

A TUA PRESENÇA ENTRA PELOS SETE BURACOS DA MINHA CABEÇA EM TELEPRESENÇA

A presença e a telepresença no Teat(r)o Oficina Uzyňa Uzona

Diego Azambuja

A TUA PRESENÇA, entra pelos sete buracos da minha cabeça, em TELEPRESENÇA
Pelos olhos, boca, narinas e orelhas, em TELEPRESENÇA
Paralisa meu momento em que tudo começa, a TELEPRESENÇA
Desintegra e atualiza a minha presença, a TELEPRESENÇA
Envolve meu tronco, meus braços e minhas pernas, a TELEPRESENÇA
É branca verde, vermelha azul e amarela, a TUA PRESENÇA
A TUA PRESENÇA, Transborda pelas portas e pelas janelas, em TELEPRESENÇA
Silencia os automóveis e as motocicletas a TUA PRESENÇA
Se espalha no campo derrubando as cercas, em TELEPRESENÇA
É tudo que se come, tudo que se reza a TELEPRESENÇA
é a coisa mais bonita em toda a natureza a TUA PRESENÇA
A TELEPRESENÇA mantém sempre teso o arco da promessa
da TUA PRESENÇA¹

A utilização de tecnologia digital e do ciberespaço nos espetáculos teat(r)ais da Associação Teat(r)al Oficina Uzyna Uzona para potencializar as presenças dos atores e os encontros entre corpos presentes e telepresentes, é o foco desta pesquisa.

¹ Música “A tua presença morena” de Caetano Veloso, atualizada ao contexto da cibercultura.

Este é o momento especialmente inédito dessa pesquisa que conta com fontes primárias para sua realização. Falar sobre presença, mais especificamente da presença cênica dos atores do Teatro Oficina ou no Teat(r)o de Extádio seria por si só um universo inesgotável que não caberia nessas breves páginas, portanto, as noções de presença aqui aparecerão sempre em relação as discussões sobre a presença mediada, seja a telepresença, seja outras mediações possíveis, que atualizam esse corpo e essa presença.

A utilização das teletecnologias pela Associação Teat(r)al Oficina Uzyna Uzona já é uma realidade. No entanto, o que se pretende são desejos de uma comunicação multidirecional efetiva, uma vez que o que tem sido feito até agora pelos ciber-cavalos, como são chamados os ciberartistas do Grupo pelo Diretor José Celso Martinez Correa, que neste texto nos referiremos como Zé Celso, é a transmissão online dos espetáculos.

Experienciar corporalmente no teatro, as possibilidades de encontros entre os corpos, direto e mediado por tecnologia, como estratégia de desanestesiamento dos sentidos e do desejo num momento onde o consumo, sumir com, promove o que Stieglér chama de “criação de repugnância por tudo o que é atual, afim de que isso se torne demodé” (STIEGLÉR, 2007, p 47), ou seja, ao invés da criação de desejo, o consumo cria repugnância.

Zé Celso (2006, p19) define-se como uma “cafetina, um ligador de desejos, e de um intérprete que se junta a outros interpretes, para descobrir de que maneira a apresentação, ou seja a mistura da vida com a arte”, aponta. Diz ainda só poder trabalhar com os desejos dos seus atores, que a cada projeto novo busca identificar para onde os desejos do grupo aponta, como um encenador do desejo, a criação de desejos é uma resposta á criação de repugnância, uma contra-ação.

Vivenciar o Grupo Oficina Uzyna Uzona presencialmente, em DVD, em transmissões online, ao vivo ou telepresencialmente, e telepresença aqui é entendida como comunicação e não a informação, é experienciar a revolução corporal do, no e pelo corpo, proposta por Oswald de Andrade e absorvida pelo Grupo, que dedica sua criação a todo poder de desmassacre da arte do teatro e de sua atuação do poder transhumano da multidão, seu público, para o desanestesiamento dos corpos.

Utilizam-se também da tecnologia digital, dos recursos multimídia, no teatro, como forma de desmassacre ou desanestesiamento dos corpos, anestesiados, massificados pelo consumo, como forma de subversão e criação de encontros efetivos, onde corpo, carnalidade, carga sensível e sentidos se fundem, se confundem, em um oswaldear a tecnologia ou ainda em uma barbárie tecnizada onde o “êxtase é provocado pela transgressão violenta do sentido, a transgressão da linguagem pela carne e da carne pela linguagem. Transgressão esta que se experimenta como êxtase” (RESTREPO, 2006:20), ou melhor, aqui, se experimenta com o *estesiar*².

Presencialmente, numa reafirmação do contato, ou mediado numa subversão artística dos meios, no Teatro oficina, as “experiências sensíveis artísticas se produzem em nome da afirmação de uma diferença que questiona aqueles que a experienciaram. ou seja, a experiência artística do sensível como “sur-preensão mais que a com-preensão” (STIEGLÉR, 2007, p 20 e 49).

Ao falarmos de noções como afetar e ser afetado, atuar sobre corpos e ser atuado por eles, de presenças e telepresenças, falamos de relações em suas múltiplas possibilidades, relações entre corpos sem mediação e relações mediadas por diversos dispositivos, e para tanto um esclarecimento se pede neste instante em que este corpo que tateia os teclados do computador, tenta mediado por este texto, comunicar-se com o seu corpo: a diferença entre informação e comunicação.

A diferença entre a informação e a comunicação se dá pelo fato de a informação ser unidirecional e a comunicação bi ou multidirecional, ou seja, ao contrário da televisão, ou melhor, tele-visão, a tele-presença, pressupõe presenças, ou seja, corpos comunicando-se com o corpo todo, não simplesmente pelo audiovisual, a atitude é outra.

Ao contrário do que Pierre Lévy coloca em seu livro “Cibercultura” sobre os dispositivos comunicacionais, onde na relação entre os participantes da comunicação se daria pelo dispositivo “um-todos, em estrela, como a imprensa, o rádio e a televisão, dispositivo um-um, em rede, correios e telefone e o

² *Estesiar*: despertar a estesia ou a sensibilidade ao belo (HOUAISS, 2001:253). No caso dessa proposta, *estesiar* é ato de despertar a estesia ou a sensibilidade a todos os sentidos, incluindo os outros sentidos, além da visão e audição, e sentir com o corpo todo, incluindo as tecnologias de manipulação, fragmentação e manipulação de presença.

dispositivo todos-todos, no espaço” (p.64), chat, videoconferência, telepresença, ou seja, não consideramos aqui nesta pesquisa o dispositivo um-todos como comunicação, mas como dispositivo informacional, uma vez que ainda que haja alguma possibilidade de resposta por parte leitor, do ouvinte, ou do telespectador, ela é unidirecional.

O que nos interessa aqui é o dispositivo todos-todos, a simultaneidade de ações e reações, de atuações, pois trata-se da relação atuadores atuantes e atuados, proposto pelo Teatro Oficina Uzyna Uzona, presencial e telepresencialmente.

O que discutiremos aqui é a possibilidade da comunicação em telepresença; a possibilidade do corpo ausente participar de uma comunicação efetiva, isto é, a capacidade de uma presença espectral ser parte de uma interlocução.

No entanto para falar em telepresença forja-se a interpretação de um outro desejo, o de utilizar a tecnologia não como substituição da presença, mas como potencialização da mesma, para tanto, situar a origem dessa discussão a partir da noção de presença, e para tanto retornamos ao corpo.

Falar sobre o corpo e a tecnologia, ou sobre a idéia de corpo inserido em arte, só é possível na medida em que definimos sobre qual corpo estamos querendo falar. Se partimos da crença de que o aparecimento do homem surge juntamente com o aparecimento da técnica, ou seja, “a antropogênese é originariamente uma tecnogênese” (STIEGLÉR, 2007, p 85), então, a história do corpo e da técnica ou tecnologias está interligada. É preciso compreender que esse discurso não se faz somente sobre sua materialidade, como textura, forma, cor, densidade etc., mas, também, sobre as várias interpretações possíveis de pensá-lo.

Ao longo da história desse corpo, “quanto mais avança a produção tecnológica, mais incertas tornam-se as fronteiras que há pouco forneciam os parâmetros e limites segundo os quais o homem experimentava o mundo e a si mesmo” (PILEGGI SÁ, 2003). Para tanto, podemos exemplificar com alguns exemplos de mediação ao longo da história do corpo e da técnica.

As sombras, além de poderem ser consideradas as primeiras formas de seus corpos que os homens viram, poderiam também ser consideradas a primeira forma de mediação desse corpo, primeiro com o sol, que na entrada da

caverna platônica antecipa com a sombra a sua presença real, ou atrasa sua ausência na saída. Esses ‘primeiros’ duplos espectros, formas descarnadas, massas negras que delineiam a silhueta corporal e que se movem e escorrem pelas paredes e chão das cavernas, agarradas aos calcanhares; promovem a manutenção dessa presença ao permanecerem por mais algum tempo no interior da caverna. Com o domínio sobre o fogo, as sombras se multiplicam e intensificam a mobilidade desse corpo espectral.

Outra forma de mediação, que nos faz pensar a presença e a telepresença, é o reflexo mitológico de Narciso, corpo líquido e impreciso, ainda distorcido pelo movimento da água, ou o próprio espelho, a água sólida da nossa sociedade narcisista e hedonista, o “duplo absoluto” de que fala Umberto Eco (1965).

No entanto, no mito de narciso há o encantamento de narciso pela própria imagem, mas uma pergunta se faz a partir da experiência corporal de Narciso: teria ele a noção de que aquela imagem refletida na água era sua, ou teria ele encantado-se por uma imagem que era para ele, de outro? Nesse caso a água que reflete a imagem distorce a imagem com suas ondulações e movimento, já se olharam numa poça de água ou num rio? Quais as impressões de narciso ao ver aquela imagem distorcida e em movimento sobre a água e o que o fixou a tal beleza, o corpo e sua imagem refletida que se apresenta corpo a Narciso ou a imagem distorcida, o corpo líquido que se distorce com o ritmo veloz da água e que promove uma percepção outra da imagem?

E mais. Narciso ao entrar na água em busca daquela imagem, sua, de outro, ou simplesmente em busca daquela presença que se apresenta diferente a cada alteração do fluxo das águas, pretende o que? O corpo fragmentado em mãos toca a imagem, e a sensação de sua matéria é outra que não a sua própria carnalidade, e ainda assim, aquela sensação e a sua curiosidade pelo encontro com esse outro que é o mesmo, mas de outra materialidade faz com que num ato heróico, digno de Orfeu, salte na água e ultrapasse as fronteiras entre as duas realidades possíveis, desaparecendo ambas as presenças.

No entanto, o impulso de imergir nesse universo líquido e ir em busca dessa materialidade outra de si ou de outro, caso não tenha a noção de que aquela outra materialidade era uma contra ação do narciso presente em frente

ao rio e o Narciso aquoso refletido, rompe com os limites entre essas dimensões e as fronteiras entre as materialidades de sua presença corporal e de sua presença líquida refletida que a cada novo movimento de si, repete uma contra-ação de espelhamento distorcida pelas águas.

O ato de transpor barreiras e fronteiras entre dimensões e realidades possíveis é um caráter órfico, ou como Oswald de Andrade propõe mais que um caráter, é um sentimento.

O sentimento órfico vem do Orfismo:

Orfeu é essencialmente um reformador. O orfismo quebra com a religião homérica, principalmente no tocante à sua teogonia. Salienta-se que a teogonia de Homero foi transmitida pelos rapsodos gregos. Sumariamente, a teogonia órfica afirma o seguinte: na origem estava Cronos (o Tempo) e dele saíram o Éter e o Caos que geraram o Ovo Cósmico, um ovo de prata imenso (daí a proibição de se comerem ovos). Desse Ovo surgiu o deus andrógino Fanes mais tarde chamado de Eros. Após seu nascimento, a parte superior do ovo tornou-se o céu e a parte inferior, a terra. Fanes criou a lua e o sol, outros deuses e o mundo. Zeus, contudo, engole Fanes e toda a criação. Houve a produção de um mundo novo, tornando-se, a partir daí, o criador único. Um papiro, descoberto em 1962, revela uma teogonia ainda mais radical: um verso, atribuído a Orfeu, proclama que “Zeus é o começo, o meio e o fim de todas as coisas”. A seguir, Zeus criou um numeroso panteão no qual é preciso salientar Dioniso-Zagreus que terá realce fundamental no culto do orfismo.

Além desse caráter de reforma das religiões, Orfeu, ao descer ao Hades, o inferno, em buscar de sua amada Eurídice, cria ou abre passagens entre mundos. A esse sentimento de transitar entre realidades paralelas ou múltiplas, esses mistérios, chama-se sentimento órfico, sentimento este que se atualiza através das tecnologias digitais. A semelhança das passagens entre mundos, o transitar entre realidades paralelas ou múltiplas, mistérios e outras percepções e noções de existência que existe tanto no sentimento órfico quanto na experiência do ciberespaço pelas teletecnologias, com a passagem do real para o virtual, ou melhor, o trânsito entre esses dois espaços, esses dois

estados de presença, o presente e o telepresente, nos leva a outra experiência religioso, e uma outra experiência corporal desse sentimento.

Oswald diz que “o contato místico descera do caráter orgiástico que tinha a Grécia (mistérios órficos, festas dionisiacas) e que se conservam ainda nos povos primitivos, para constituir no civilizado a mais secreta das experiências íntimas” (ANDRADE, 1972:104) e ao longo de seus escritos sobre a filosofia da devoração busca diversos argumentos e definições para tal sentimento, vejamos alguns:

O sentimento órfico, depois de variar entre a metapsíquica, o protestantismo, áspero e frio produto da graça para os que roubam, e a morna canonização de valores medíocres e urbanos (...) enveredou decisivamente para o campo, levando as massas crédulas à adoração do cesarismo, isto é, dos mágicos detentores do mando civil e militar. O aparecimento de Rasputin, na corte czarista já indicava no vasto inferno dos czares, um desvio herético do sentimento órfico cristão. (...) Por que o sentimento órfico é, evidentemente, a dimensão louca do homem, sem a qual ele não vive (...). Sem esse fluxo de sentimento animal não se gastar em arte, em política ou em esporte, terá, sem dúvida, que adotar o equívoco de uma religião confessional (ANDRADE, 1992: 248).

Oswald de Andrade propõe a obra de arte como realização órfica. Zé Celso, em sua estética antropofágica, eletrocandombláica, que une alta tecnologia com o rito, assume esse sentimento órfico ao afirmar que:

O teatro tem tal autonomia que é uma religião em si. Ele tem contato com o candomblé, com o espiritismo, com a igreja católica, com tudo. Mas quem faz teatro tem como um rito – o teatro é o rito de uma tribo. A repercussão que o teatro tem é muitas vezes íntima, é quase só para quem está fazendo. Mas o fato de isso começar a ser feito e ser repetido, cria alguns oásis, algumas tramas que tendem a contaminar e proliferar. No Brasil, o teatro está próximo do carnaval, do futebol: é a coisa para multidões (Zé Celso, *Anthropophagy today?*, p. 57).

O teatro como uma esfera religiosa sem Deus, ou de um ateísmo com Deus – ou melhor, no caso de Zé Celso, deuses, Orfeu, Eros, Apolo, Dioniso,

Pan – promove o desanestesiamento dos corpos. Para Suely Rolnik, o sentimento órfico seria

o sentimento religioso sem transcendência ou um Ateísmo com Deus, lembrando que Deus, aqui, (...) é um Deus de caravana metamorfoseado em Deus de caravela, ou seja, um Deus que pode até ser cristão desde que, como no corcovado, de braços abertos sobre a Guanabara, ele esteja libertado da cruz³ (ROLNIK, Cartografia sentimental, p 203).

Por vezes, Zé Celso é acusado de ser messiânico, no entanto, não pode ser messiânico, pois não acredita no messianismo, e o que propõe é esteticamente desmassacrar, desanestesiando os corpos da moral das religiões messiânicas, salvacionistas que proíbem o prazer ou o adiam para além vida, anestesiando o desejo no aqui e agora. Nesse caso, se há proximidade com a religião, é através da liturgia e da tecnologia:

A liturgia é mais importante que a ética, (...) A ética geralmente é uma imposição do sacerdócio que beneficia o seu ofício. A liturgia é a exteriorização de um sentimento pelas cordas do social. Na liturgia há um ato fundamental de solidariedade humana. Enquanto a ética reprime o ser, a liturgia fá-lo ecoar (ANDRADE, 1992: 287).

De modo que, na chamada sociedade pós-industrial de Lyotard, sociedade informática de Schaff, sociedade do conhecimento de Toffler, sociedade tecnizada de Machado ou sociedade em rede de Castells, e a nova forma social que estes autores vislumbram sob estas transformações é a de uma sociedade globalizada, altamente tecnizada, e parece haver a manifestação do que Oswald de Andrade já nos anos 40 do século passado definiu como uma “disponibilidade órfica, sedenta de novos deuses e novos altares” (ANDRADE, 1992: 237).

A barbárie tecnizada ou o “bárbaro tecnizado”, que Oswald propõe já no *Manifesto Antropófago* (1928) e retoma na tese *A Crise da Filosofia Messiânica* (1950), seria o estado natural da existência, analisado e promulgado pelos

³ Vamos tirar Jesus da cruz; Vamos tirar, vamos tirar; Vamos tirar Jesus da cruz (3x). Nós vamos tirar Jesus da cruz porque o rapaz está pregado naqueles pedaços de pau há mais de dois mil anos; Vamos deixar ele com os pés e as mãos livres que ele vai pular, dançar, virar cambalhota e fazer muito melhor. (Ney Matogrosso e Pedro Luis e a parede, música: Jesus).

discursos antropológicos, mas sem perder de vista o progresso, a máquina e a técnica. Segundo Oswald, no futuro, a formulação essencial do homem como problema e como realidade seria a síntese do homem natural com o homem civilizado para que a barbárie tecnizada se manifeste pelo homem natural tecnizado da era atômica, da era quântica, da era digital.

Isso se manifesta no programa de gestão do Teatro de Estádio onde Zé Celso diz que “a natureza do teatro deve ser bárbara, mas tecnizada como a segunda natureza: a cyber”, ou seja, para Zé Celso, o que para alguns é visto como artificial, por ele é sentido como um outro do natural.

Ao projetarem o novo teatro Oficina, Lina Bo Bardi e Edson Elito (1999) adotam recursos técnicos contemporâneos ao lado do despojamento de um espaço de passagem, uma rua, um sambódromo, que tem flexibilidade de uso, um terreiro eletrônico com uma estrutura compatível com as mídias eletrônicas que seria o espaço de atuação de bárbaros tecnizados, já que para Zé Celso no “teatro do nosso tempo, o ator tem que trabalhar todas as mídias”, aliando ritual e tecnologia num Te-ato⁴ antropofágico e orgiástico, no sentido da mistura da tecnologia virtual com a tecnologia mundial que é o teatro, da mistura de tudo com tudo.

Na Barbárie Tecnizada de Oswald de Andrade, admite-se a distância e a mediação como potencializadores da devoração, que sendo definida como uma mistura de corpos indica a natureza do corpo atuado, a devoração indica muito mais a natureza do corpo atuado do que a natureza do corpo atuador ou atuante numa Orgia do Virtual com o Atual, que multiplica o poder do teatro numa atmosfera Cósmica Cyber Táctil.

Aliás para falar da concepção de barbárie tecnizada de Zé Celso, é preciso manifestar a presença das entidades mitológicas gregas, Dionísio, que nos remete a origem do teatro e a Apolo. Para o diretor, a barbárie seria a tensão dionisíaca e a tecnologia a força de Apolo para entrar no ritmo de Dionísio. Hoje, o oficina é Pan, unindo o apolíneo e o dionisíaco. O mortal fundendo com o imortal, o corpo presente falando com o corpo telepresente.

⁴ O te-ato é um ato de comunicação direta qualquer. Você encara tudo o que acontece no dia-a-dia como teatro, onde cada um de nós tem em si uma personagem, e no te-ato você atua diretamente sobre isso. Te-ato é uma atuação exatamente de desmascaramento do teatro das relações sociais (CORREA, 2008:137).

Em *gracias señor*, o texto que sistematiza o teatro, há um momento do roteiro em que os atores banqueteiam os participantes, para que estes transmutem, transhumanizem seus corpos de apreciadores em atores, da passagem do teatro para o teatro e é justamente o tato, o contato, que é criminalizado pela censura. No entanto, se durante a ditadura houve a criminalização do tato, do contato, tato com o outro, o teatro oficina presencial e telepresencialmente coloca o tema em xeque, uma vez que expõe o corpo tanto mediado, ainda sem o tato, como em contato direto, tanto como possibilidade outra de relacionar-se como uma denúncia da criminalização desse corpo em tato com outros corpos, da nudez e de tantos tabus que ainda serão totemizados. Des-lobo, deslobotomize, deslobototemize-se.

O conceito de barbárie tecnizada ou o bárbaro tecnizado, que Oswald propõe já no *Manifesto Antropófago* (1928) e retoma na tese *A Crise da Filosofia Messiânica* (1950) é devorado por Zé Celso e parece ter em si uma um paradoxo irreconciliável, a barbárie e a tecnologia, parece haver simultaneamente um elogio e uma crítica a ambos os conceitos, ambas contradizem-se e complementam-se, uma ironia e uma impossibilidade caso se não fossem antropófagos.

Para Oswald, “só a restauração tecnizada duma cultura antropofágica resolveria os problemas atuais do homem e da filosofia.” (ANDRADE, 1950:129) Oswald antecipa assim o desafio imposto pelas novas tecnologias como a internet que, diferentemente da revolução industrial, que somente havia ampliado a atuação dos membros do corpo humano, significa a extensão/ampliação/ potencialização do corpo, não só a mecânica repetitiva da mão de obra, mas em sua sensibilidade e inteligência corporal, em um movimento de grande potencial democrático, uma vez que essas tecnologias podem divulgar planetariamente informações e percepções de mundos que antes estavam restritas a grupos ou regiões.

O bárbaro tecnizado não é somente aquele que se utiliza da técnica ou da tecnologia, não necessariamente restringindo-se a tecnologia digital e a informática, pois consideramos como tecnologia as técnicas humanas, por exemplo, um novo tipo de tecido ou um novo tipo de tinta é uma nova tecnologia, não se restringindo a informática.

Ao adjetivar os bárbaros de tecnizados, quando se fala do teatro oficina, não nos restringimos ao vídeo e à informática e a tecnologia digital. São muitas as técnicas. Antropofagicamente absorvem as técnicas acompanhando o desenvolvimento tecnológico e inclusive, demandando o desenvolvimento de outras tecnologias, que potencialize o que se pretende efetivamente no encontro entre as presenças e telepresenças.

Se a história do corpo acompanha a história da técnica, ou a história da técnica acompanha a história do corpo, e nesse caso a ordem da oração não importa, pois percebe-se atuações mutuas um sobre o outro, o corpo tecnizado continua sendo corpo e a técnica meio para vivenciar o corpo em si, quando é a presença do próprio corpo é percebida, como no espelho, quanto o corpo do outro, quando multiplicamos ou fragmentamos nossos corpos, ainda é corpo, ainda é presença corporal. A presença requer um sentir, pré-sentir, sentir corporalmente o outro, com o corpo todo.

“O real não existe, tudo é uma versão fragmentária e parcial de alguém [...]” (SANTOS, 1987, p. 63).

O corpo como num espelho, em relação ao seu corpo virtual no espelho ou em relação com e aos outros corpos, a devoração cria um momento radicalmente “instável do corpóreo (...) o corpo devorador e o devorado, assim como a devoração mesma, providenciariam modos de constituição e dissolução de identidades” (JÁUREGUI, 2005).

Segundo Dan Graham, “os espelhos refletem o tempo instantâneo da duração, enquanto o vídeo faz exatamente o contrário, ligando ambos num fluxo duracional do tempo” (GOLDBERG, 2006, p. 152).

Santaella (2003, p.196) defende a telepresença como um meio de comunicação que abre novas avenidas para a comunicação entre humanos e máquinas. Entretanto, por telepresença, consideramos o encontro entre corpos, e não o encontro entre máquina e corpo. A máquina é mediadora e possibilita o encontro.

Não se trata de um registro da ação, ou uma memória, apesar destes fatos estarem implícitos, mas do presente, de atualizações contínuas do presente em encontros onde corpos e espaços interferem mutuamente uns sobre os outros, todos provocando recombinações, distorções e reorganizações de si, em si, sobre si e uns sobre os outros; os corpos

descarnados, corpos desterritorializados reorganizando-se (re-órgãos) em monitores dispersos no mundo, projetados sobre o espaço em movimento, experimentando a transitoriedade dos espaços e a transitoriedade dos nossos próprios corpos, das nossas próprias fronteiras, dos nossos próprios limites. Portanto, tanto no espelho como na telepresença, o corpo presencia a sua própria Autópsia. O corpo implica primeiramente consciência de si. Esta só se dá através do outro. O Outro, espelho distorcido e inalcançável, me torna sabedor de mim. Ou seja, aqui, o exemplo de mediação é entre corpos presenciais.

Há uma circunstancia limite no texto teatral *Entre quatro paredes*, de Jean Paul Sartre, onde a máxima existencialista “o inferno são os outros” é apresentada.

No texto, que três personagens mortos são trancafiados num mesmo quarto sem nenhum espelho, esse seria o lugar, nem céu, nem inferno a priori, só um quarto com três sofás e três corpos. Pela ausência de espelhos ou algo em que pudessem refletir-se e perceberem-se, só percebem-se no outro, seja para maquiagem-se, seja para existirem, uma vez que se fossem esquecidos pelos vivos ainda teriam um ao outro, a manutenção das presenças no luto, a manutenção da presença do morto, o que traz o tema da memória e do registro como manutenção da presença.

No entanto, para saber de seu corpo, para saber de sua aparência, precisam dos olhos do outro, precisam confiar no outro, e não sabem mais de si sem a mediação do corpo do outro.

A telepresença que pensa esse corpo mediado, fragmentado ou multiplicado, pensa a própria construção dessa mediação e a criação de espaços por e para esses corpos em atuação.

Segundo Pileggi Sá (2003): Diferentemente de um mundo com fronteiras fixas, que se comunica através de intermediários que em nada as alteram, o processo de mediação supõe um mundo com fronteiras móveis, ou melhor, supõe o próprio movimento de constituição e de transformação de fronteiras.

Eles criam um duplo espectral de corpos, corpos ausentes e presentes, e permitem a interação imediata. Não pense que não me considero presente durante a sua leitura, como nas antigas cartas, enviadas pelo correio, os corpos estavam ausentes presentificados através da escrita e permitem a

interação em um intervalo de tempo longo. Em telepresença, essa correspondência se dá em tempo (quase) real através do *chat*.

Sob a perspectiva dos atores participantes ou não que foram ao Teat(r)o de Extádio, o tempo presente era a ação imediata dos atores, depois a ação apreendida pelas câmeras dos ciber-cavaleiros ou videomakers é transmitida para a mesa de edição ao vivo e retransmitida para os telões e para a mesa de transmissão online que retransmite para o internauta online.

Ao participar da transmissão online durante as Dionisíacas em Brasília juntamente com Tommy, diretor de web do grupo, vivenciei corporalmente todas essas mediações.

Presencialmente, da cabine de transmissão, percebia corporalmente a presença dos atores em contato direto, em seguida suas presenças eram captadas pelas câmeras e transmitidas para a mesa de edição ao vivo e retransmitida para as TVs e telões espalhados pelo espaço, ou seja, estava agora diante de uma presença ou ação que havia sido desempenhada há pouco, e ficava na expectativa de que qualquer ação futura dos atores apareceria no monitor na condição de tempo futuro.

Apesar de perceber essa presença realizando uma ação que foi realizada presencialmente algum tempo antes, ao ser projetada nos telões, essa presença é transformada, pois ao ser retransmitida tanto para os telões quanto para a mesa que transmitíamos ao vivo pela internet, online em tempo nenhum pouco real, como podem perceber, as presenças se fundiam e se misturavam a imagens pré-gravadas, fotos e vídeos que se sobrepunham e criam narrativas e efeitos outros sobre essa presença, ou seja, a mesma atuação agora quer outrar-se mediado por recursos tecnológicos.

A soma de todas essas presenças e ações, ou seja a soma de todas essas mediações resultavam nas presenças que então, transmitimos.

Simultaneamente à transmissão das imagens sobrepostas nos telões, essa mesma imagem era transmitida para a mesa de transmissão e somente então depois de tudo isso, a mesma presença, que é outra agora, é transmitida para a mesa de transmissão online ao vivo. Ou seja, dentre todas essas vivências, a transmissão final pela internet é em si o resultado de todo um processo de mediações de mediações, ou seja, a presença dos atores ao chegar até o internauta, que receberam a imagem total dos atores, das

imagens pré-gravadas sobrepostas e da mesa de transmissão, ou seja, contemplavam uma imagem plena de mediações. Mas não se caracterizava como comunicação em telepresença, por se tratar de uma transmissão unilateral de presenças, se a resposta, no máximo um chat onde se comentava o espetáculo e a própria qualidade das transmissões, quando caía a conexão, problemas com áudio e outros, mas somente nós, na cabine, tínhamos acesso a essas respostas.

Como evidencia-se na descrição, ainda não há um dispositivo comunicacional, apenas informacional, onde a presença é multiplicada mas não há resposta à ação telemática.

A partir deste momento da pesquisa, o que se pretende é colocar em prática a pesquisa pela efetivação da comunicação. Para tanto, é preciso saber mais sobre as planos da equipe do oficina quanto as teletecnologias, suas demandas, desejos, motivações para utilizar a telepresença e o quanto elas modificarão as encenações dos espetáculos?

O Grupo Oficina demanda pesquisas e investimentos em pesquisas de tecnologias para teatro, não só pelo fato de o teatro oficina ter uma arquitetura única no mundo e equipamentos de alta tecnologia, mas, por que com as dyonisiacas em viagem e o teatro de extádio, pretende-se alcançar um público ainda maior, com media de 1500, 2000, 5000 pessoas. Com isso, toda a encenação, atuação e as presenças, além das necessidades técnicas e tecnológicas se redimensionam para essa proporção, o que Zé Celso chama de TRANS-OFFICINA, a passagem do teatro oficina para o teatro de extádio.

Para tanto, será necessário pesquisar algumas possibilidades de softwares livres que realizam a telepresença, por exemplo, o ivisit, tokbox, second life, realidade aumentada, etc, entre outras possibilidades de redimensionar presenças e refletir sobre qual a possibilidade real de executar testes e experimentações com o grupo, ou de fato, haverá a necessidade de desenvolver um software que satisfaça as necessidades técnicas e estéticas das encenações?

Avaliar entre as técnicas ou tecnologias de emissão de luz, de subjetividade, de mediação, captadas, qual seria mais eficaz e expõe nossas intenções de questionar as intervenções mútuas entre tecnologia e corpo, particularmente sobre as fronteiras que constituem a espacialidade e a

presença, uma vez que, segundo Weissberg (1999, p. 247), as tecnologias “redimensionam a interatividade dos corpos, misturando unipresença física e pluripresença”.

A ausência presente desses corpos ausentes, enquanto fisicalidade, poderia revelar uma presença ainda mais significativa do que a sua materialidade - mas presentes enquanto a mediatização engendra processos de ramificação desses corpos no espaço externo multiplicando capacidades de expressão, afecção e conexão, para além da pele e dos limites territoriais, “uma tendência a aumentar o caráter encarnado do transporte da presença”, segundo Weissberg (1999, p. 244), desses corpos em telepresença.

Assim, sobrepõem num só espaço real vários espaços, vários lugares, que no instante do encontro mediado, ou seja, pela telepresença estavam fora de todos os lugares. Criando assim com o espaço, o que Foucault chama de *heterotopias*, e com esses corpos, o que Medeiros chama de telepresença.

Parafraseando Foucault, transpondo seu conceito do universo especular para o universo da telepresença poderíamos dizer que a telepresença, como o espelho, é uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar algum.

Na telepresença, os corpos se vêem onde não estão, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície. Corpos além, lá onde não estão, sombras que dão visibilidade, que permitem vislumbrar que corpos onde estão ausentes. Assim é a utopia da telepresença, como num espelho infinito. Mas a telepresença é também uma heterotopia, uma vez que, tanto os corpos presentes diante da câmera quanto os corpos presentes diante do espelho, tanto na telepresença como no espelho, esses corpos existem na realidade e exercem um tipo de contra-ação à posição que ocupam.

Do lugar em que se encontram, tanto na telepresença como no espelho, corpos apercebem-se da ausência no lugar onde estão. A partir do olhar dirigido sobre eles próprios, da base do espaço virtual que se encontra do outro lado do espelho, corpos se voltam a si mesmos: dirigem a subjetividade a eles mesmos e começam a reconstituir-se no lugar onde estão. A telepresença funciona como uma heterotopia nesse *momentum*: transforma o lugar que esses corpos ocupam, no momento em que se vêem no monitor ou no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo espaço que

o circunda, e absolutamente irreal, uma vez que, para percebermos do espaço real, temos que atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá.

ATUA a PRESENÇA e entra pelos sete buracos da minha cabeça, na tua presença em TELEPRESENÇA. Paralisa meu momento em que tudo começa em TELEPRESENÇA. Mas principalmente, Desintegra e atualiza a minha presença em TELEPRESENÇA, transbordando pelas portas e pelas janelas da TELEPRESENÇA, Se espalha no campo derrubando as cercas da TUA PRESENÇA e mantém sempre teso o arco da promessa por TUA PRESENÇA.

Inicio minhas inconclusões e suspendo minha presença nesse texto em forma de reticências...

Referência Bibliográfica

ANDRADE, Oswald de. **Mundo das letras da Antropofagia**. Jornal do comércio, Recife, 10 de maio, 1929. in BATISTA, Marta Rosseti. LOPEZ, Tele Ancona. SOARES DE LIMA, Yone. **1º. Tempo Modernista-1917/1929 – DOCUMENTAÇÃO**. Instituto de Estudos Brasileiros: São Paulo, 1972.

_____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, manifestos, teses de concursos e ensaios/ Oswald de Andrade**; pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Benedito Nunes. – Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972. – (Obras Completas de Oswald de Andrade).

_____. **Manifesto Antropófago**. Revista de Antropofagia, Ano 1, Nº. 1, São Paulo, maio de 1928. *In Revista de Antropofagia – 1ª E 2ª DENTIÇÕES*, 1928-1929. Edição fac-símile, 1976.

_____. **Os dentes do dragão: entrevistas/Oswald de Andrade**; pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. – São Paulo: Globo: Secretaria de Estado e Cultura, 1990. – (Obras Completas de Oswald de Andrade).

_____. **Estética e Política/ Oswald de Andrade**; pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugênia Boaventura. – São Paulo: Globo, 1992. – (Obras Completas de Oswald de Andrade).

AZAMBUJA, Diego. MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Telepresença**. Em **Bia Medeiros, trajetórias do corpo**, catálogo, Brasília, PPG-Arte, UnB, 2008.

AZAMBUJA, Diego. MARTINS, Fernando Aquino. MEDEIROS, Maria Beatriz de. **CORPOS INFORMÁTICOS. Arte, cidade, composição. 2006 – 2009**. Brasília: Ed Pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2009.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DELEUZE, Gilles. **DELEUZE / SPINOZA**. Cours Vincennes - 24/01/1978. <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5> Acesso em 30/08/2010 as 15hs e 50 min. In

FOUCAULT, Michel. **Outros Espaços**. In: *Ditos e escritos*. Tradução de Inês A. D. Bar-bosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. V. III.

JÁUREGUI, Carlos A. **Comer e ser comido, canibália**. 2005. In <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/ess/pt1507941.htm> Consultado em 30 de abril de 2009, 22h53min.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. In http://joelteixeira.net/resources/downloads/m.estudo/misc/Pierre_Lvy_-_Cibercultura.pdf acessado em 5 de fevereiro de 2011, 2h45min.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Performance em tele-presença**. O corpo em telepresença, In <http://www.corpos.org/papers/corporificacao.html>

_____ <http://www.corpos.org/papers/teleperfo.html>>.

PILLEGGI SÁ, Rubens. **Ainda o corpo na arte e um breve toque sobre o corpo (na arte)**, artigos I e II. Publicado em 31 de outubro de 2003. Disponível em:

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000092.html>.

RESTREPO HERNANDEZ, José Alejandro. **Cuerpo Gramatical: cuerpo, arte y violência**. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Artes, Ediciones Uniandes, 2006.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Ed. UFRGS, 2007.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno?** São Paulo: Brasiliense, 1987.

STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. MEDEIROS, M. B. (org. e tradução). Chapecó: Argos, 2007.

WEISSBERG, J-L. *Présences à distance*. Paris: Harmattan, 1999.

TOFFLER, Alvin. **Powershift**. Rio de Janeiro, Record. 1990.

VILAS-BOAS, Herculano. **O fim da civilização**, Campinas, Dissertação de Mestrado, 1994.