

## Da Cena em Cena

J. Guinsburg

Sob este título, reúno três trabalhos que, embora escritos em épocas diversas, me parecem refletir não apenas tópicos abordados em minhas aulas de Estética Teatral e discutidos então com vivo interesse pelos alunos, como uma certa pauta que continua a merecer, quero crer, a atenção de quantos se preocupam com tais questões teóricas e críticas no teatro.

### A Idéia de Teatro

O teatro chegou até nos como uma arte cujos primeiros passos de gênero formalmente constituído foram dados na Grécia. Esta incontestável verdade histórica serviu de base no Ocidente, durante muito tempo, a idéia de que se tratou de um fenômeno único, sem paralelo, pelo menos no mesmo nível de codificação estética, em outros contextos sócio-culturais. Ele teria sido, como a filosofia e a ciência geradas na matriz helênica, o produto original dos mais altos vôos do gênio nascido na epopéia homérica e exercitado na *polis*, no espírito de sua *Paidéia*. Nem é preciso dizer que esta remessa exclusiva à raiz grega, e que ao longo da história resultou numa visão etnocentrada da relação do teatro com o Ocidente, teve um de seus esteios na escritura da tragédia e da comédia gregas que se compuseram em um legado dramático-literário de imperecível força poética, e no papel que a sua modelização veio a desempenhar. De fato, é no aristotelismo, nas teorizações de sua poética, de um lado, e na tradição da cultura humanística greco-latina, de outro, que se encontra uma das principais fontes formadoras do pensamento europeu e, especificamente, dos juízos de valor estético que lhe serviram de critério e paradigma durante quase dois milênios.

Tal avaliação, tomada como uma verdade quase indiscutível, floresceu, sem dúvida, com maior ênfase ainda, a partir do Renascimento, ao amparo das poéticas de Minturno, Scaliger, Castelvetro e sobretudo as do Classicismo, mesmo quando transgredidas pelo Barroco, e manteve-se no cerne incólume até o limiar do século XX. Isto, muito embora desde o início da expansão marítima européia e, mais ainda, desde os primeiros contatos diretos com a Índia e os povos do Extremo Oriente, novas informações a respeito de modalidades teatrais lá cultivadas pudessem abalar esta concepção nucleada na Hélade.

É claro que, pelo próprio surto e pelo próprio senso de superioridade que animavam os agentes da ampliação geográfica, econômica e política do Ocidente, tal reconhecimento não se poderia fazer *sensu lato*, mas, quando muito, em termos de descobertas exóticas e apreciáveis apenas como expressão de um bárbaro fabulário oriental.

Um pouco sob este prisma é que são vistas as notícias e mesmo as descrições mais esmiuçadas do teatro chinês, hindu e japonês no século XVIII, não obstante o fato de datarem de então as primeiras tentativas de verter algumas das peças clássicas desta arte teatral, o que, para uma crítica menos ofuscada e unilateral, poderia servir de prova segura da existência de um repertório fixado como texto de uma avançada elaboração artística de produção dramática e teatral. Voltaire, por exemplo, ao inspirar-se na tradução feita pelo Padre Prémare de *O Órfão da Casa de Tchao*, uma obra do primeiro grande período da dramaturgia chinesa, na dinastia Yuan (1277-1368), para compor *L'Orphelin de la Chine*, teve em vista apenas o inusitado das personagens e das tramas. Não alimentava a mínima dúvida de que, apesar dos já então reconhecidos feitos dos chineses nas artes civilizadas, o seu teatro engatinhava. Quando muito, concedeu-lhe a graça de igualá-lo a outras cenas "bárbaras" da Europa. Assim, diz sem maiores rodeios: "Só é possível comparar *O Órfão Tchao* às tragédias inglesas e espanholas do século XVII, que ainda agradam as platéias além dos Pireneus e do outro lado do Canal. A ação da peça chinesa dura vinte e cinco anos, como nas monstruosas farsas de Shakespeare e Lope de Vega, que eles chamam tragédias; são um empilhamento de incríveis eventos". Na verdade, como verifica Pronko, parecia aos Iluministas do século XVIII que, sendo certo terem Aristóteles e Horácio descoberto as imutáveis leis do Teatro e tendo Boileau as codificado, seria perder tempo estudar e atribuir algum valor mais permanente às formas e convenções nutridas por povos menos ilustrados. É, pois, uma certa curiosidade por uma humanidade estranha, um certo enfado pelas preciosidades usuais do refinamento rococó e uma certa busca do bizarro que marcam o cultivo das *chinoiseries*, *japoneries* e requintes hinduístas e persas, impregnando, inclusive, os testemunhos transmitidos por missionários e viajantes, muitas vezes com o intuito autêntico de oferecer quadros e levantamentos objetivos e científicos.

E ainda no século XIX, quando por certo se verifica uma grande ampliação dos horizontes do conhecimento e da sensibilidade cultural e antropológica do mundo ocidental, o Romantismo, por exemplo, que tem bom uso para todas as *delikatessen* exóticas, seja as do bom selvagem iroquês ou dos orientalismos de todas as fantasias, não vai deslocar de muito aquela idéia sobre a nascente da arte do teatro e a tradição que cingiu a sua natureza a esta singular origem. Vemo-la emergir, intacta, até em *O*



*Nascimento da Tragédia* de Nietzsche, pelo papel que o grande crítico alemão da cultura racionalista do Ocidente reserva a Apolo na moldagem da tragédia. Não a modificaram nem o incremento das traduções de peças representativas dos repertórios asiáticos, nem os conhecimentos mais extensos que começavam a difundir-se acerca da extraordinária riqueza do teatro e da dança no Japão e na Indonésia, conhecimentos que evidenciavam elaborações estéticas da linguagem dramática e cênica da mais alta envergadura formal e estilística; nem a copiosa messe etnográfica que desvendava ao olhar artístico e crítico do Ocidente as celebrações que, ao bater dos tãntãs, em cada clareira escondida das florestas tropicais ou em cada ilha perdida do Pacífico, desfiavam o relato ritual e espetacular de sua relação com os seus espíritos, os seus ídolos, os seus manes, isto é, com as representações e cristalizações de suas culturas.

Na verdade, só no século XX, com as terríveis e fantásticas transformações de que ele foi cenário, passa a tomar corpo uma nova leitura, uma nova interpretação e uma nova visão, pelo menos em sua orientação essencial, a respeito desses fenômenos. A sua óptica mais policêntrica, por reivindicação ou imposição, permitiu ampliar e tornar mais orgânicas as análises e explicações sobre a natureza das sociedades ditas "primitivas" e "históricas", e de seus modos de fazer e pensar, de falar e exprimir-se. Especialmente esclarecedora foi, como conseqüência, a luz que se lançou sobre os processos de gênese e estruturação da linguagem, dos mitos e dos ritos, de seus simbolismos e significações, nas representações das artes.

Tal enfoque não poderia deixar de incidir também sobre o teatro. Assim, tornou-se visível que o espectro de suas operações criativas ia muito além dos padrões consagrados, principalmente por qualificações literárias do texto. A exposição mais precisa e sistemática das variedades dramático-espetaculares da expressão ritual e religiosa, bem como o resgate dos gêneros populares e dos tablados marginais ao palco oficial e cultivado -- gêneros cuja vitalidade lúdica e representacional se mostrou fecundante em toda a história do teatro -- ressaltaram a multiformidade do processo de teatralização e a riqueza de sua tessitura de interrelações e cruzamentos semióticos e estéticos. Isto, como era inevitável, levou ao reconhecimento da existência de uma diversificada mas intrínseca capacidade potencial de enformar e formalizar em metamorfoses teatrais a apresentação pública das vivências dos homens e das experiências dos grupos. Máscaras e personagens, ornamentos e vestuários, espaços e cenários, danças e cantos, gestos e palavras são coletados e estruturados, justamente através da pluralidade de seus meios e estratos de origem, ao longo de um eixo de produção simbólica e ficcional que fala de uma criativa e ramificada atividade representificadora do imaginário. Formas e funções se contrapõem

em manifestações particulares, mas se justapõem em estruturas essenciais -- as da articulação dramática e teatral. Esta surge, por toda a parte, como necessidade *sui generis* do processamento cultural humano. Daí por que ela pode se apresentar, como de fato se apresenta, ao que tudo indica, em plenitude, na Grécia, na China, no Japão ou em Bali; ou sob formas teatralmente menos completas ou voltadas para outros fins, onde quer que se instalem o espaço e o tempo do homem.

Paralelamente a esta constatação, começa a delinear-se na outra ponta do trabalho com a linguagem do teatro, a que se elabora pela via culta, isto é, da cena literário-dramática e das pesquisas artísticas, uma renovação e, talvez mais ainda, uma revolução nos conceitos que embasam a produção para o palco. Não se trata apenas de uma questão de vanguardismos e de invenções arrojadas, mas de um conjunto de explorações e reformulações filosóficas e críticas que permitiram detectar no substrato do fértil e polimorfo curso da arte teatral no Ocidente e no Oriente a presença de elementos e fatores comuns e, o que é mais importante, a ação de uma espécie de operador estético fundamental, responsável, nos vários graus e modalidades, pela modelagem da matéria cênica: a teatralidade.

Para tanto concorrem concepções como as do "instinto teatral" de Ievrêinov ou as da "alquimia do teatro" de Artaud, conjugadas com as pesquisas dos esteticismos simbolistas à la Gordon Craig, dos funcionalismos construtivistas à la Meierhold, dos naturalismos e organicismos à la Stanislávski ou das linguagens do Nô, do Kabuki, do Khatakali e da Ópera de Pequim que vêm marcando as correntes da encenação contemporânea, de Grotóvski e do Living Theater, de Peter Brook e T. Kantor até Bob Wilson, Pina Bausch e o teatro antropológico de Eugenio Barba ou, no Brasil, as embalagens de Antunes Filho e as filtragens de Gerald Thomas, para citar alguns. Incorporando as descobertas representacionais no plano da *physis* e da *psyche*, da mentalidade coletiva e da subjetividade individual, em termos de invenção e sistematização dramático-cênicas, propondo o seu reprocessamento em novas matrizes imagísticas e estilísticas, em novas simbioses de gêneros e procedimentos, redimensionando as relações de valor dos códigos teatrais e, nelas, as relações de prevalência entre *logos* e *mythos*, tais formulações foram, a par de sua significação nos movimentos e nas correntes artísticas a que se prendem, outros tantos agentes desta nova e expandida percepção de teatro.

E claro que este modo de ver estava embutido, desde longa data, na maneira como certos autores, interpretes, diretores e críticos encaravam os fundamentos de seu trabalho. Mas agora, em nosso século, ele se faz explícito, não apenas em poéticas do drama e do teatro ou nos tratamentos dispensados a espetáculos por encenadores, atores e cenógrafos, mas também



como teorizações objetivadas e definições críticas repetidamente utilizadas como parâmetros na apreciação de realizações da arte cênica. Poder-se-á talvez afirmar, sem querer incorrer em uma dialética progressiva da história das formas e dos processamentos da expressão teatral, que se está aqui às voltas com um grau mais alto de consciência do teatro enquanto manifestação não reservada exclusivamente às chamadas culturas avançadas e aos seus padrões, ditos artísticos, de suas elites dominantes. Um possível efeito dessa compreensão encontra-se na incorporação polimórfica de elementos que caracteriza o experimentalismo contemporâneo no palco e que os transcodifica numa sincronia criativa da teatralidade.

\* \* \*

Até aqui, a nossa tentativa foi a de cartografar em linhas gerais o relevo da questão do teatro no espaço e no tempo históricos, não só nas cotas do código culto. É patente que a maneira de focar o objeto privilegiou a face externa do fenômeno, aquela que se desvela imediatamente, pela frequência e amplitude, nos registros tanto da tradição, quanto da inovação. Mas, talvez, a essa altura, caiba perguntar: será ela a única feição, esgotando-se com a sua captação a essência do constitutivo e do apresentativo no palco das elaborações do teatral?

Como tudo no teatro, é fora de dúvida que, mais uma vez, ele se projeta através de um "duplo". Desenvolvido basicamente pela duplicação do ser humano pelo ator, do espaço físico pela cena, da trama da vida pela trama do drama, o sentido primordial de seu esforço é dar visibilidade ao invisível, expô-lo como máscara e encarnação; assim, a exteriorização -- os elementos, as moldagens e as ações que a tecem -- é a sua anteface pública. Mas ela só pode existir, pela sua própria natureza projetiva, por uma relação orgânica e, no entanto, não poucas vezes opositiva, com sua "outra face": a interioridade.

Interioridade evidente pelo que o teatro traz daquilo que se denomina alma, sentimento, emoções, sensações, experiências íntimas, vivências e *pathos* de seu agente-paciente, as quais assumem as funções e as nomeações de personagens e situações, quadros e atos, ações e fluxos dramáticos. Mas, a estes portadores do psiquismo humano, os mais óbvios da elaboração interna da dramatização e da teatralização, é preciso acoplar dois outros: um é o que se apresenta no imaginário como operador necessário do desenho mimético ou transfigurativo das representações -- este no seu aspecto copiativo e reprodutivo chegou a ser considerado, enquanto mero poder de imitação, como o principal responsável pelas artes de representação e, em especial, a dramático-cênica; e o outro, que possibilita o primeiro e, quiza, tudo o mais no teatro, e o que, no âmbito da imaginação, dá lugar ao

próprio espaço e ao próprio ato representacionais, que nascem do poder inerente do eu psíquico e de sua atribuição epistemológica de desdobrar-se, abrir-se e objetivar-se dentro de si para algo mais, um sujeito ou objeto que está além ou aquém e, apesar disso, dentro do *self*.

Com isto alcançamos um ponto nodal do problema da representação em geral e daquela que é específica da configuração espetacular e teatral em todo o continente de sua ocorrência como tal.

Na verdade, quer nos parecer que não fosse o segundo dos dois últimos portadores acima apontados, ou seja, a faculdade imaginativa e a arquitetura da mente humana, em cuja economia de produção esta se inscreve, seria impossível pensar-se, inventar-se e tampouco materializar-se uma arte do teatro. Nela e na sua atuação residem as fontes matriciais da cena, com todos os seus procedimentos. É certo que "da cena" e de todo o restante daquilo que caracteriza o homem. É certo também que sua possibilidade é fundada igualmente pela aptidão de nosso cérebro para simbolizar e para criar linguagens significantes. Mas não se acha tal capacidade íntima e intrinsecamente ligada, em estreita interdependência funcional com a primeira? O poder de distanciar-se para conhecer e utilizar não é o mesmo que suscita e gera, desde as representações mais abstratas da matemática e da música, até as reapresentações ou representificações mais concretas nos rituais, nas artes e sobretudo no teatro, em termos emblemáticos ou simbólicos?

Se assim for, e é o que se nos afigura, perguntar pela origem do teatro é o mesmo que perguntar pela origem do pensamento, da linguagem e da cultura na criatura e na sociedade humanas. O penhor de sua expressão é o próprio homem, pois a idéia de teatro é, nele, o próprio teatro da idéia. Um e outro estão co-presentes, co-projetando-se um no outro. Daí a universalidade de sua germinação e manifestação. Ou, para concluir com uma reflexão de Walter Benjamin, que vê no mundo de Kafka "... um teatro do mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco."

### Considerações sobre a Triade Essencial: Texto, Ator e Público

Professor: Para que o teatro dramático exista, são necessários três elementos operativos que podemos chamar de "triade essencial": o texto, o ator e o público. Isto é fundamental.

Com relação à definição de texto, é importante não encará-lo num sentido muito estrito e tradicional, encerrando-o em cânones literário-dramáticos; deve-se tentar sempre compreender aportes novos neste campo e



ver em que medida estão ou não relacionados a formas de linguagem e estruturas de composição anteriores, analisando qual o seu efetivo grau de novidade e, sobretudo, sua pertinência ao âmbito em que pretendem atuar, porque muitas vezes o que ocorre é que o novo oculta o seu relacionamento intrínseco com os padrões textuais já estabelecidos. Determinados tipos de teatralização chegaram a ser considerados inconsistentes ou inviáveis por não atenderem a paradigmas e leis julgadas essenciais em termos da dramaturgia convencional. Acredito que isto tenha trazido, em reação, sobretudo em épocas mais recentes, uma descaracterização do que seja texto no teatro. De fato, o teatro não é um mero "fazer" ou um "evento" aleatório que acontece, simplesmente -- não é "qualquer coisa" que é teatro. Se nós o caracterizarmos como algo que se produz a partir do momento em que se tem a intenção de fazê-lo, tal proposta-intenção será básica, mas em si não perfaz ainda o teatro. Pois, este é um ser que se constitui, tem funções, expressão material, enfim uma realização concreta e específica. Fica claro portanto que a intenção é o ponto de partida para o trabalho, mas como tal não basta para ser identificada como teatro.

Sob este prisma e sendo o teatro o produto de um processo de construção, o texto tem sido considerado como esse ponto inicial. E assim é, mesmo quando não se respeitam os cânones do que conhecemos costumeiramente como texto dramático. A *performance*, por exemplo, se a tomarmos segundo as suas feições mais recentes, apresenta uma organização, utiliza expressões, palavras, recursos e desenvolvimentos que são típicos de uma textualização dramática, isto é, sempre funcionarão como um dado textual, independentemente do papel que desempenhem em sua economia dramática as sínteses plásticas em imagens e os componentes sonoros. Há, naturalmente, a questão do *happening*, que se coloca numa área-limite; ainda neste caso, é possível discutir se os signos emitidos não sofreriam um tipo de realização de caráter textualizante. Sem dúvida, a *performance* constitui-se realmente numa *montagem* de elementos e códigos, onde é perfeitamente possível conceber-se a existência de um "texto" ou de um "pré-texto". Evidentemente, embora desencadeado sempre por um "pré-texto", o *happening* possui uma natureza singular, dado o alto grau de indeterminação e improvisação das ações e dos actantes que o produzem. Mas toda manifestação, todo evento onde o "repetir" e o "repetir-se" intervenham, isto é, onde se assinalem armações prévias e procedimentos reapresentados, mesmo que acolhidos pela palavra "projeto", desenvolvem-se segundo um desígnio e uma ordem referidos a alguma espécie de textualidade. Creio que, sob semelhante óptica, até os rituais mais primitivos dispõem, por seus simbolismos e seqüenciamento, de um "texto" implícito, passível de leitura. É claro que, antes de tudo, cumpre discutir se efetivamente é possível

denominar estes fenômenos de *teatro*. Tais "espetáculos" têm, por certo, elementos teatrais. Mas seria cabível dar o nome de *teatro* ao espetáculo de um prestidigitador, por exemplo? Da mesma maneira, posso estender a pergunta a outras modalidades peculiares de exibição espetacular.

**Prisco:** Sob este ponto de vista é possível pensar que de alguma maneira também existe algo de teatral na música. Para começar, ela possui uma escrita. E em sua execução, quando tocada por uma orquestra, há algo de "teatral", além de, é claro, tudo o que pode ser levado em consideração atualmente com respeito à atuação do músico e da questão do "musical", que, conscientemente, se utiliza de elementos cênicos. Acho mesmo que na execução da música existe expressão teatral. Isto se comprova pelo menos na música popular, onde o improviso tem peso teatral.

**Professor:** Perfeitamente, ou seja, há teatralização quando determinadas funções são ativadas. Quando um músico assume em público o papel de "músico" e pretende comunicar, além do conteúdo de sua execução, a sua característica de *músico*, a sua "interpretação", de fato a sua atuação adquire uma feição teatral, e é claro que quanto mais ele a acentue, mais teatralmente estará se desempenhando.

**Valdir:** Geralmente Arthur Moreira Lima é considerado bastante "teatral", pelo jogo cênico que realiza ao tocar.

**Professor:** Sim, porque ele procura transmitir a execução com recurso a um outro meio, além do estritamente musical.

**Marli:** O Arrigo Barnabé também!

**Valdir:** É verdade, mas no caso do Arrigo isto é proposital.

**Prisco:** Eu concordo. Mas acho que há algo de teatral anterior a tudo isso, ao próprio fato de um músico aproveitar-se de uma postura desengonçada ao tocar, criando uma atmosfera teatral... Acredito que, mesmo que ele toque "quieto", no ato de interpretar a música já existe alguma coisa teatral, digo *interpretar* no sentido de *tirar* notas musicais, *dar vida* a signos.

**Professor:** De fato, se o executante tiver este dom especial no seu modo de tocar estará combinando duas coisas: o elemento gestual e o básico, no caso, o musical. Pode haver na execução maior ou menor expressão géstica, mas a mera intenção gestual nos coloca diante do teatral, pois nela já reside o intuito de desempenhar o papel de "músico". É claro que este propósito não se apresenta de um modo deliberado. Mas, deliberado ou não, caracteriza-se aí um elemento *teatralizante*. O mágico também poderá acentuar ou não este fator. Em geral ele o faz, uma vez que o próprio objetivo de seu trabalho -- o de apresentar-se -- inscreve-o nessa moldura e, principalmente, os atos e procedimentos a que recorra para realizar e comunicar a sua mágica. Quer dizer que os atos e os recursos necessários à



operação mágica são acrescidos de um segundo sistema de signos, sistema este ligado à assunção de um papel. De maneira semelhante, quando saio de casa e vou ao meu escritório, assumo uma determinada postura e adoto uma série de gestos que, eventualmente, podem ter uma certa relevância por serem específicos a um determinado espaço e momento. É claro que não podem ser definidos como gestos teatrais, mas, de outra parte, um chefe de escritório pode tomar diante de seus subordinados uma postura particular, ligada à sua condição de chefia e que talvez nada tenha a ver com o que ele sente de fato.

Vemos que também nesses casos há graus de variação: quando alguém está exaltado, pode envolver-se numa briga, mas também conter-se ou reagir friamente. Isto já confere aos gestos uma deliberação que o tornam mais próximos daquilo que chamamos *teatral*.

Pelo que temos visto, as finalidades dramáticas podem ser mais ou menos enfatizadas. Assim, sem dúvida, existe algo que aponta e caracteriza o elemento teatral. Se este elemento é muito mais amplo e ocorre com maior frequência do que comumente se supõe, não quer dizer que não haja uma especificidade -- que *tudo seja teatro*; o que, inclusive, parece constituir o perigo de certas formas de abordagem do problema teatral. É claro que o teatro é *ato*, mas é um *ato intencional*. Um ato pode estar dotado de qualidades teatrais, mas de uma qualidade que torna adjetiva, e não substantiva, a *teatralidade*. Desta forma, cabe ao criador teatral aproveitar as capacidades do universo teatralmente adjetivo para enriquecer a substantividade teatral. As novas leituras e reações da arte teatral procuram fazê-lo. Assim, em vez de um conjunto fechado de elementos operativos, com regras bem definidas, é possível ter-se enfoques mais abertos e distintos, com igual factibilidade criativa. Se insistíssemos em ficar sempre no mesmo ponto, estaríamos limitados, nas várias acepções do termo, a *imitar* -- esta, aliás, era a proposta de certa época, em que se imitavam as obras tidas como perfeitas, isto é, "belas", a fim de efetuar uma "aproximação" a um certo modelo tido como ideal. Apesar deste modo de ver pertencer ao passado, ele não deixa de ser importante também para nos ajudar a compreender o que distingue e caracteriza efetivamente o teatro, o que faz com que um conjunto de funções postas a atuar de uma certa maneira se tornem, ou não, teatrais. Assim sendo, quando encontramos elementos teatrais numa série de coisas-eventos em toda a nossa vida, isto não é de surpreender. Seria surpreendente se o teatro existisse sem que tais coisas existissem de fato na vida: o teatro pertenceria a uma esfera inteiramente extraterrena. Temos, sim, que nos surpreender com o momento em que o fenômeno passa a ser definitivamente teatral, senão poderíamos dizer simplesmente que "tudo é tudo".

## II

Professor: A *intenção* de atuar e a *assunção da máscara* instauram, necessariamente, o espaço teatral -- porque o corpo do sujeito dessas ações é um corpo *no espaço*. Assim, no momento em que alguém assume um papel, estabelece um espaço que, já pela intenção do agente, é cênico. Se este é adequado ou não, se está ou não preparado para receber o ator e seu desempenho, isto não importa no caso, pois não interfere no fato de que o atuante, com a sua corporeidade, instaura de um modo automático o espaço da ação.

Marli: Portanto, isto acontece *sobre o tablado*?

Professor: Não apenas nele, pode acontecer até aqui e agora. Se em determinado momento me der na veneta e ficar com vontade de fazer uma brincadeira com vocês, deixando de lado o acordo tácito existente entre nós, segundo o qual o fato de eu ser professor dispensa maiores reafirmações signícas e eu resolver ressaltar a minha figura com intuito teatral, começando a "interpretar" o meu papel, estabelecer-se-á imediatamente uma linha entre nós, pela qual eu me constituirei em intérprete -- em ator -- e vocês, se entrarem no jogo teatral comigo, se constituirão em platéia; assim, o espaço dramático definido pela divisória entre ator e público não é a linha estabelecida materialmente em um teatro convencional, ou uma construção ou um espaço qualquer, porém aquela que se instaura num fenômeno dado aqui e agora, numa relação ao vivo. Eu me constituo em ator, porque o meu ato adquire uma característica pela qual *vocês* me constituem em ator, através de uma deliberação minha que é aceita e/ou compreendida por vocês. Mesmo quando se diz a a uma pessoa: "Fulano, deixe de fazer teatro", é claro que houve de sua parte algum modo de atuação intencional, pois se captou no gesto dele algo pelo qual esta pessoa assumiu um certo papel teatral; neste caso, todavia, esta deliberação pode não ter sido total ou inteiramente consciente, mas simplesmente um gesto que teve um "recorte" especial, um "relevo" qualquer, que se destacou no fluxo dos outros gestos e das palavras proferidas.

Desta forma, vemos que até com a ausência de qualquer área de jogo teatral preestabelecida, para não falar de um palco em grau zero cenográfico ou de um desempenho despido de toda parafernália da caracterização, pode ocorrer a manifestação do teatro. Daí por que não há impedimento em realizá-lo em praça pública, na rua ou em qualquer sítio, como ninguém ignora. Nestas condições, não é verdade que se possa fazer teatro apenas num lugar especialmente preparado, embora muitas vezes um local assim propicie condições bem mais adequadas para se alcançarem os objetivos artísticos que a arte dramática se propõe.



Marli: O senhor já se referiu algumas vezes à idéia de um "reflexo", ou seja, que só existe o ator quando existe a platéia. Então, o ator existe sem personagens, mas não existe sem público?

Professor: Trata-se de uma relação constituinte e não creio que se possa considerá-la um puro "reflexo". Não há nenhum automatismo instituidor da situação actancial. Assim, em sua identidade civil, é evidente que fulano, ator por profissão, sempre existe como tal enquanto lhe aprouver e viver, incorpore ou não uma personagem. Em sua qualidade dramática, porém, essa condição começa a revesti-lo desde o momento em que surge em seu íntimo a *intenção* de desenvolver alguma ação de natureza *teatral*, pois a mera intenção já envolve muita coisa; envolve, no mínimo, o *projeto* de suspender, por pouco que seja, o fluxo do *aparecer* civil e corriqueiro de seu *ser* e produzir com ele, deliberadamente, por invocação, duplicação e invenção, signos verbais e gestuais atualizados aqui e agora que o façam *parecer ser*, qualquer que seja o objeto de sua intenção, inclusive ele mesmo. É claro que este seu propósito só se consubstanciará efetivamente na representação, cujas ações constituintes o instituirão como ator perante alguém que o esteja vendo e perante si próprio, uma vez que de algum modo não pode deixar de ver-se.

Por outro lado, isto corresponde ao fato de que o executante só é ator na medida em que é ao mesmo tempo espectador (a contrapartida também é verdadeira, como se verá adiante), o qual não está apenas fora, mas também dentro dele. Pois, para que possa atuar, realizando atos intencionais de execução, precisa concomitantemente, em seu agir, imaginar (vale falar, representar e projetar), entender e administrar o que "performa", ou seja, envolver-se e distanciar-se no mesmo lance no jogo de seus atos. Quer dizer, necessita, com alguma vista ou vislumbre interior, "vê-los", "representá-los" e, com este viés, "refleti-los".

Como consequência, cabe inferir que o crítico também está, de uma certa maneira, presente no ator. Pois o que é o crítico senão um espectador diferenciado, supostamente especializado, cuja distinção, em face dos demais, decorreria não só do exercício de uma certa atividade, mas também do fato de dispor de instrumentos e conhecimentos requeridos para apreciar e julgar a obra teatral? Por outro lado, o seu modo de fazê-lo, de conhecer e avaliar o seu objeto, provém de uma recepção e uma análise que, por sua natureza crítica, demanda uma certa distância, por mais envolvido que esteja, um ângulo de "visão" objetivante. Neste sentido, o ator está condenado, em princípio, a sofrer algum prejuízo crítico, na medida em que pode imaginar-se, mas não pode contemplar-se totalmente. Ainda assim, é indubitável que ele se mantém consciente daquilo que faz enquanto o faz e do que daí resulta, porquanto o seu próprio esquema corporal o leva a percepções que

lhe permitem coordenar e dirigir seus gestos, assim como ter a noção de que "isto está correto" e "aquilo está errado", por exemplo.

### III

Professor: Como conclusão de nossa indagação sobre o estatuto do ator e das condições em que ele é instituído em sua função teatral, cabe dizer, pois, como consta de meu ensaio sobre *O Teatro no Gesto*, que o comediante, na medida em que concretiza a metamorfose do ator em personagem, incorpora de certa forma, se não a totalidade, no mínimo partes vitais do trabalho do diretor, sendo possível ver, no palco dramático, a interpretação do ator como o órgão principal da realização do encenador. Assim, ainda que este deva lançar mão também de outros actantes cênicos para materializar sua arte encenante em obra representada, a máscara encarnada no intérprete converte-se no elemento central do teatro, aquele que o diferencia de outras modalidades de comunicação artística e intelectual. A segunda relação importante no espetáculo é a do ator com o público.

Noêmia: "Máscara encarnada" possui o mesmo sentido que "personagem"?

Professor: Em média, sim. Mas é claro que, no teatro especificamente, sem se falar da literatura em geral e da dupla leitura do texto dramático, isto é, a literária e a teatral, o conceito "personagem" pode ser objeto de uma discussão *por si*. De qualquer maneira, no nosso caso sempre supõe a presença de uma *persona*, ou seja, de uma máscara e de um corpo que vai assumi-la e ao qual irá revestir como "outro" em relação ao "eu" do ator, por delegação estética. Em rituais, sem propósito estético-teatral, o seu potencial artístico não é explorado com tal finalidade, ao contrário do que ocorre no palco. E neste sentido, a concreção de uma máscara em cena importa na de uma personagem, com suas condições de contorno, isto é, na materialização de um ser ficcional deliberadamente criado para desempenhar tal função dramática, que se encarna ao vivo, sem mediação de um veículo "frio", como sucede no cinema e na tevê, no corpo do ator e corporifica *em ato* o fenômeno teatral.

### IV

Professor: Tendo examinado o texto e o intérprete quanto ao seu modo de ser e o de suas relações, podemos voltar-nos agora para o público em face do teatro em ato. É uma situação que se define por um relacionamento peculiar, pois se trata quase de um "comércio" ao vivo.

Noêmia: Mas tal relação pode ou não estabelecer-se...



Professor: De fato, embora ao vivo, ela pode ser mais ou menos ativa. É claro que a passividade total inexistente. Ainda que o espectador esteja pensando em outra coisa, ele está presente ao espetáculo e isto conta obrigatoriamente na economia não só da recepção como, igualmente, da emissão da representação, ou seja, da criação incorporadora que está em processamento no tablado. É fato conhecido que sua presença influi na ação do intérprete e pode até perturbá-la, tanto em virtude de eventuais reações coletivas quanto de uma dinâmica particular que venha a desencadear-se entre o comediante e alguém da platéia. Assim, se o ator estiver representando e um assistente agir de forma a atrapalhá-lo, o intérprete poderá deixar cair a máscara, sair de seu papel e responder civilmente... partindo para a briga, como já se viu...

Marli: Mas, com respeito ao ator, anteriormente a esta reação emotiva, a sua simples presença também já ocupou um espaço em cena...

Professor: É claro. A sua simples presença estabelece uma relação dele consigo mesmo, de sua pessoa física com um possível desempenho, isto é, uma pessoa ficcional, uma *persona*. É uma virtualidade sua, inerente à sua qualidade de ator, que se apresenta como tal e que o trabalho de atuação, à medida que for se presentificando na representação, poderá ou, antes, deverá converter em realidade dramática. Desde o início, portanto, haja ou não público na platéia ou alguém constituído em espectador por uma situação momentânea ou casual, a presença de um comediante no palco, mesmo sem uma execução interpretativa, mas sob fiança da promessa de intenção, inaugura um fato comunicacional de natureza teatral. Este processo constitutivo da relação, focalizado na figura do ator individualmente, não muda de caráter com o número de desempenhantes, embora se torne, sem dúvida, mais complexo e a dinâmica do fenômeno em grupo pode levar até ao esbatimento ou anulação de sua percepção individualizada.

Norma: Quando coloquei a questão, eu queria ir um pouco mais além. A meu ver, há dois tipos de espectador: aquele que consegue decodificar os elementos que estão no palco, que consegue não apenas assimilar, mas também avaliar aquilo que está sendo apresentado, e há o espectador que em determinado momento é apenas um observador, que parece não apreender o significado de cada elemento. Isto também se constitui numa relação?

Professor: Sim, porque esta também é uma forma de relacionar-se com o que está acontecendo no palco. A caracterização de atitude que você propôs é correta *grosso modo*, mas em um e outro caso o ato teatral está em pleno processamento. Veja bem, estamos examinando aqui apenas algumas inter-relações básicas que se estabelecem nesta ocorrência, que poderá suscitar, sem dúvida, diferentes graus de envolvimento, desde um máximo

até o zero de uma escala, por assim dizer. Porém, inclusive em seu nível mínimo, a dinâmica desta inter-relação, fundada sempre pela co-presença -- ator/espectador --, não é suprimida e, mesmo que assuma uma eventual aparência de passividade, ela se encontra na verdade em "ponto morto", num momento dialético de passagem.

De outra parte, sabe-se que, no comércio do ator com o público, a indiferença, o desinteresse, a participação, o embevecimento, etc. são de um para o outro comunicados imediatamente, fluem de modo subliminar. O fenômeno, é claro, não se restringe ao teatro. Até eu, no lugar e na condição em que me encontro agora, olhando para vocês -- numa situação não teatral -- sinto de pronto, sem deliberação prévia de minha parte, o grau de envolvimento de vocês com aquilo que estou dizendo. Imaginem o ator no palco... muito mais! Ele está aí tão "aceso" na recepção quanto na emissão.

Valdir: Isto fica bem perceptível quando o público varia, por exemplo, quanto à classe social. As reações são bastante diferenciadas.

Professor: De fato, e a variação não se esgota em seu aspecto sociológico. Repare que não é só o intérprete que se desempenha bem ou mal, com adequação ou inadequação. A platéia também. Isto pode parecer paradoxal, uma vez que o papel atribuído ao espectador segundo o modo habitual de se conceber a operação teatral é puramente passivo. Supõe-se que, ao se predispor a assistir a uma peça, o público deva não mais do que *localizar-se* corporalmente em dado ponto do espaço onde o "teatro" terá lugar e, nele, *comportar-se* de um certo modo, seja na condição grupal seja na individual, a fim de poder dar conta de um compromisso operacional tacitamente assumido à entrada, que é o de pactuar, numa postura de entrega, com a atualização de um jogo de faz-de-conta. A presença do espectador é vista, portanto, como a de uma presença passivamente à disposição do que a emissão cênica tem a lhe oferecer. Ele conta muito como um observador, um apreciador, que acolhe ou não o que lhe é endereçado e nada mais. Nisto se resume, segundo este tipo de análise, o seu processo de recepção da obra. Visto como totalmente acabado ao ser desencadeado em sua origem, o complexo fenômeno pelo qual se torna realidade e "forma" interior do receptor e se constitui em objeto *para ele*, não é levado em maior conta estética. É como se ocorresse "no vazio" ou se as imagens e as cargas emotivas, para não falar nas idéias, se limitassem a estampar-se numa cera amorfa. No entanto, se o espectador não puser em andamento a sua aparelhagem não só de percepção e decodificação, mas de reatuação na cena de seu imaginário, com a animação de sua sensibilidade e a organização de sua consciência, isto é, se deixar de projetar, enformar e falar interiormente, se não se tornar locutor daquela linguagem, o diálogo constitutivo inexistirá para ele e a peça tampouco. Vale dizer que, no plano individual e, por seu



intermédio e da relação intersubjetiva pela qual se estabelece o plano coletivo, o público também "interpreta" e o seu desempenho poderá ser de boa ou má qualidade, por sua vez. Mas não se trata de pura e simples resposta automática ao que está assistindo. A melhor representação nem sempre engajará uma atuação adequada do espectador ao perfazer os atos de recepção. E é possível que sua falha, dependendo de como ela se manifestar e do efeito que exercer sobre outros membros da platéia, seja de molde a desestabilizar o espetáculo todo, sem que implique em juízo de valor a seu respeito.

**Isabel:** E se implicar, como no caso do crítico?

**Professor:** Não creio que este goze de algum estatuto especial no modo de receber a obra teatral. Ainda que sua missão precípua seja precisamente a de formular julgamentos tão objetivos quanto possíveis sobre a qualidade e a valia artística dos espetáculos a ele apresentados, não tem como eximir-se do processo acima descrito, justamente porque também é um espectador. Como tal, não importando o grau de instrumentação de que disponha para exercer a sua função de crítico, antes de mais nada terá de executar, como todo o público, as operações que lhe permitam a recepção da obra. Trata-se do primeiro nível de sua apropriação do objeto, mesmo que se lhe mescle toda sorte de intervenções intelectuais e de ajuizamento. Contudo, é somente no que se poderia denominar segundo nível, o qual já estava implicado no primeiro, que a apreciação crítica se colocará plenamente em plano específico. Ora, assim sendo, sua análise e suas conclusões estarão também penhoradas ao exercício de desempenho pelo qual a obra dramática se realiza no espírito do espectador que é o crítico.

### **O Lugar do Teatro no Contexto da Comunicação de Massa**

Muitos analistas têm-se perguntado se o teatro ainda dispõe de um lugar entre as artes de nosso tempo.

A indagação se deve principalmente ao surgimento dos novos meios de comunicação de massa, em cuja perspectiva a tradicional cena dramática se afigura como uma espécie de dinossauro pré-histórico. E esta visão não é apenas a dos pregoeiros de uma cultura tecnicizada. Até críticos como Martin Esslin, cuja vinculação com o teatro não é preciso ressaltar, vêm encarando a arte cênica tal qual a conhecemos hoje em dia como uma forma superada, em franca desvantagem perante a tevê.

A discussão sobre o tema não é recente. Já nas décadas de vinte e trinta, futuristas, funcionalistas e construtivistas extremados abordavam-na movidos pelo desenvolvimento do cinema e, não menos, pela utopia cinética de suas estéticas, como se poderia ler por implicação em Schlemmer, nas

suas propostas para o teatro da Bauhaus. Assim, a questão passou a integrar a pauta das especulações sobre o porvir das artes, tanto mais quanto as correntes modernistas que questionaram as expressões acadêmicas ou as de codificação tradicional, pretenderam revolucioná-las em vista de prospecções sobre as formas de acompanhamento das artes, nas culturas de alta tecnologia, ou então eliminar o seu cultivo pela negação radical de suas possibilidades e usos até as raízes mais antigas.

Basta lembrar as formulações de um pensador como Walter Benjamin e da Escola Frankfurtiana para se constatar quão entranhado já estava, no repertório crítico do debate da modernidade, o exame do problema.

No Brasil, vários críticos levantaram o tópico sob diferentes aspectos. Entre eles figura Anatol Rosenfeld que, em seu antológico ensaio O Fenômeno Teatral, não só avalia os elementos fundantes do teatro, como se interroga sobre o destino que lhe está consignado no contexto contemporâneo. Conquanto não se estenda na sua análise sobre este item em particular, sustenta haver, mesmo em nossa sociedade, uma reserva de domínio, infranqueável para outros veículos, privativa da arte teatral, devido à peculiaridade de seu tipo de comunicação artística. É verdade que em outro ensaio 3, escrito pouco antes de sua morte, Rosenfeld não se mostra mais tão seguro e otimista, pelo menos quanto ao futuro da cena dramática. Mas, de todo modo, a sua adesão ao apocalipse do teatro e à beatificação das massas pela tevê não é programática, nem poderia ser, mesmo porque o fundamento estético e ontológico de sua concepção de teatro continua sendo a mesma em quase toda a sua obra.

Mais recentemente, esta preocupação tem ressurgido em torno do debate do pós-modernismo. Por exemplo, o fato de o teatro dos anos oitenta distinguir-se por ser em grande parte criação de diretores e em muito menor escala de dramaturgos, suscitou na literatura especializada uma sucessão de especulações sobre a impotência teatral da escritura dramaturgica como sinal de fenecimento da arte dramática. Nem o surgimento de autores como Heiner Müller, Botho Strauss e outros é considerado como uma demonstração de poder criativo de textualização, sendo apontado como confirmação do processo de decadência, pelas características de suas peças. As colagens, as citações, as montagens de fragmentos, as transposições do épico para o dramático, os enredos soltos, as estruturas abertas e a própria potencialização dos recursos e das intervenções cênico-diretoriais tornam-se outros tantos argumentos em favor da desvitalização da força do teatro, de seus componentes essenciais e constitutivos, e não são tidos como elementos de uma linguagem que faz da montagem de teatro um teatro de montagem. Nem o gênio inventivo de um Grotóvski, de um Peter Brook, de uma Ariane



Mnouchkine, de um Tadeusz Kantor, de um Eugênio Barba, de um Bob Wilson, de um Andrei Serban e, com não menos peso, de um Antunes Filho ou de um Gerald Thomas são tomados como sinais pulsantes de um organismo vivo, que encontrou em uma teatralidade renovada os alimentos, não apenas da aparência espetacular, mas da própria essência dramática do teatro. E estas opiniões multiplicam-se, quer em função do suposto esgotamento da tradição e da prática artísticas na aldeia global, quer em função de um suposto fim da história.

Os corifeus desta posição não julgam suficientes fatos como a persistência, dia após dia, em todas as principais cidades do mundo, de toda sorte de representações do repertório de base textual e das grandes obras da literatura cênica, nem tampouco o inegável cultivo do teatro nas nações, sociedades e culturas tecnicamente mais avançadas. Estas realidades e o indubitável avanço atual da arte e do saber teatrais, em termos jamais vistos anteriormente, como se evidencia inclusive no Brasil, não lhes parecem capazes de sustar a condenação fatal.

Mas, justamente sob este cutelo, que recebe o seu gume de um decreto histórico-cultural, cabe perguntar se a natureza do teatro e a sua função estão sujeitas, de um modo absoluto, a semelhante efemeridade?

É evidente que o teatro como espetáculo de massa não tem mais o privilégio que possuía no passado e, sobretudo, no século dezenove, quando a civilização industrial e urbana o expandiu em proporções inconcebíveis para a perspectiva do anfiteatro do cidadão da *polis* grega. Também é certo que ele não pode, com as sinalizações expressivas de seu corpo-a-corpo vital e sensível, competir com os sinais elétricos e eletrônicos das mídias. Mas o problema de sua subsistência e pertinência, no âmbito da vida e da cultura do homem e das sociedades de massa, não deve ser reduzido a freqüências e comprimentos de onda.

\*\*\*

O teatro, ao que se pode ver em todos os tipos de organizações sociais do homem que chegaram a cultivá-lo em suas formas artísticas, sem mencionar as suas manifestações fora do código da intencionalidade culta, não é um produto determinado apenas pelas condições e estruturas sócio-econômicas e estético-culturais. Estas, sem dúvida, constituem fatores importantes de seus modos e estádios de concretização. Mas é preciso lembrar, não somente como curiosidade, que, ao definhamento ou ao desaparecimento, por exemplo, no Ocidente, de uma de suas cristalizações estilísticas, sempre sucedeu o surgimento e o amadurecimento de outras. O teatro não morreu porque o Classicismo se misturou ao Barroco ou porque o Romantismo foi desembocar no Naturalismo ou o Simbolismo se perdeu no

Modernismo. Tampouco a transformação da sociedade feudal na capitalista ou desta em outras modalidades mais avançadas de organização humana o extinguiu, nem o levou sequer à dissolução na festa cívica ou no ritual de massa. As próprias formas primitivas de sua gênese, a partir dos cerimoniais de toda espécie, e de sua eclosão nos gêneros populares do mimo, do tablado de feira, do circo, dos espetáculos de bonecos, de sombras, etc., para não mencionar o próprio carnaval, indicam que a sua seiva tem fontes situadas não só no processamento sócio-cultural da existência humana. O mínimo que se pode dizer, a esta altura, é que ele decorre de uma necessidade antropológica. Sem dúvida, outras artes também desabrocharam em decorrência desta mesma solicitação. Mas poucas terão, como ele, a intimidade orgânica, corporal, e a visceralidade com o sujeito de sua expressão. Mais do que em qualquer manifestação artística, no teatro o homem é a medida de todas as coisas. É claro que a literatura tem um poder muito maior de abstração e de incursão especulativa no imaginário. (O que não gera um juízo de valor estético, nem significa que o teatro lhe seja inferior poeticamente.) A pintura também goza destas propriedades, até certo ponto, por sua capacidade de plasmar e dispor as imagens ou signos plásticos. A estes dois domínios seria possível associar o cinema e, em certa medida, e por extensão, a tevê.

O poder de manipulação no palco certamente não é tão ágil e flexível. Embora modernamente tenha conquistado enorme desenvoltura técnica e possibilidade representacional, graças ao desenvolvimento dos trabalhos de preparação do espaço, da atuação, da encenação, afora os reptos da contemporaneidade, a sua dependência do aqui-agora não é menor. A arte do palco está inextricavelmente aí ancorada. Mas por isso mesmo, nada como o teatro para dar do homem o sinal do homem -- ambos lhe são co-presentes.

E esta co-presença é, ao mesmo tempo, a da determinação e a da liberdade. A projeção, a planificação, a deliberação do fazer artístico, de modo algum estão ausentes, como já foi dito, da obra teatral em todos os níveis, desde o textual até o vivencial. Mas o teatro é a arte da atualização. A cada peça, a cada noite, a cada instante, ele não apenas renasce, porém nasce. A sua reprodutibilidade, mesmo no que ela tem de reprodução, só se concretiza, irreprodutivelmente, na incorporação cênica. Tudo nela é polarizado em um *ato* da espontaneidade do gesto vivificador da representação teatral, da energia atual, ao vivo, de sua comunicação com o seu receptor, o homem *in vivo*.

Neste sentido, dado o fato de não haver entre o principal fator da concretização do signo teatral como informação estética, o ator em cena, qualquer interface preponderante e congeladora de sua relação com o



destinatário de sua emissão, e considerando que todo descongelamento comunicacional, no âmbito humano, só é possível através da mente e do corpo do receptor, que lhe dão não somente as coordenadas e os códigos de deciframento, mas ainda a carnalidade de seu esquema corporal para torná-lo acessível à sua percepção sensível, o teatro talvez faça o que todas as outras artes almejavam fazer. Tanto mais quanto nenhuma delas pode dispensar o seu captador, o seu público, que o espectador o é por excelência, e que constitui o seu alvo, o seu retro-alimentador indispensável e, como conseqüência, o seu ideal. Qual delas não sonharia em *com-fundir-se* com ele, fazendo da arte, vida, como o teatro?

\* \* \*

Na perspectiva do que foi examinado até aqui, isto é, do poder de fogo da arte teatral em face do poder apocalíptico da mídia, não se deveria pensar que o teatro brasileiro constitui exceção. Projetá-lo como uma sufocada e marginalizada tentativa de sobrevivência sob a floresta das antenas da poluição imagística, não corresponde à medida de seu efetivo desempenho. Esta sua atividade pode afigurar-se mais ensombrecida porque as dificuldades pelas quais passa o país o atingiram materialmente de maneira particular. Talvez seja o caso de se observar que, no seu âmbito, a crise atual somou-se uma outra, mais antiga, que o afetava de há muito.

De fato, em nosso palco, desaparecido o primeiro momento moderno de uma presença mais estável, sobretudo com o fim das companhias de repertório e dos grupos de proposta permanente, as vicissitudes da vida política nacional, com a instauração do regime militar e a cassação das liberdades constitucionais e democráticas, levaram-no a uma fragmentação que não foi contrabalançada por nenhuma tentativa de sustentação de um teatro institucional, como se poderia esperar de um dirigismo cultural centralizado ou como acontece em países onde a arte dramática é objeto de real consideração, mesmo que destinada a servir apenas ao consagrado e ao oficial.

Entretanto, o próprio processo de espalhamento não se deu unicamente como uma explosão aleatória, na medida em que convergiu para alguns pólos em torno dos quais fez girar com intensidade a produção cênica de instigação local ou estrangeira. De um lado, há que ressaltar o chamado político da resistência que desde logo teve no teatro uma caixa de ressonância por excelência, graças às possibilidades comunicacionais que a sua arte oferece para o debate público de idéias e, como conseqüência, à vocação, que se torna uma constante tentação de gênero e circunstância, para a crítica e o protesto. De outro, há que atentar para o apelo artístico das novas linguagens, ou das experiências com o fito de obtê-las, nem sempre

marcadas por um discurso engajado *stricto sensu* na problemática das situações emergentes, mas sempre flexionadas pelas indagações sócio-existenciais de nosso tempo e, sem dúvida, pela incessante reflexão -- no duplo sentido da palavra e intrínseco à cena -- a respeito da condição humana.

Com esses dois parâmetros fez-se no Brasil um teatro bem mais vivo e significativo do que supunham os seus próprios criadores, críticos e espectadores. O seu papel torna-se palpável, não só porque as suas inquietações no palco eram as que agitavam a platéia mesma e para as quais esta vinha procurar alguma representação, ou porque todo um repertório de suas produções ascendeu ao nível de referência histórica obrigatória ou de exemplaridade simbólica; mas porque, tanto quanto os seus registros de época, as suas buscas e a renovação que ela forjava em seus modos de expressão constituíam a incorporação pulsante e retroativa do vivido e do pensado.

Na verdade, são parte integrante do movimento teatral dos anos 60 e 70, não apenas as realizações cuja consagração textual nos foi legada, como ainda uma rica constelação de grupos de pesquisa e vivenciamento, com maior ou menor grau de intenção político-ideológica, cujas tentativas e conseqüências gozam de indiscutível legitimidade artística. Concomitantemente, porém com uma especificação mais nitida em um lance ulterior no tempo, fundindo talvez as conquistas da renovação teatral dos anos 40 e 50 com as novas tendências e injunções, começa no Brasil o que se tem denominado a era ou o teatro dos diretores. **Macunaima** pode ser considerada um marco inicial de uma sucessão de montagens em que o encenador brasileiro se torna, como Meierhold chamou a si próprio, o "autor do espetáculo". Não se pretende aqui empreender a avaliação crítica individualizada desses trabalhos, embora seja impossível deixar de consignar que os malogros não puderam empanar os notáveis êxitos, hoje já históricos, de tais criações. Antunes Filho, Gerald Thomas, Luiz Roberto Galizia, Cacá Rosset, José Possi Neto, Ulisses Cruz, Gabriel Vilela, para citar alguns, são, principalmente nos anos 80 e 90, os plasmadores desta teatralidade que tem falado ao nosso público com invenções e retextualizações onde o trágico e o cômico fazem de sua eternidade na vida humana novas máscaras. E o curioso, pelo menos do ponto de vista de certas perplexidades, é que, de um ou de outro modo, as platéias brasileiras, e até as estrangeiras, têm captado a sua linguagem; pois, do contrário, não se compreenderia a atração do público.

Não resta dúvida que, tanto a vertente dos grupos de pesquisa quanto a dos encenadores, na singularidade de suas propostas, assimilaram a lição estética de correntes afins no exterior, bem como o impacto da



modernidade técnica e comunicacional sobre o modo de ser do teatro. Mas esta assimilação, que resultou em leituras originais de obras dramáticas clássicas e atuais e numa inventividade cênica como nunca se vira anteriormente em nossos espetáculos, não pode ser tida, por certo, como o balbuciar senil de uma decadência, constituindo, antes, sem perda da capacidade de fazer e refazer o palco do texto na sua função consagrada, a voz plena de uma teatralidade mais apta a explorar as suas potencialidades, mais aberta para a manipulação estrutural do dramático e, em decorrência, mais armada para capitalizar quer a tradição, quer a vanguarda, numa expressão re- ou pluri-semiotizante. Por outro lado, acrescente-se a isto a multiplicação dos pequenos grupos experimentais, das escolas e dos departamentos de Arte Dramática em nossas universidades e o ingresso incessante de jovens que buscam o teatro como forma de realização e profissionalização, numa transfusão que aqui, não menos do que em outras partes, alimenta a perene vida do tablado.

Se assim for, pergunta-se: Serão estes os últimos estertores do velho fóssil? Não se emitiram ainda sinais em número suficiente para soterrá-lo, na paz dos justos, sob a avalanche das imagens eletrônicas? Ou será que é preciso rever a visão?

### Notas

1. *Apud* L. C. Pronko, **Teatro: Lesta & Oeste**, p. 36 (Editora Perspectiva, São Paulo, 1986).
2. W. Benjamin, **Obras Escolhidas, Uma Fotografia de Criança**, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, p. 150.
3. "O Teatro em Crise", in **Debate & Crítica**, nº 1, julho-dezembro de 1973, pp. 123-134.
4. **Opinião; Liberdade, Liberdade; Arena Conta Zumbi; Arena Conta Tiradentes; Feira Paulista de Opinião; Prova de Fogo; Ponto de Partida; Rasga-Coração; Um Grito Parado no Ar; A Resistência; Abajur Lilás; O Último Carro; A Patética; Campeões do Mundo; etc.**