

*Se, no teatro digestivo de hoje, os nervos, quer dizer, uma certa sensibilidade fisiológica, são deixados deliberadamente de lado, entregues à anarquia individual do espectador, o Teatro da Crueldade, por seu lado, pretende voltar a usar todos os velhos modos aprovados e mágicos de ganhar a sensibilidade.*

*Esses meios, que consistem em intensidades de cores, luz ou sons, que utilizam a vibração, a trepidação, a repetição quer de um ritmo musical, quer de uma frase falada, que fazem intervir a tonalidade ou o envolvimento comunicativo de uma iluminação, podem ter seus plenos efeitos através da utilização de dissonâncias.*

*Mas estas dissonâncias, ao invés de limitarem-se ao domínio de um único sentido, serão obrigadas a cavalgar de um sentido a outro, de uma cor a um som, de uma palavra a uma luz, de uma trepidação de gestos a uma tonalidade plana de sons etc. etc.*

*O espetáculo, assim composto, assim construído, se estenderá, pela supressão do palco, à sala inteira do teatro e, a partir do chão, alcançará as muralhas através de leves passarelas, envolverá materialmente o espectador, mantendo-o num banho constante de luz, imagens, movimentos e ruídos. O cenário será constituído pelas próprias personagens, ampliadas para o tamanho de gigantescos manequins, e também por paisagens de luz móveis intervindo sobre os objetos e por máscaras em contínuo deslocamento.*

*E assim como não haverá intervalo, nem lugar desocupado no espaço, não haverá intervalo nem lugar vazio no espírito ou na sensibilidade do espectador. Isto é, entre a vida e o teatro não mais haverá uma separação nítida, não haverá mais solução de continuidade. E quem já viu rodarem um filme entenderá perfeitamente o que queremos dizer.*

*"O teatro da crueldade"  
Antonin Artaud\**

## O TEATRO COMO A CONSTRUÇÃO DO TEXTO ESPETACULAR

*André Luiz Antunes Netto Carreira\**

Para compreender os mecanismos da construção do espetáculo teatral é interessante definir algumas de suas particularidades. Será necessário reafirmar que ao dizer texto teatral confunde-se habitualmente texto dramático (objeto literário) com texto espetacular (a performance mesma). Sem o objetivo de aprofundar aqui uma reflexão derivada das observações próprias da semiologia teatral<sup>1</sup>, que significaram nos anos 80 uma contribuição fundamental nas tentativas para definir o campo dos estudos teatrais, cabe afirmar que a diferenciação entre as especificidades de cada um destes textos já é, na área do teatro, um parâmetro reconhecido e instrumento de trabalho que impulsiona diferentes abordagens, tanto na esfera da crítica como na realização artística.

Já Antonin Artaud propôs uma ruptura, uma inversão radical do sentido do texto dramático dentro do funcionamento do espetáculo. O polêmico pensador francês buscava um teatro cuja essência fosse o ritual, a vivência de uma nova organicidade entre a audiência e o espaço-tempo ficcional. Quando Artaud entrou em contato com a teatralidade oriental, constatou, na prática, que a interpretação do texto dramático não era o elemento fundamental na construção dos estados expressivos e do ritual cênico:

"A revelação do Teatro de Bali foi fornecer-nos do teatro uma idéia física e não verbal, na qual o teatro está contido nos limites de tudo aquilo que pode acontecer numa cena, independentemente do texto escrito, enquanto que o teatro tal como o concebemos no ocidente está ligado ao texto e por ele limitado. Para nós, no teatro a Palavra é tudo e fora dela não há saída; o teatro é um ramo da literatura, uma espécie de variedade sonora da linguagem, e se admitimos uma diferença entre o texto falado em cena e o texto lido pelos

\* Universidade do Estado de Santa Catarina.

<sup>1</sup> Ver a produção de Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Marco de Marinis e André Helbo entre outros.

olhos, se encerramos o teatro nos limites daquilo que aparece entre as réplicas, não conseguimos separar o teatro da idéia do texto realizado".<sup>2</sup>

Superando visões que estabeleciam que a construção do espetáculo se dava unicamente como decorrência do texto teatral enquanto elemento fundante do teatro, e que definiam a cena como fenômeno imanente do texto escrito, pode-se dizer que todo texto espetacular comporta em sua estrutura um texto dramático, ainda que nada faça crer que este segundo seja necessariamente precedente ao primeiro. As práticas teatrais da contemporaneidade têm mostrado diversos processos criativos nos quais a escritura de um texto dramático surge como uma produção posterior ao espetáculo mesmo. Muitas vezes isto ocorre devido ao processo de criação do espetáculo impulsionado por metodologias improvisacionais ou como decorrência de necessidades dos que estudam o espetáculo e pretendem captar a totalidade dos elementos relacionados com esta ou aquela experiência teatral.

Considerar o texto dramático como gerador de sentidos que são re-interpretados através da encenação, e tomar esta como fenômeno desdobrado, permitiria concluir equivocadamente, que o texto dramático poderia ser estudado como um elemento independente que guardaria no seu bojo a complexidade da própria encenação, além de supor que existiria uma desejada fidelidade ao autor no momento de sua encenação. Ainda que Anne Ubersfeld afirme precisamente, que "existem no interior do texto de teatro matrizes textuais de *representatividade* e que este texto pode ser analisado com instrumentos relativamente específicos que põe em relevo os núcleos de teatralidade do mesmo",<sup>3</sup> observa-se que não há uma única verdade cênica no texto, mas, uma ampla gama de possíveis caminhos que serão objeto de descobrimento por parte dos responsáveis da encenação. O reconhecimento de uma ampla autonomia do processo de encenação conduz à conclusão de que todo texto é finalmente teatralizável mesmo quando não porta uma estrutura dramática tradicional<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad. 1987.

<sup>3</sup> UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid. Cátedra/Universidad de Murcia. 1989.

<sup>4</sup> A descrição que Francisco Javier faz da encenação de *Orlando Furioso* por Luca Ronconi demonstra essa potencialidade do teatralizável: "... folheando o livro homônimo de Ariosto, Ronconi percebeu que seria difícil que alguém fosse ler completamente esse romance do Renascimento, povoado de heróis, libertadores de belas princesas embruxadas, de poderosos bruxos e monstros míticos. Pensou que o leitor não faria mais do que folhear o romance e se deteria de vez em quando em alguma página que talvez lesse totalmente. E desejou encontrar algum meio para articular um espetáculo, que pusesse este material sob forma teatral a disposição do espectador. Como resultado concebeu um espetáculo sumamente dinâmico localizado em um espaço cênico singular, compartilhado de formas variadas por atores e espectadores. Plataformas movidas por técnicos serviam como vários palcos e conformavam dese-

Da mesma forma que não podemos encontrar verdades cênicas, a identificação da presença de vários sintagmas mínimos como propunha Tadeus Kowszan, representa uma segmentação arbitrária, pois, como assinala André Helbo, as leis da comunicação articulada ou não articulada com frequência se misturam, as linguagens do espetáculo teatral se combinam permanentemente<sup>5</sup>, de tal forma que sua imbricação constitui uma complexidade textual particular. Consequentemente, nos resta abordar o texto espetacular como um fenômeno significante no qual a busca de estruturas mínimas não passa de uma quimera<sup>6</sup>, portanto, o eixo de análise do mesmo será o próprio objeto artístico em sua totalidade e no seu pleno funcionamento sócio-cultural.

Na tentativa de apreender o espetáculo teatral em um enunciado que conservasse todas as riquezas do teatro, Roland Barthes afirmou nos anos 70<sup>7</sup>, que o teatro era *uma máquina cibernética em funcionamento, uma máquina de emissão signia*. Esta expressão cunhada por Barthes, indica com aguda sutileza, os caminhos possíveis para a compreensão do fenômeno teatral e, portanto, os procedimentos específicos de sua gênese. O professor argentino Francisco Javier<sup>8</sup> agrega a esta idéia uma jocosa imagem do teatro como uma *pilha de panquecas*, isto é um empilhamento de linguagens ao qual somente podemos abordar realizando um corte vertical que aprisiona apenas fragmentos, mas, que ao mesmo tempo traduz expressões de sua totalidade pelo fato de conter partes de cada uma das *panquecas*. O teatro está composto de um permanente deslocamento de uma linguagem expressiva sobre a outra. Estes deslocamentos criam combinações e vão compondo um tecido, uma malha expressiva que é o próprio texto espetacular. Assim, vemos como uma ação de um ator se modifica no justo momento em que incide sobre este uma luz, soa uma determinada música ou aparece um novo elemento cenográfico. O texto espetacular, a encenação, será sempre um resultado não concluído, cuja existência de uma estrutura orgânica não é totalmente apreensível pelo olhar do espectador, nem tão pouco absolutamente desejada pelo diretor.

nhos sobre os quais se deslocavam o atores. O público de pé era obrigado a se adaptar às configurações imprevisíveis. Ronconi criou assim um evento no qual a liberdade de escolha do espectador equivalla à do leitor que folheia o livro”.

<sup>5</sup> HELBO, André. *Para um proprulm da representação teatral*. In: *Semiologia da representação*. São Paulo: Cultrix, 1980.

<sup>6</sup> “A representação põe em cena (em enunciação) enunciados icônicos, gestuais, e verbais. Já não é o texto o que produz o conjunto de personagensatores, senão que o conjunto enunciante modula e modaliza o texto dramático.” PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1980.

<sup>7</sup> BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. México, Siglo XXI. 1976.

<sup>8</sup> JAVIER, Francisco e ARDISSONE, Diana. *Los lenguajes del espectáculo teatral*. Buenos Aires: FFyL/UBA, 1986.

Se podemos identificar os mecanismos desta máquina, poderemos com certeza reconhecer, não somente as regras internas das linguagens comprometidas no fenômeno teatral como também dar passos significativos no sentido de compreender a mecânica do processo criativo coletivo que é expressão do teatro.

A criação no teatro se dá como uma manifestação de práticas sociais sobrepostas que são, simultaneamente, leituras e reescrituras de textos. Tradicionalmente, o autor produz o texto dramático que, enquanto objeto literário oferece dois níveis, a saber, o chamado texto principal ou seja, as falas dos personagens, e o texto secundário, isto é, as indicações cênicas do autor. Sobre este pré-texto duplo o diretor estabelece um projeto cênico que se estende em várias direções, tais como cenográfica, sonora, interpretativa, etc. Apoiada nesta criação a equipe de atores elabora partituras que determinam a criação dos personagens.

No entanto, discutir os processos de criação no teatro contemporâneo significa de alguma forma fazer referência ao papel do diretor teatral e sua relação com os diferentes elementos que estão em jogo na encenação teatral. Se a figura do diretor surgiu, no final do século XIX, como um simples agente ordenador das linguagens em jogo na encenação — agente secundário frente a elementos historicamente privilegiados, tais como os atores e o texto com seu autor — o diretor ganhou, no presente século, estatuto de autor de um novo texto. O caráter prometéico do diretor — roubando do autor teatral sua prevalência<sup>9</sup> — não tem implicação apenas na definição mesma do papel do diretor, mas, fundamentalmente na compreensão do processo de criação no teatro como um obrigado *work in progress*, um dinamismo ineludível que compõe o fazer que não é mais que a transformação de diferentes discursos (literário, verbal, gestual, lumínico, espacial, etc.) em um novo discurso artístico. Notamos que também existe atualmente, uma tendência a reavaliar este lugar reservado ao diretor partindo de uma crítica ao exagerado centralismo que se estabeleceu. Centralismo este que se substancia em "em uma análise dramatúrgica demasiado fixa, com um logocentrismo que só se interessa pela cena na medida em que esta é traduzível em significados verbais"<sup>10</sup>. O objetivo desta crítica é reafirmar a importância da materialidade dos significantes teatrais e da corporeidade dos atores, mas, ao mesmo tempo introduz questionamentos à autoridade do diretor sobre o texto dramático, revalorizando o lugar do argumento. Quase que como um acontecimento pendular, busca-se restabelecer os valores das diferentes funções dentro da

<sup>9</sup> DUVIGNAUD, Jean. *Sociología del teatro (Ensayos sobre las sombras colectivas)*. México: Fondo de Cultura Económica, s/d.

<sup>10</sup> PAVIS, Patrice. *¿Qué teorías para que puestas en escena? In: La Puesta en Escena en América Latina: teoría y práctica*. Buenos Aires: Galerna/GETEA/CITI, 1995.

encenação. Mais que um simples equilíbrio se trata de reconhecer uma condição inerente ao funcionamento do diretor à arte de representar.

Se o espetáculo começa a ser construído em algum ponto obscuro, talvez da mente do diretor ou do autor, somente será concretizado quando se expõe frente ao público<sup>11</sup>. Mas, diferentemente da obra de um escritor ou de um pintor cuja criação é elaborada solitariamente, para somente depois chegar ao conhecimento do público, o texto espetacular é construído como um trabalho coletivo no qual cada um dos participantes do processo criativo expõe a cada momento seu próprio processo individual enquanto, simultaneamente, observa os processos produtivos dos outros membros da equipe, isto é, sempre existe um observado — leitor — das produções parciais que compõem o texto final.

O ator constrói sua partitura em relação aos outros atores e às observações do diretor, se desloca por um espaço construído pelo cenógrafo e utiliza roupas propostas por um figurinista. É neste processo que o ator termina de ler efetivamente o texto dramático (qualquer que seja a forma sob a qual ele se apresenta), e dá corpo à sua interpretação do personagem.

Também poderíamos dizer que o diretor, a partir de um projeto cênico determinado, escolhe um texto dramático que se inscreve no marco deste projeto e que a partir deste momento detona um processo de releituras nos diferentes estratos que compõem a equipe criativa: atores, cenógrafos, músicos, etc. Estas leituras não são consequência de uma simples abordagem intelectual dos textos, mas nascem no cerne de relações sociais, são construídas de forma dinâmica enquanto se cria o próprio objeto artístico. Durante uma simples leitura oral do texto a ser montado, os atores vão sugerindo tons, ritmos, intenções, enquanto o diretor re-interpreta o texto, agora já transposto inicialmente do papel para a voz. Um mero ensaio no qual se improvisam os primeiros passos dos personagens já coloca o texto no espaço, e uma vez mais são produzidos uma infinidade de novos caminhos para o texto inicial, e até mesmo o diretor mais autoritário e auto-confiante na sua interpretação estará sujeito a alterar suas opções por força da interferência da leitura dos atores. A qualidade da leitura-interpretação realizada a partir da experiência prática no espaço fez com que o grande mestre russo Constantin Stanislavski, já no final de sua vida, sugerisse um mecanismo pelo qual os atores

<sup>11</sup> Francisco Javier afirma que "La aparición y la concreción de un principio conceptual ordenador puede resentarse al comienzo del trabajo de puesta en escena o en su desarrollo, impulsado por la intuición o como fruto de un profundo trabajo de análisis. En algunas ocasiones puede parecer obra de la casualidad, pero lo que puede parecer casual no es más que la respuesta subconsciente al trabajo del directo, a su obsesión" (Javier, 1986: 43).

deveriam privilegiar o trabalho reflexivo com o texto a partir da ação e da experimentação física sugerida pelo mesmo. O chamado "método das ações físicas" buscava possibilitar que o ator descobrisse as alternativas para a criação do personagem e de suas relações com os outros personagens tendo como ponto de partida a experiência orgânica do fazer no espaço.

Se o ator fazendo concretamente a ação dramática exercita uma re-leitura do texto dramático e, efetivamente, cria um novo texto, o diretor deve acompanhar este exercício para ter um imediato acesso a este texto do ator, e conseqüentemente, estará obrigado a fazer uma re-elaboração permanente da sua leitura individual do texto dramático (que aqui funcionará como pré-texto). Ao mesmo tempo que direciona as ações dos atores, completa assim esta escritura coletiva, mas, não aleatória. Do funcionamento deste mecanismo denso de re-leituras se constrói a estrutura que é o espetáculo teatral.

Por último, como já vimos o texto espetacular somente se completa em toda sua magnitude quando se encontra com o público. Nesta ocasião este se desdobra em múltiplas leituras. Quando todos estes componentes entram em relação com a audiência vão cobrando novas significações, confirmando ou contestando aspectos das leituras prévias elaboradas pela equipe criativa. Esta interação vai provocando alterações e modificações no próprio texto espetacular. A emissão se reconstrói não como uma simples adaptação às necessidades e desejos do público, senão como uma nova visão do próprio texto espetacular propiciada pelas percepções do público que modificam a percepção do grupo realizador. Aqui, a expressão *obra aberta*, tal como sugeriu Umberto Eco, adquire um sentido bastante amplo, não somente por que o texto permite leituras infinitas, mas também porque este é re-escrito diariamente, pois cada apresentação se dá sob a forma de uma nova elaboração do texto por parte daqueles que o produzem. Não me refiro apenas às sutis mudanças que sofrem as interpretações dos atores conforme seu estados de ânimo a cada representação, mas, sobretudo ao fato de que em cada nova representação se reconstrói uma relação diferente com o público. Esta relação está diretamente influenciada pelas condições conjunturais às que está submetida cada sessão do espetáculo. Interferem na conformação destas condições conjunturais, desde eventos políticos de grandes repercussões até mesmo uma particular distribuição dos espectadores pelo espaço com seus respectivos referenciais culturais individuais interagindo com os dados do texto. O comportamento do público ao presenciar uma representação teatral é um fator fundamental na seqüência de novas interferências que os intérpretes farão na estrutura do trabalho. Estes desdobramentos podem variar de magnitude, mas, sempre estarão presentes, pois a organi-

cidade da cena com a platéia não depende sequer de uma opção ideológica ou estética da direção, ela é parte mesma do fenômeno teatral.

Cabe afirmar que o trabalho sensível do ator no palco, ou melhor dito, no espaço da representação, é altamente permeável às influências das reações do público. Isto implica dizer que das variações cotidianas desta relação podem surgir infinitas possibilidades de produção de novos sentidos para cada representação.

Durante o evento espetacular os principais agentes da ação teatral — os atores — deverão saber construir/reconstruir, permanentemente, o texto. Este saber está imbricado com a própria arte do ator que ao construir/compor personagens já se dispõe a dar a este vida, em um sentido ficcional, uma vida que durará o que dure a encenação, mas, que será suficientemente dinâmica para funcionar ainda sob as condições inusitadas da improvisação. Improvisação entendida aqui como condição natural da representação.

Estas particularidades do processo de construção do texto espetacular, mencionadas anteriormente, estão relacionadas com as características sociais da produção deste texto. O fazer teatral, este trabalho de articulação de discursos, somente pode dar-se como uma prática social, e se constitui sempre como uma elaboração de uma cerimonia social. Cerimonia esta que Jean Duvignaud considera como "uma cerimonia social diferida", isto é, suspendida no tempo e no espaço. Mas, o ato mesmo de elaborar um determinado projeto cênico, optar ou lutar por um espaço cênico específico, constitui simultaneamente um processo criativo e uma construção social porque para que seja materializada a realização artística é essencial que sejam produzidas situações sociais que permitam alcançar as condições materiais que demanda o fenômeno teatral. Isto é, os produtos artísticos que vão sendo construídos a cada passo de processo de encenação exigem a estruturação de uma delicada teia de relações sociais, cujo principal objetivo é alcançar a cerimonia social que se dará somente com a presença do público. O teatro é uma manifestação artística que se define pelo fato de que todas as etapas do seu processo de criação representam momentos de prática social. Quando os artistas se dispõem a dar forma a um espetáculo deverão necessariamente supor desde o início do processo de criação as vinculações entre o objeto criado e os modos de socialização do mesmo, já que este só será completado quando se feche o ciclo social do fazer teatral frente ao público. Ensaiar e representar são modalidades de vida social: ambas implicam redes de relações, padrões de comportamento social e lugares sociais, desde os quais serão lidos os diferentes discursos que entrarão em cena, seja no palco ou nos bastidores. Expandindo um pouco esta idéia observamos que há uma

série de práticas sociais que estão diretamente relacionadas com as possibilidades de que determinado texto espetacular tenha mais ou menos público, portanto, que este texto seja objeto da leitura de um maior ou menor público.

O diretor Augusto Boal em suas palestras sobre Teatro do Oprimido sempre afirma que todo teatro é político pois implica sempre uma tomada de posição frente à realidade social. Certamente, isto não define o teatro pois poderíamos considerar que qualquer manifestação artística implica uma tomada de posição frente à realidade, e conseqüentemente expressa uma posição política. O que realmente faz com que o teatro assuma de forma cabal características de compromisso no campo da idéias — e especialmente da política — é o fato de que o teatro é um fenômeno que somente existe enquanto cerimonia social. A presença viva dos artistas e do público, essa simultaneidade, esse fazer/receber, essa particular proximidade, é o que faz com que o teatro se dê sempre como uma reconstrução dos vínculos sociais. A interação com o outro ser humano em cena articulando um discurso artístico, que é ao mesmo tempo metáfora e prática social autônoma, localiza o público no lugar de espectador-agente de uma cerimonia social que tem dupla (ou melhor) múltiplas direções: o palco, os atores, a própria platéia, e cada um dos espectadores. Assim, antes de espelhar a sociedade o teatro é vida social, ainda que seja uma forma particular desta, pois, busca um dar a ver-se. Esta busca da exposição, como ponto culminante da experiência não nega, no entanto, o acúmulo das múltiplas vivências sociais que nela estão consolidadas e que estão combinadas com as regras gerais da vida social, completando assim este duplo caráter de dar a ver e ser.

O duplo implícito no ato teatral — o *a fora* e o *a dentro* da ficção que convivem no espaço cênico — supõe que a representação será sempre um diálogo público com o contexto político, com a época histórica e, portanto, com os imaginários que se tecem sobre o real e o ficcional. O fazer teatral implica interferir constantemente nos elementos que compõem as estruturas simbólicas tanto do público como daqueles que estão envolvidos no processo de criação. Muitos pesquisadores e críticos gostam de utilizar a desgastada imagem de um *jogo de espelhos* para exemplificar o fenômeno teatral, quando na verdade o espelhamento não é tal, porque o que se mostra e o que se vê, são novas imagens surgidas do imaginário, são falas, que ainda que nascidas de objetos que podem ser refletidos, se sustentam mais pela força de seu simbolismo que por sua relação com um real referencial.

O teatro é uma arte que alimenta e provoca *voyeurismo*, pois, quando presenciamos um espetáculo somos observadores da ficção que se apresenta e ao mesmo tempo experimentamos o

prazer de ver o jogo do trabalho dos atores na construção das suas relações reais, tanto proxêmicas como inter-pessoais.

Nos contextos multi-mediáticos nos quais vivemos o teatro é também objeto dos processos de hibridação, tendo um especial dinamismo no que diz respeito a influências de modelos estéticos. Sofre uma penetrabilidade de duplo sentido, isto é, tanto das influências dos modelos teatrais internacionais que são modelos dominantes (através do impacto via meios de informação e centros de formação), como dos referentes culturais regionais, através das experiências sociais diretas (seja pela via do público ou pelos vasos comunicantes da vida dos próprios artistas). Neste sentido, se é certo que o teatro ocidental responde ao modelo eurocentrista (no qual predomina indiscutivelmente o uso do palco à *italiana* e de dramaturgias e técnicas interpretativas relativas a esta classe de espaço cênico), subsistem também manifestações que, permanentemente, lutam para resignificar estas influências e estabelecer discursos teatrais a partir de fusões com referentes próprios de contextos culturais particulares. Atualmente, os modelos teatrais dominantes cruzam as fronteiras com a rapidez e a emergência próprias da contemporaneidade, enquanto as especificidades culturais de cada núcleo urbano, no qual são gerados concretamente os espetáculos, costumam ter como traço característico uma maior lentitude nas mudanças.

No caso do teatro, cuja matéria-prima de elaboração fundamental é o ser humano lançado no espaço (apesar de que algumas correntes estéticas insistam na busca da visualidade como fator dominante), o impacto das condições culturais locais é decisivo na realização final, principalmente porque os atores se expressam através de sua performance gesto-vocal, campo propício para a manifestação destes dados culturais. Isso se refere também à condições técnicas materiais disponíveis, à qualidade de atores, ou à quantidade de recursos financeiros envolvida nos projetos, como também às expectativas sociais depositadas sobre o projeto tanto no nível interno do grupo realizador como no nível externo, ou seja, o olhar social.

O espetáculo teatral funciona, então, como uma espécie de depositário, se não da cultura regional em um sentido tematizante, o que o tornaria de certa forma "responsável pela manutenção dos valores culturais localistas", de uma percepção da realidade desde uma óptica que estará sempre impregnada pelas particularidades culturais que escapam, em diversos registros, aos modelos hegemônicos.

Claro está que, como afirma Lucien Goldman<sup>12</sup>, as criações individuais não se relacionam com o pensamento coletivo neces-

<sup>12</sup> GOLDMAN, Lucien. *Pour une Sociologie du Roman*. Paris: Gallimard, 1964.

sariamente através da identidade de conteúdos, senão por intermédio de vínculos mais profundos e de aproximações estruturais. Como todas as formas de arte, o teatro está fortemente penetrado pelas características sócio-culturais que dominam os contextos culturais nos quais estão inseridos os seus realizadores, mas, devido à simultaneidade da criação do discurso artístico com a recepção (presença viva), esta vinculação se dá de modo mais sensível em ambas direções.

É difícil encontrar as razões que explicam a sobrevivência do teatro como linguagem artística que parece se opor aos principais elementos da nossa época tecnológica. Uma arte francamente artesanal, na qual o predomínio do ser humano é tão explícito que estimula até mesmo a busca que identifica o *signo mínimo* com o próprio ator. Esta é a arte do encontro. O fenômeno do teatro entendido em suas acepções mais amplas, observado com os instrumentos da antropologia, se aproxima da existência social, e todas as classes de performance que podemos identificar terminam por constituir um argumento poderoso que reitera o sentido cerimonial que é o foco do fazer teatral, mesmo quando estamos em frente ao mais comercial dos espetáculos, o mais burguês dos eventos, quando estamos seguros que o público se dirigiu ao teatro tão somente com o fim de ver seus ídolos televisivos ou com o objetivo de desfrutar uma comédia passageira, até mesmo nestes casos o teatro se explica como momento cerimonial.

Por último, é interessante reafirmar que, se os realizadores teatrais têm enfrentado um embate permanente como o campo da teoria é principalmente pela insistência tradicional da crítica em tomar como objeto de pesquisa prioritária o texto escrito, objeto este que resulta mais acessível devido ao fato de que o espetáculo, dada sua efemeridade, demanda instrumentos de abordagem específicos.