicas. A comunidade não garante sucesso artístico ao trabalho, assim como a arte não garante a aplicabilidade de um projeto de comunidade. O conceito se aplica quando o artista consegue canalizar as forças sociais em sua arte, mas há sempre o perigo de que a “arte de comunidade” sirva às regras da arte profissional, ou que se apresente apenas como arte interativa. De acordo com Gielen, o fenômeno arte de comunidade pode ser facilmente confundido com as artes para “efeitos curativos”.¹¹⁶ Por isso, Gielen aprofunda a discussão explicando os efeitos “digestivos” e “subversivos” da arte de comunidade. As artes digestivas para Gielen são aquelas que estão de acordo com as regras da sociedade, criando uma atmosfera de naturalização do evento artístico. São muitas vezes patrocinadas pelo poder público e servem como modo de integração entre pares sociais. Já o ato artístico subversivo não se conforma e é constantemente obstruído. As produções de arte digestivas podem suscitar ações subversivas (como a conscientização sobre os direitos civis e o contato com situações de injustiça) por isso a divisão entre ambas não é insuperável. Para lidar com a complexidade do conceito de “arte de comunidade”, Gielen analisa alguns eventos comumente chamados de “arte política”. Um dos exemplos são as fotografias homoeróticas de Mapplethorpe, trabalho de 1989. Para Gielen, o trabalho elaborava, intencionalmente ou não, muito mais uma “política de identidade gay” do que uma arte com características de comunidade. A única comunidade presente nas fotos talvez fossem os homens nus fotografados, conhecidos do artista. No espaço público, as atuais paradas do orgulho LGBT, motivadas inicialmente pela rebelião de *Stonewall* nos EUA, são para muitos países vistas como um evento que promove visibilidade global e crescimento financeiro para as cidades que disputam o monopólio de suas realizações. As paradas começaram a parecer mais com um carnaval fora de época e Gielen não acha estranho, já que é no carnaval que acontece a inversão temporária da hierarquia na ordem do poder. Hoje a parada não é mais um evento subversivo capaz de gerar ações políticas contundentes, assim como não é o carnaval, mas

political or subversive, social as well as identity forming or again therapeutic. In all these cases the aesthetical aspect serves as a mere medium. Only when symmetry between the community and the art is realized, the expressive form has a claim within the professional art world (GIELEN, Pascoal. *The murmuring of the artistic multitude*, 2010, tradução nossa. Disponível em: <http://www.standenatris.nl/valizantennae/HTML/The%20murmuring.php>. Acessado em 27 set. 2015).

¹¹⁶ Por “efeitos curativos” Gielen refere-se às produções artísticas que buscam a integração de grupos sociais na sociedade. O fenômeno destaca as diferenças entre as ações sociais e as ações políticas como polos que se unem e se separam estrategicamente.

será subversiva quando voltar a transcender a temporalidade da festa e efetivamente ampliar os direitos políticos de todos os representados pela sigla LGBT, assim a manifestação estará no campo da subversão do poder biopolítico normativo.

A seguir Gielen aponta a questão das ONG-art. De um lado, apesar de atuar no território do Estado, as ações da ONG são desvinculadas do poder soberano, proporcionando mais autonomia política, já que “uma vez que o engajamento social se transforma em engajamento político, as administrações preferem retirar o seu compromisso financeiro”.¹¹⁷ Os artistas, por sua vez, preferem evitar o confronto com os governos para que seus patrocínios não sejam subscritos e para que não haja nenhum entrave para a aprovação em editais públicos com orçamento destinado às produções artísticas. A ONG nega a política para não comprometer suas ações sociais, já o artista nega a política para não comprometer a sua arte. Esse mecanismo de negação da política acontece em uma escala ínfima em comparação às artes de comunidade.

Um mapeamento da arte da comunidade [...] nos ensina que este mundo está cheio de boas intenções, às vezes até mesmo pensamentos revolucionários, mas também existe a grande ingenuidade e até mesmo incompetência.¹¹⁸

A potência subversiva para Gielen está na própria palavra “comunidade”, que proporciona a “possibilidade de compartilhamento das propriedades que pertencem, por direito inalienável, a todos”.¹¹⁹ Por isso a produção artística da multidão não pretende estabelecer a manutenção de uma identidade, pois, assim como as redes, está sempre mudando. “Esses mundos das comunidades apátridas desenvolveram suas próprias economias de lazer, prazer, amor e conhecimento, como ilhas dentro da hegemonia neoliberal”.¹²⁰ A rede como comunidade colaborativa formada por Palmer pode parecer um bom exemplo de ativação política da arte de comunidade. Seu percurso em rede ativou a integração das forças

¹¹⁷ *Once social engagement turns into political engagement, administrations prefer to withdraw their financial engagement* (GIELEN, Pascoal. *The murmuring of the artistic multitude*, 2010, tradução nossa. Disponível em: <http://www.standenatris.nl/valizantennae/HTML/The%20murmuring.php>. Acessado em 27 set. 2015).

¹¹⁸ *A mapping of community art, however, teaches us that this world is full of good intentions, sometimes even revolutionary thoughts, but also that great naivety exists and even incompetence* (GIELEN, Pascoal. *The murmuring of the artistic multitude*, 2010, tradução nossa. Disponível em: <http://www.standenatris.nl/valizantennae/HTML/The%20murmuring.php>. Acessado em 27 de set de 2015).

¹¹⁹ *Possibility of shared property which belongs by unalienable right to everybody*. (GIELEN, Pascoal. *The murmuring of the artistic multitude*, 2010, tradução nossa. Disponível em: <http://www.standenatris.nl/valizantennae/HTML/The%20murmuring.php>. Acessado em 27 de set de 2015).

¹²⁰ *These worlds of stateless communities develop their own economies of leisure, pleasure, love and knowledge, as islands within the neoliberal hegemony* (GIELEN, Pascoal. *The murmuring of the artistic multitude*, 2010, tradução nossa. Disponível em: <http://www.standenatris.nl/valizantennae/HTML/The%20murmuring.php>. Acessado em 27 set. 2015).

sociais para que sua produção coexistisse com os poderes locais. Ela aprendeu muito sobre confiar nos outros e não ter vergonha de pedir, duas características que podem ser atribuídas de forma semelhante à teoria da rede. Basta substituímos confiança por conexão e o ato de pedir por nós e bordas. A noção de interdependência que Palmer cultiva com seus fãs move a rede de forma contínua, o que não acontecia na antiga relação entre os músicos contratados por grandes selos e seus seguidores. O público não vai mais às lojas em busca do último CD de seu artista favorito. Na verdade, a compra passa a acontecer diretamente com os artistas. Uma nova relação se estabelece quando os negócios – e aí se incluem os negócios artísticos – buscam menos interlocutores para garantir uma boa troca entre valor investido e produto/serviço adquirido. Quando o fã, após o show, visita o camarim de Palmer para uma conversa afetuosa e consegue comprar o disco diretamente de suas mãos, o fã vê o dinheiro indo diretamente para o bolso dela e não para o bolso da loja de discos. A participação do fã na rede se torna muito mais potente e assim torna a própria rede mais estável. Aí está o ponto de partida do *crowdfunding*. Todos os envolvidos na rede percebem que sua atuação é de suma importância e não há hierarquização das funções em uma rede como a multidão. É outra a relação entre a arte e o público. A complexidade envolvida na comunicação em rede ainda é o obstáculo em que vários artistas são barrados.

Em outras palavras, além de arte de comunidade o conceito pressupõe antes de tudo, uma arte das comunidades, em que a reflexão artística não está a serviço das questões evidentes ventiladas na mídia hoje em dia com uma lógica neoliberal, e em que a estética não serve para corrigir servilmente os buracos que um capitalismo cego deixa para trás. As artes de comunidades sabem como ocupar esses buracos de uma forma adequada e gerenciá-los taticamente gerando constantes formas de fuga. Em suma, as artes de comunidade só fazem sentido quando se recusam a ser utilizadas como instrumentos de uma lógica uniforme, homogeneizada e calculista, mas quando produzem as comunidades mais divergentes, através do confronto de muitas formas singulares e dissonantes de poder imaginativo.¹²¹

Assim como Gielen fala sobre os buracos deixados pelo capitalismo, Thacker fala sobre os buracos da rede, os *exploits*, vãos nas quais os hackers conseguem agir. Os vírus

¹²¹ *In other words, beyond community art presupposes first of all an art of communities, in which artistic reflexion is not at the service of the evident questions vented in the media nowadays with a neoliberal logic, and in which the aesthetic does not serve to slavishly patch-up the holes a blind capitalism leaves behind. Arts of communities know how to occupy these holes in an adequate way and manage them tactically by constantly generating ways of escape. In short, community arts only make sense when they refuse to be used as instruments of a uniform, homogenizing, calculating logic, but when they produce the most divergent communities, through the confrontation of many singular and dissonant forms of imaginative power* (GIELEN, Pascoal. The murmuring of the artistic multitude, 2010, tradução nossa. Disponível em: <http://www.standenatris.nl/valizantennae/HTML/The%20murmuring.php>. Acessado em 27 set. 2015).

criados nos buracos das redes, neste caso, servem para trazer à tona que a fragilidade do engendramento serve para a evolução da rede.

Thacker diz que “ainda dentro das redes protocológicas, atos políticos geralmente acontecem não deslocando o poder de um lugar para outro, mas explorando diferenciais de poder já existentes no sistema”.¹²²

A luta dos protocolos não se centra em torno de mudanças nas tecnologias existentes, mas sim envolve a descoberta dos buracos nas tecnologias existentes e a projeção de potencial de mudança através desses buracos. Os hackers chamam esses buracos de “*exploits*”.¹²³

Os nós e bordas da rede mudam o tempo todo, por isso parece mais prudente buscar a modulação adequada para que ambas as redes, digital ou não digital, possam coexistir e se retroalimentar, fortalecendo as redes e sub-redes envolvidas na arte. Entender o balanceamento que cada tipo de conexão exige é o primeiro passo para a construção sistêmica de uma rede e, provavelmente, seu maior combustível, já que os nós se complexificam e se proliferam no contraste entre ambos os ambientes em que a rede pode atuar (*on* e *off*). As ações de resistência elaboradas por todas as produções abordadas nesta dissertação deixam claro que a multidão colaborativa atrita a relação entre arte e política, abarcando no evento artístico os seguimentos da sociedade e gerando um tipo de voz sobre o comum que, ao ser analisada em seus pormenores, soa como o fenômeno que Gielen chama de murmúrio. Os muitos da coletividade conseguem equalizar o volume das vozes singulares através de um parâmetro democrático: a diferença. Somente no comum podem surgir as singularidades e, ao contrário do que possa parecer, a voz de muitas singularidades não fica alta demais gerando uma algazarra, ao contrário, as vozes das singularidades da multidão podem soar como o murmúrio. No campo das artes, Gielen esclarece que:

Na estimativa mais baixa, cerca de noventa por cento dos artistas egressos das escolas de hoje passam toda a sua carreira como promessa ou potencial – e, portanto, como murmúrio. E isso acontece mesmo quando eles procuram vincular suas carreiras ao mundo da arte profissional.¹²⁴

¹²² *Yet within protological networks, political acts generally happen not by shifting power from one place to another but by exploiting power differentials already existing in the system* (GALLOWAY; THACKER, 2007, p. 81, tradução nossa).

¹²³ *Protological struggles do not center around changing existent technologies but instead involve discovering holes in existent technologies and projecting potential change through those holes. Hackers call those holes “exploits”* (GALLOWAY; THACKER, 2007, p. 81, tradução nossa).

¹²⁴ *At the lowest estimate, about ninety percent of the artists graduating from the schools today spend their entire careers as promise or potential – and thus as murmur. And that happens even when they seek to link their*

Se pensarmos no murmúrio como algo pequeno e sem potência de ação, à primeira vista a afirmação de que os artistas contemporâneos apenas murmuram pode soar depreciador. Entretanto, o zumbido artístico vai além de um cochicho silencioso e pode se tornar um posicionamento político de resistência. Murmurar não significa ter uma voz que não é ouvida, ao contrário, o artista da multidão, isto é, o artista do teatro digital, resiste através de seu murmúrio, através da linguagem. Ao invés de uma voz uníssona, como muitas vezes observamos em uma passeata de manifestantes, os artistas da multidão dispõem-se a murmurar suas singularidades.

A Rede Teatro d@ Floresta, o Belarus Free Theatre e a artista Amanda Palmer murmuraram muito antes de conquistarem qualquer visibilidade mais expressiva. E fazem questão de continuar murmurando mesmo que o murmurar não seja a única opção. O murmúrio é uma potência de resistência, uma prova de vida, não apenas o balbuciar de palavras, Gielen explica que o ato de murmurar marca o começo e o fim da vida, o bebê que murmura é uma promessa linguística e o doente moribundo uma promessa de morte. Para Gielen, a multidão artística é marcada por uma murmuração heterogênea. O sopro artístico se divide, no epicentro da economia, entre a “incapacidade” de lidar com suas demandas e a “recusa tática” de seus processos selecionadores, em um contexto onde as redes e a mobilidade são parte da doutrina da arte produzida por singularidades da multidão.

Dentro do imaginário dominante da publicidade, MTV, internet e design em que as obras artísticas – geralmente com uma estética significativa – são facilmente integradas e recuperadas, o murmúrio pode ser (um grau de cautela é a ordem aqui) uma forma modesta de resistência. Nesse caso, ela expressa – conscientemente ou não – a recusa de ser pego em uma lógica da economia ou da mídia. Ou: ele não quer ser viável ou uma força criativa potencial nestes domínios. Esta murmuração artística tem mais em comum com a do homem moribundo referido mais cedo do que com a do bebê. Ele rejeita antecipadamente a promessa de uma vida econômica, política ou mediagênica. Se uma murmuração consciente é uma estratégia decisiva ou eficaz é deixado sem resolução aqui. O que é importante é que nós podemos compreender o fenômeno em pelo menos duas maneiras: Por um lado, como um “não posso” e, por outro lado, como um “não quero”.¹²⁵

careers in to the professional art world (GIELEN, Pascoal. The murmuring of the artistic multitude, 2010, tradução nossa. Disponível em: <http://www.standenatris.nl/valizantennae/HTML/The%20murmuring.php>. Acessado em 05 maio 2015).

¹²⁵ *Within the dominant imagery of advertising, MTV, the internet and design in which artistic works – usually with a meaningful aesthetic – are easily integrated and recuperated, the murmuring may be (a degree of caution is in order here) a modest form of resistance. In which case, it expresses – whether consciously or not – the refusal to get caught up in an economic or media logic. Or: it does not want to be viable or a potential creative force in these fields. This artistic murmuring has more in common with that of the dying man referred to earlier than with that of the infant. It rejects in advance the promise of an economic, political or mediagenic life. Whether a conscious murmuring is a decisive or effective strategy is left unresolved here. What is important is that we can understand the phenomenon in at least two ways: On the one hand as a*

A manutenção da produção do artista do teatro digital resiste aos ditames dos poderes vigentes, pois conta com uma nova configuração relacional entre artistas e público. Quando um artista do teatro digital é silenciado, toda a sua rede se cala. As produções não precisam ser contra o mercado, contra o governo ou contra a própria arte para serem políticas, a relação entre arte e política deve ser pensada a partir da reflexão sobre os espaços de atuação e da confluência entre as comunidades existentes nos espaços e a arte. Assim, o artista atua sem que um campo se sobreponha ao outro preservando sua atuação em rede e a contundência estética.

Resta ao artista recorrer à autonomia característica da multidão e criar sua arte independentemente dos poderes globais e não necessariamente sendo contrários a eles. O mercado, cedo ou tarde, perceberá a potência destes trabalhos e ainda poderá requisitar sua participação. No caso do Belarus Free Theatre, com a chegada de Kaliada e seu marido a Londres, suas peças começaram a ganhar a atenção da mídia europeia e assim suas apresentações se espalharam através das redes de teatro internacional. Já para a Rede Teatro d@ Floresta a obra está na internet, por isso seria uma obra pública em constante atualização. O mercado absorve e regurgita a arte de Palmer, enquanto a artista tenta manter o que para ela é o mais importante: a arte de pedir, em outras palavras, a arte de se relacionar com o seu público. A autogestão exige dos artistas que dependurem suas vaidades e que encarem os riscos envolvidos na profissão artista. A faculdade pode lhe instrumentalizar, mas não lhe garantirá um emprego. A rede de contatos pode lhe garantir boas oportunidades, mas não lhe renderá estabilidade financeira caso a sua relação com o público não seja extremamente sincera.

As redes digitais são poderosas armas de poder global que podem fornecer aos artistas um amplo campo de atuação, contudo, podem deixar de servi-los com a mesma velocidade que os conectam. Tudo depende de como é elaborada a relação entre os artistas e o público já que as redes digitais são ambientes que ativam a relação e, ao mesmo tempo, têm a mesma potencialidade para desativá-las. A rede pode, quem sabe, substituir com muito mais eficiência uma grande variedade de recursos e entraves mercadológicos aos quais os artistas estão submetidos. Ao relacionar-se com o seu público e com os outros artistas em um

'can't' and on the other hand as a 'don't want to' (GIELEN, Pascoal. The murmuring of the artistic multitude, 2010, tradução nossa. Disponível em: <http://www.standenatris.nl/valizantennae/HTML/The%20murmuring.php>. Acessado em 05 maio 2015).

contexto onde a criação de contrapoderes desafia as autoridades vigentes e reorganiza o modo de atuação artística, a multidão artística segue murmurando incansavelmente.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2013.

ALMEIDA, Cândida. Poéticas da recomposição: arte, rede e cognição. In: SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila. (Orgs.). **Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir**. São Paulo: Educ, 2011.

ARISTOTELES. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 2014.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAYER, Raymond. **História da estética**. Tradução: José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BENNATON, Pedro. **Poética do Erro: registros**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2014.

BASTIAT, Frederic. **A lei**. Rio de Janeiro: Instituto Liberal, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução: Carlo Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. Tradução: Anna Viana. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BONFITTO, Matteo. Encontro – Deslocamento – Experiência. In: SANTO, Cristina Espírito; FABIÃO, Eleonora (Orgs.). **Rumos Itaú Cultural Teatro 2010-2012**. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

BRANDÃO, Jackson. Técnica: entre a arte e a técnica. **Revista Litteris**, n. 5, jul. 2010. Disponível em <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/TECHNEANTONIOJACKSON.pdf>. Acessado em 03 ago. 2015.

CASTILLO, José Romera. **Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI**. Madrid: Editora Verbum, 2013.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COSTA, Rogério da. Os afetos da rede: individualismo conectado ou interconexão do coletivo? **IARA Revista de moda, cultura e arte**, vol. 4, n. 1, p. 5-19. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/02_IARA_vol4_n1_Dossie.pdf

DOMINGUES, Diana. **Arte e vida no século XXI**. São Paulo: UNESP, 2003.

DIXON, Steven. **Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation**. London: The MIT Press, 2007.

ECO, Humberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FALABELLA, Maria Luiza. **História da Arte e Estética**. Da mimeses à abstração. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

FISCHER-LITCHE, Erika. **The semiotics of theater**. Tradução para o inglês: Jeremy Gaines, Doris L. Jones. Bloomington Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

FOLETTTO, Leonardo. **Efêmero Revisitado: conversas sobre teatro e cultura digital**. Santa Maria: BaixaCultura, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica: curso dado no College de France (1978-1979)**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GALIMBERTI, Umberto. **Psiche e Techne**. O homem na idade da técnica. São Paulo: Paulus, 2006.

GALLOWAY, Alexander R.; THACKER, Eugene. **The exploit: a theory of networks**. London: University of Minnesota Press, 2007.

GERE, Charlie. **Digital Culture**. London: Reaktion Books, 2008.

GIELEN, Pascal. **The murmuring of the artistic multitude**. Global Art, Politics and Post-Fordism. Valiz, 2010. Disponível em <http://www.standenatris.nl/valizantennae/HTML/The%20murmuring.php>. Acessado em 05 maio 2015.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GONTIJO, Juliana. **Distopias Tecnológicas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**. São Paulo: Annablume, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à arte como veículo. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. **O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GRAU, Oliver. **MediaArthories**. Mit Press: London: 2007.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HARDT Michael; NEGRI. Antonio. **Império**. Tradução: Berilo Vargas. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 2012a.

HARDT Michael; NEGRI. Antonio. **Multidão**. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012b.

KALIADA, Natalia. Entrevista concedida a Stephen Sackur. **Hard Talk** (Programa de TV). Londres: BBC, 12 maio 2014.

KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LACOSTE. Jean. **A filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LAUREL, Brenda. **Computer as theater**. Boston: Addison-Wesley, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: Ed. 34, 2007a.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 2007b.

LEVY, Pierre. **A máquina universo: criação, cognição e cultura informática**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Schwarcz, 2015.

LUHMANN, Niklas. **A realidade dos meios de comunicação**. Tradução: Ciro Marcondes Filho. São Paulo: Paulus, 2011.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MASURA, Nadja Linnine. **Digital Theater: A "Live" and Mediated Art Form Expanding Perceptions of Body, Place, and Community**. 2007. 451 f. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Maryland, College Park, 2007.

MENEZES, Tereza. **Ibsen e o novo sujeito da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- MOLES, Abraham. **Arte e Computador**. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André. **Tramas da Rede**. Porto Alegre: Editora Salinas, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RAJAH, Niranjan. Entre arte e ciência: tecnologia de internet e arte baseada na rede. In: DOMINGUES, Diana. **Arte e vida no século XXI**. São Paulo: UNESP, 2003.
- PALMER, Amanda. **A arte de pedir**. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- PALMEIRA, Natasha Belford. **Teatro como lente de aumento**. São Paulo: Annablume, 2014.
- PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- POISSANT, Louise. A passagem do material para a interface. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **Arte, ciência e tecnologia**. São Paulo: Unesp / Itaú cultural, 2009.
- POSTER, Mark. **What's the matter with the internet?** London: University of Minnesota Press, 2001.
- PUENTES, Fernando Rey. A *Techné* em Aristóteles. *Hypnos* ano 3, n. 4, p.129-135, 1998. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/hypnos/article/viewFile/18046/13406>. Acessado em 06 jul. 2015
- RAUNING, Gerald. **A Thousand Machines**. London: The MIT Press, 2007.
- ROSE, Nikolas. **The politics of life itself: biomedicine, power, and subjectivity in the twenty-first century**. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000a.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2000b.
- SANTAELLA, Lúcia. **A cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.
- SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano**. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento - sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

THACKER, Eugene. Networks, swarms and multitudes. **CTheory**, 2004. Disponível em <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=422> e <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=423>. Acessado em 22 abr. 2015.

TOTA, Anna Lisa. **A sociologia da arte: do museu tradicional à arte multimídia**. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

VIRNO, Paolo. **Gramática da Multidão**. Tradução: Leonardo Palma Retamoso. São Paulo: Annablume, 2013.

WILSON, Stephen. **Information Arts**. Intersections of art, science, and technology. London: The MIT Press, 2002.

WOLLHEIN, Richard. **A arte e seus objetos**. Tradução: Marcelo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.