

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 TV.

A discussão sobre o tema não é recente. Já nas décadas de 20 e 30, 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 Fênômeno 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 (1), 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 TV não é programática, nem poderia ser, mesmo porque o fundamento estético e ontológico de sua concepção de teatro continua sendo o mesmo em quase toda a sua obra.

Mais recentemente, esta preocupação tem resurgido em torno do debate do pós-modernismo. Por exemplo, o fato de o teatro dos anos 80 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

JACÓ GUINSBURG é professor de Teoria do Teatro da ECA-USP e autor de, entre outros livros, *Leone de Sommi - um Judeu no Teatro da Renascença Italiana* (Editora Perspectiva).

Versão ampliada do artigo O Lugar do Teatro Hoje, publicado na Folha de S. Paulo de 19/4/92.

um teatro de montagem. Nem o gênio inventivo de um Grotowsky, de um Peter Brook, de uma Ariane Mnouchkine, de um Tadeusz Kantor, de um Eugenio Barba, de um Bob Wilson, de um Andrei Serban e, com não menos peso, de um Antunes Filho ou de um Gerald Thomas é tomado como sinal pulsante 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 XIX, 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.

NELSON RODRIGUES EM
FOTO CLÁSSICA



Agência Fofitas

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 socioeconômicas 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 sociocultural 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 TV.

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 inextrincavelmente 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 almejariam 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 retroalimentador indispensável e, como consequência, 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, à 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 as 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 socioexistenciais 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 (2) 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 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 nítida 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. *Macunaíma* 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 Fernando Galizia, Cacá Rossett, José Possi Neto, Ulisses Cruz, Gabriel Villela, 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 plurissemiotizante. Por outro lado, acrescente-se a isso 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?

1 "O Teatro em Crise", in *Debate & Crítica*, nº 1, julho a dezembro de 1973, pp. 123-134

2 *Opinião*; *Liberdade*; *Liberdade*; *Arena Conta Zumbi*; *Arena Conta Tiradentes*; *Feira Paulista de Opinião*; *Raça Coração*; *Prova de Fogo*; *Ponto de Partida*; *Um Grito Parado no Ar*; *A Resistência*; *Abajur Lúlia*; *O Último Carro*; *A Política*; *Campeões do Mundo*; etc. (f. doc)