

Teatro, o Ato e o Fato Estético

MOSTAÇO, Edécio¹

Arte, técnica e método – três noções complexas em permanente interação e repulsa, uma vez que artistas têm certa dificuldade em entender o que cada uma delas é, significa e promove.

As três noções são arcaicas, encontráveis já na Idade Antiga, conhecendo, ao longo dos tempos, diversos modos de arranjo e disposição entre si, movimento bascular entre uma e outra que singulariza certas escolas, certos artistas e, sobretudo, dado modo de encarar a própria atividade artística. Foi no início do século XIX, todavia, que uma polarização maior distanciou as três noções, adequando-as à ideologia do período – conhecido como Romantismo -, movimento que implicou agudas discussões a respeito da arte, momento que procurou sistematizar a Estética, nascida cinquenta anos antes. Os grandes torneios de opinião vão se cristalizar tendo como campo expressivo a poesia, a arte por excelência para Hegel e seus seguidores, assim como a música, através da valorização de uma subjetivação absoluta no tocante à criação da obra: o verdadeiro criador é aquele capaz de colocar sua alma na obra, viver até os píncaros seus sentimentos transfigurados em arte, imolando-se diante do leitor/espectador.

Nesse molde, a arte foi tomada como o centro do processo criativo; a técnica como sua auxiliar meramente estilística, uma vez que os formatos artísticos até então disponíveis foram relativamente rechaçados e os românticos lançaram-se com afinco na criação de novos. E o método, naquele ambiente, simplesmente declinou de importância, pois contava, antes de tudo, o gênio, um ser de impulso tão poderoso quanto voluntarista, capaz de transpor todas as barreiras para impor a força de sua criação. Não por outra razão, o artista romântico foi um apaixonado, acometido pelos permanentes reclamos das sensações, das visões, do temperamento e das convulsões dos sentidos, entregue à vibrátil corrente da vida pulsando com os altissonantes acordes das sinfonias. Pouco importa que os verdadeiros gênios tenham sido, efetivamente, alguns poucos; a ideologia romântica instalou-se como fator constitutivo da Modernidade e perdurou muito tempo, ainda hoje matizando,

1. Edécio Mostaço, pesquisador do CNPq. É doutor, professor da graduação e da pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC.

aqui e ali, muitos dos procedimentos daqueles que se entregam à criação artística.

No âmbito da Modernidade, a arte pode ser tomada em três principais acepções: como fazer, como exprimir e como conhecer. Na última acepção, porque o modo envolvido em sua criação indica e propõe a descoberta de novos procedimentos na operação da matéria em relação ao produto criado; ou seja, uma somatória de saberes e competências que vão decantando, pouco a pouco, sob o formato de experiência ou resíduo, apta a ser novamente mobilizada quando da retomada de um percurso assemelhado. Como expressão, deriva da concepção romântica, no sentido de exteriorizar tudo o que o artista nela reuniu de próprio e idiossincrático, de íntimo e secreto, de suor ou inspiração, enquanto formato passível de ser interpretado – ou seja, aquilo que modernamente designamos como linguagem, quer em seus aspectos semiológicos discerníveis (códigos) quer inefáveis e sintomáticos (inconscientes). E a primeira acepção, a mais longínqua, mas também a mais definidora da própria arte, que afirma que ela é um fazer muito particular, que se inventa à medida que se cria, forjando em seu labor seus próprios cânones, conforme Pareyson² sustenta. Lord Byron, Salvador Dali, Andy Warhol, três estilos, três épocas distintas, um mesmo perfil enquanto existência e desígnio.

E o teatro? Tudo o que antes foi referido para as artes em geral, aplica-se também ao teatro – ou ele não seria uma arte. São bem conhecidas as dicotomias que opõem a criação cênica à técnica, evidenciando uma vez mais certo tônus romântico recobrando a cena ainda hoje, seja por desconhecimento ou por preconceito. Muitos não reconhecem como técnica a confecção de uma ponta de flecha ou a produção de uma fogueira com ramos secos, embora tais artefatos sejam tão técnicos quanto um foguete colocado em órbita ou uma barragem construída num rio caudaloso. A técnica (ou a tecnologia) manifesta-se em quatro dimensões: como objeto e produto, como modo de conhecimento, como modo específico de atividade e como volição.

Integram o primeiro aspecto todos os artefatos materiais produzidos pela humanidade ao longo dos tempos, quer dizer, tudo aquilo que nos cerca e rodeia e pode ser designado como resultado da cultura, não produto natural. Em seus específicos aspectos cênicos aqui podem ser arroladas as roupas enquanto figurinos, as lâmpadas enquanto iluminação, a arquitetura como construção dos edifícios, as máquinas e ferramentas empregadas pelos carpinteiros para construir a cenografia etc., como coadjuvantes e instrumentos para a con-

2. Sobre tais acepções, ver PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo. Martins Fontes: 1984; além de Estética. Teoria della formatività. Milano. Ugo Mursia Editore. 1974.

dição humana agir e se manifestar. Como modo específico de conhecimento, a técnica surge sob o universo do know how, o que implica aspectos práticos e teóricos. Em suas manifestações mais rudimentares estão o treinamento sensório-motor, o apuro perceptivo, os gestos e posturas corporais adquiridos, o falar e produzir sons corporais, o deslocamento pelo espaço etc. Ou seja, tudo aquilo que um ator necessita dominar como repertório expressivo de base, aprendido através da intuição ou ensaio e erro. Sim, esses dois aspectos integram a rede indispensável para a aquisição de conhecimentos, embora costumem ser instâncias menosprezadas pelos próprios artistas, quando reputam essa instância como natural, o que não corresponde à verdade, uma vez que o homem é, sobretudo, homo faber e homo sapiens, aquele que acumula e preserva conhecimentos para fazer coisas e manter-se vivo. Decorar palavras e canções, coreografias, exprimir estados emocionais, adequar o corpo a certos pormenores das criaturas ficcionais, controlar pausas e armar suspense, são outros expedientes que integram esse know how, assim como saber que se produz um efeito de distanciamento colocar a frase na terceira pessoa verbal. O know how existe como integração daquela primeira instância nessa segunda, sendo empregado para adquirir uma habilidade, manufaturar algo, operar ou manter um processo e, sobretudo, projetar e inventar, as duas capacidades mais abstratas e elevadas do córtex. A sistematização de certos processos produtivos, a organização da empreitada, a obtenção de certos efeitos desejáveis, a concatenação entre diferentes métodos ou técnicas, são alguns dos traços que recebem o nome de teoria, uma abstração conceptual que enfeixa as diretrizes e princípios desses processos criativos. O teatro é uma arte exatamente porque não é um produto natural, cujo know how, como verificado, é obtido contra a natureza, pois supõe seu domínio e direção de uso.

Assim, adentramos o terceiro aspecto da técnica: a especificidade da atividade. Embora o vocabulário contemporâneo se mostre saturado de expressões mistas como dança-teatro, circo-teatro, teatro de formas animadas, teatro de rua, teatro ambiental, teatro-futebol, teatro íntimo, teatro de ópera, do negro, do oprimido, do sem teto, do sem terra, dos homens que usam bigode – entre tantas outras –, é indispensável reconhecer que ele detém, manipula e exerce certo know how específico, que não se confunde com nenhum outro saber. Caso contrário ele não seria uma prática, uma práxis, uma ação dirigida para uma finalidade. Os formatos híbridos acima elencados constituem tão somente variações expressivas da espécie, pois não alteram sua condição primária de manifestação, exatamente em função da quarta instância da técnica, a

volição, aquela que determina seu uso e emprego, sua direção e finalidade, sua inserção neste ou naquele processo, correspondendo ao livre arbítrio humano quanto a seu emprego. Ou seja, o homem criou a técnica para seu dispor e para satisfazer suas necessidades, sendo ele o único responsável pelo seu manuseio: fazer teatro implica mobilizar técnica e método.

Poiesis

As três acepções de arte – fazer, exprimir e conhecer -, foram assim divididas tão somente para estudo e facilitar a abordagem de certos aspectos que ela opera. São inseparáveis na prática, constituindo facetas de uma mesma coisa. O cerne da questão artística está no fazer, sendo a expressão e o conhecimento consequências dessa prática. Mesmo a arte conceitual não escapa a esse desígnio, uma vez que o projeto, o conceber anterior à ação, é dela parte constitutiva.

Os gregos não diferenciavam arte e técnica, sendo o verbo *poiien* empregado para designar todos os processos transformativos que implicassem em manipulação de matérias primas ou operações concretas efetivadas a partir de princípios abstratos quando invocados para a produção de uma ação prática. Assim, eram tomadas como *techné* tanto a produção de uma estátua quanto o governo da cidade, tanto a composição de uma música quanto a condução de um barco. Motivo pelo qual *poiesis*, o gerúndio de *poiien*, antes de possuir como tradução “poesia”, deveria, muito melhor, ser vertido como “obrando”, dado seu explícito significado de “colocar em obra”, “tornar obra” ou simplesmente “fazendo” segundo uma dada *techné*. Não há *poiien* sem *techné*.

Resta, assim, perguntar: o que faz o teatro? O que ele “obra”? A primeira resposta dada a esta questão apareceu na Poética de Aristóteles, em suas frases iniciais: o que singulariza o modo dramático e exprime sua qualidade é *mimesis tés praxeós*. O que, ao pé da letra, traduz-se por “mimetizando as ações deles (humanos)”; ou, num léxico mais contemporâneo, “representar as ações praticadas pelos homens”. Toda a Poética é um extenso estudo da tragédia, modalidade ali descrita em particularidade, razão pela qual não vale a pena insistir em seus aspectos estilísticos, mas ficarmos tão somente com essa indicação essencial quer do modo quer da finalidade da arte teatral. De fato, do teatro grego ao elisabetano, do drama burguês ao teatro de absurdo, da criação coletiva à performance, o que o teatro vem exercitando ao longo dos séculos é representar as “ações praticadas pelos homens”, na miríade de aspectos que elas ensinam e possibilitam.

Gostaria de insistir em alguns aspectos de contexto cultural

cercando as afirmações acima, para evitar desentendimentos e um tráfego menos tumultuado em relação a tudo o que veio depois dessa afirmação do filósofo. A ação referida não deve ser tomada nem como simples movimento (levantar a mão) nem como ação doméstica (lavar lençóis). Ela deve, necessariamente, ser pública, grave e voltada à finalidade ética, ou seja, inscrita no universo da polis, sendo indiferente que se apresente muda ou falada. Pois é possível praticar uma ação dessa envergadura através de gestos dotados de significação ou dizer palavras e fazer um discurso, quando o indispensável de seu significado diz respeito ao posicionamento frente à dada ordem pública. Essa discussão pode dar-se intramuros, envolvendo pessoas de uma única família, mas o cerne do debate deve apontar para o caráter geral que articula ou remete. Cabem nessa condição as ações praticadas por diferentes criaturas, tais como Antígone, Hamlet, Miss Sara Simpson, Estragon ou Marina Abramovic, cada qual circunscrita nos modos expressivos que lhe foram e são contemporâneos e àquilo que é tomado como público em cada tempo e espaço.³

Se claro está “o quê” é obrado, resta esclarecer o “como”, instância bem mais complexa, que distingue entre si as criaturas acima citadas e as inscreve nas distintas configurações artísticas de cada tempo histórico na qual emergiram. Na cultura grega clássica, mimestai significava “imitar”, isto é, fazer com seu corpo como se fosse o outro; o que poderia ser um animal (seu modo de se movimentar, de uivar ou cantar), outro ser humano e até mesmo uma divindade, lembrando que naquela cultura os deuses tinham a forma humana. Foram sátiros as primeiras figuras mimadas naqueles tempos, o que deu origem aos mimos, indivíduos destros nesse ofício. Imitar é uma arte, pois depende da observação e de certa coordenação motora e sensível para fazer tal qual. O mimetismo, ou capacidade mimética, é inerente à espécie humana (e não apenas à humana, uma vez que várias outras também a possuem), o que autoriza dizer que é congênita e se institui como uma capacidade ou disposição corporal dependente da vontade. Ou seja, ela é desempenho, é performance. Diferentemente de outras espécies, que usam o mimetismo para camuflagem e sobrevivência, o mimetismo humano é empregado, acima de tudo, enquanto técnica para a aprendizagem ou representação de outros, sem atingir as alterações biológicas verificáveis em outras espécies.

Na outra ponta da imitação está a finalidade. Para quê se produz a representação? Para alguém, para um outro, para um público. Mesmo nos formatos contemporâneos do vídeo ou outros registros midiáticos sem público, as performances almejam serem exibidas para uma audiência, pretendem

3. Marina Abramovic não interpreta personagens, mas se depara com problemas comuns a quem se dedica aos espetáculos. Considero oportuno reproduzir suas palavras, que indicam a direção de sua ação, o uso de técnicas e objetivos de seu trabalho: “para compreender a performance é necessário tempo. E como fazer quando há apenas um quadro vivo? Ainda mais quando na performance não há argumento, diferentemente do que ocorre no teatro ou num número de dança. Talvez não seja mais que uma imagem vivente, mas há nela energia viva, e só é possível ativá-la quando alguém se autorreprograma. (...) Uma ideia que anima minha obra é elevar a moral do público e, para tanto, tenho de me esforçar muito. (...) Cheguei muito longe aprendendo certas técnicas [orientais] com o objetivo de aplicá-las na performance e, no princípio, as performances eram muito físicas; agora uso muito mais minha mente”. In “Além del cuerpo”, entrevista a Tobi Maier. Exit Express. Madrid, # 47, noviembre 2009, p. 7.

chegar até alguém em algum tempo e espaço. Um traço fundamental a toda arte performática, é que o meio expressivo coincide com o sujeito agente: teatro, dança, circo, performance art, mímica etc. O que implica que é o corpo – o soma -, a massa plástica a ser amoldada que vai resultar em obra. A voz deve ser entendida como parte do corpo e o figurino, assim como qualquer espécie de máscara ou acessório diretamente colado ao corpo do performer, como suas extensões, complementos necessários para melhor delinear a plasticidade.

Sendo o corpo do ator o meio expressivo, é sua consciência e vontade que lhe dirige os atos e ações compositivos, formula a dramaturgia, estrutura sua dinâmica, a conduz para uma finalidade, numa inextricável associação que o torna intérprete de algo. Porque intérprete? Porque atuar/performar é interpretar o real, é decodificá-lo a partir da sensibilidade e da inteligência, da técnica e da poiesis, elaborando uma síntese formal que o habilita exprimir-se coerentemente – em semiologia denominada código. Quer dizer, a base da linguagem operativa com a qual o ator se comunica com o espectador dentro dos pressupostos da semiosfera.⁴

Esse é um ponto crucial: como chegar a esse resultado? Enigma para as mentalidades românticas, metodologia para as mentalidades racionalistas, nem a resposta nem sua descrição são simples.

Questão de método

No mundo da criação artística são frequentemente empregados vocábulos como talento, inspiração, jeito, achado, descoberta, técnica, norma, processo, investigação, pesquisa, roteiro, plano, diário de bordo, entre tantos outros mobilizados para balizar essa aventura. Também ele um vocábulo já encontrável em Platão, o termo método resume tudo acima e se constitui em importante passo do processo, sob o qual vigem duas acepções principais: o método enquanto orientação ou como uma técnica particular de pesquisa.

Enquanto orientação geral, o método emprega diretrizes, noções e princípios, geralmente reunidos e acumulados pela cultura anterior; e enquanto procedimentos mais miúdos, através de certas operações, parcelas ou modos específicos de fazer destinados a resultados parciais a serem oportunamente reunidos num todo. A não ser em ambientes cibernéticos estritamente controlados, não há método infalível em nenhuma atividade humana.

Iniciar pelo geral e chegar ao particular costuma ser a orientação mais empreendida; mas o inverso também pode

4. Semiosfera é o conceito cunhado pelo semiótico russo Iuri Lotman para designar a rede de signos que nos envolve em todo o planeta, ver LOTMAN, I. La semiosfera, 3 vols. Madrid. Taurus: 1993.

ser um bom caminho. No teatro, dada suas mudanças históricas estruturais, suas desiguais condições de produção ao longo dos tempos e a intervenção de aparatos técnicos variados interpondo-se entre os atores entre si ou entre eles e o público, não há um único método que dê conta de tudo. O teatro atual conta, contudo, com importantes contribuições de homens de teatro que pesquisaram a fundo o trabalho do ator e fizeram recomendações esclarecedoras, tais como Stanislávski, Meyerhold, Brecht, Grotowski ou Brook, além de apreciável material de atores zelosos de sua profissão que escreveram manuais ou recomendações a futuros praticantes, como Bolelávski, Michel Tchekhov, Lee Strasberg, Stella Adler, Yoshi Oida, entre os mais conhecidos, além de algumas propostas inovadoras como o *rasabox* e o *viewpoints*. O método mais comum, entretanto, é aquele que resulta de parcelas disto e daquilo, a adaptação de técnicas heteróclitas ajuntadas a partir de práticas diversas que cada artista invoca e mobiliza em função de suas necessidades.⁵ O êxito de uma criação depende, todavia, da escolha de um método; assim como da capacidade de alterá-lo no curso do processo se as contingências assim indicarem. Este é um ambiente onde as normas são sempre precárias e a disposição para o novo e o inusitado devem estar permanentemente presentes.

Se a arte é um processo que se inventa à medida que se cria, o ator nela ganha um destaque especialíssimo, uma vez que ele é, simultaneamente, processo e produto de sua criação. O emprego de método para cumprir esse processo não constitui fator limitante ou empecilho à criatividade. É preciso distinguir as duas coisas: o método é o plano, o assentamento de condições favoráveis, o leito onde o rio vai correr; mas a criação em si mesma é inefável, um instante único, um golpe de sorte. Pela perquirição, insistência, repetição, tentativa, síntese, a criação ocorre como uma revelação, um desvelamento, dando a ver naquele corpo uma coisa outra, que ali antes não estava ou não havia. Ela salta como constructo, instante em que o em-si muda de qualidade para-si e o que antes fora intuição, desejo, ânsia adquire agora formatos perceptíveis, espessura no estatuto do real. O jogo é a viatura aqui empregada, é ele que torna possível o velar e o desvelar, o entrar e sair, bem como a seta a ser seguida quando queremos saber a direção intencionada pela criação do ator.

Os artistas performáticos trabalham, portanto, num limiar, naquele lugar incerto entre este e um mundo outro, instrumentos de passagem de fluxo, sujeitados aos riscos que tal situação engendra. A grande marca desse processo é sua condição efêmera e evanescente, uma vez que aquilo que atinge a plateia é seu resultado, a força de sua emanção, e não

5. Com frequência considerável, ainda se encontram atores que alegam não seguir método algum e que criam a partir da intuição ou qualquer outra instância imponderável. Isso é ilusão e autoengano. O artista pode não identificar seu método, não saber nomeá-lo, mas isso não significa que ele não exista. Ele pode até ter aprendido a fazer sozinho, na base da tentativa e erro, mas desse modo desenvolveu um método.

os procedimentos prévios empregados. Quando de sua ocorrência, a arte não demanda um entendimento – na acepção de senso comum, de decifração –, mas sim adesão, transporte, solidariedade para com o jogo proposto, disposição de segui-lo e nele participar, vicariamente posto em causa tal qual o artista. Esta é a exigência da *aisthesis*, o plano lúdico a que toda obra de arte convida. Embora, para o analista, a compreensão do processo empregado torna-se crucial para estabelecer as relações ali existentes. Mas, aqui, já estamos num além da arte.

Para o artista, são outras as tarefas: como retomar aquele jogo criativo, como recuperar os caminhos que o levaram a transmutar-se, como manter o frescor dessa criação ao longo dos dias ou meses que dura uma temporada? É por essa porta que adentra o espaço criativo novamente a técnica. O ator terá de repetir o processo criativo, deixar-se imantar pelas mesmas sensações anteriores, pelos mesmos estímulos antes empregados, procedimentos que lhe serão facultados através da técnica acumulada, o *know how* de que lança mão para sustentar seu jogo. E temos, assim, uma volta completa no universo da criação, uma vez que os três aspectos – fazer, exprimir e conhecer – são apenas facetas de uma mesma emanção. E também conduz ao entendimento porque arte, técnica e método convivem intimamente, iluminando-se reciprocamente, tríade cuja existência integra qualquer processo criativo.

Texto e fala

O que aqui se faz é um esforço para tratar em modo arquitetônico as questões atinentes ao fenômeno teatral. Convém ir além, todavia, reconhecendo que o teatro é uma manifestação artística complexa, caracterizada por elementos provenientes de diferentes ordens que, quando em interação, possibilitam sua existência.

Um problema espinhoso diz respeito ao texto dramático. Não é o caso de aqui retomar argumentos relativos ao surgimento e dominância do textocentrismo, supondo tal contenda já superada. Se, como verificado, o específico da arte teatral é a mimese das ações humanas, constitui uma importante parcela desse fenômeno aquilo que diz respeito à fala, à enunciação dos pensamentos que opõem dois pontos de vista em relação ao termo em disputa.

O texto dramático, nessa perspectiva, é a codificação de outro meio expressivo – a fala. Ela é integrante do fenômeno teatral, enquanto o texto é apenas um seu coadjuvante, uma mnemotécnica desenvolvida para amparar os atores.⁶

Concebido e tomado dentro desse novo universo ontológico, o texto dramático demanda ser observado em suas singularidades e especificidades, mesmo quando, na atualidade, for escrito sem ter uma encenação como perspectiva próxima. Enquanto fala transcrita para outro código, reclama um retorno à sua codificação original, ou seja, seu enquadramento enquanto discurso e sua análise deve ocorrer dentro dos padrões que balizam as estruturas orais. Um discurso oral se organiza a partir de estratégias e manipula algumas funções operativas: os atos da fala, a pragmática de sua natureza.

Pois, antes de ser palavra, a fala é voz, uma sonoridade nascida no corpo que possui tom, timbre, altura, alcance e registro, qualidades materiais pouco estudadas, mas perfeitamente perceptíveis em qualquer emissão vocal. Essa massa vocal é, homologamente, correspondente àquela massa corporal que está na base da mimese; ou, dito de outro modo, ela é o som daquela massa corporal, sua língua, sua linguagem. Articulada em fonemas, propicia as palavras e estas as frases. Atos de fala possuem manifestações diferenciadoras que os separam enquanto intencionalidade: judicativos, exercitativos, compromissórios, comportativos, expositivos – responsáveis pela diversidade de modulações que exprimem diferentes estados do sujeito.

Falar em estados do sujeito é remeter às suas emoções, sentimentos e circunstâncias - modos tangíveis de expressão, de exteriorização psicológica e anímica de seu corpo, fornecendo inteligibilidade pulsional àquela garatuja escura que conforma sua psique. Mas, sobretudo, ela é performance, uma massa de sonoridade gestual cuja dimensão maior não são as palavras isoladamente mas sim sua intencionalidade, sua direção por assim dizer, que conforma os vetores de sua ação. Tal instância a torna preponderante em relação a qualquer texto – escrito ou improvisado, prévio ou a posteriori -, arrastando tudo através da potência e da competência de sua emanção. Nos lábios do ator, tal sonoridade com ele vibra, no mesmo fluxo e intensidade que trespassa sua ação. O discurso de um líder, uma canção nacional, um hino guerreiro ou o grito de uma torcida de futebol, ajudam a compreender a força da emanção da voz, instrumento de expressão e de comunicação de enorme importância para o delineamento da cena teatral.

É nessa acepção que se esfuma a antiga noção de dramático enquanto gênero literário e sucumbem os traços épicos e líricos que ele eventualmente possa albergar, arrastados pela força do drama, seu ritmo, sua pulsação, sua manifesta corporeidade e presença. No modo dramático, as palavras sangram, vergastam, deslocam objetos, capazes de materializar

metáforas e ironias, tornar espessos os impulsos e silêncios – silêncio, tão significativo quanto o som quando adequadamente empregado em meio ao discurso, numa sístole e diástole que obedece unicamente o pulso do coração. Quiasma.

Cenas

É um equívoco pensar que toda ação humana seja séria ou unicamente circunscrita nos padrões elevados. Se o sério não exclui a alegria, admitindo-a como inerente à vida e às situações, a contraparte jubilosa das conclusões felizes, é preciso também admitir que a seriedade encontra-se, todo o tempo, a um passo de descambar para seu oposto. Um excesso de tensão que não resulta em nada, num exemplo de Bergson, é suficiente para ocasionar um frouxo de riso. Mas também acasos, coincidências, atos falhos, desentendimentos de palavras ou gestos, súbitas alterações de ritmo ou a repetição mecânica de gestos e condutas podem levar ao riso. O mimo, em seus primórdios, nasceu muito rente à ideia que hoje possuímos de caricatura, esse arremedo um tanto quanto grosseiro que destaca em traços pesados a figura que é sua vítima. Igualmente a mofa, a sátira, a macaqueação de criaturas muito zelosas de suas virtudes sempre foi empregada por aqueles que, por intermédio da zombaria, efetivaram a crítica das criaturas ou revelaram o que suas atitudes exalavam de ridículas. Segundo Bakhtin, o Carnaval primitivo se conformou exatamente no ambiente transgressivo e permissivo de certas ocasiões sociais marcadas pela licença.

É no corpo, portanto, que tal dimensão se mostra mais desenvolvida – com ênfase para o baixo corporal, como destacado pelo estudioso russo -, zona escatológica e impudica, de prazer e também de dor, nos sentidos próprios e figurados. Tudo isso gera o riso, e este, o cômico, abrindo a vereda estética para sua exploração. O cômico é uma instância da existência humana, sendo a comédia, a sátira, a farsa, a pantomima, o burlesco etc. seus modos de manifestação no terreno das artes cênicas, uma dada dramaturgia que explora e expande o cômico em suas muitíssimas possibilidades. Formatos, aliás, em maior número em relação aos chamados sérios, o que evidencia que o riso tem mais aceitação e procura por parte do público. Sério ou cômico, contudo, importa verificar que o modo dramático investe a arte teatral de uma condição que, como já muitas vezes destacado, opera através da presença.

A atriz ou ator está ali, à nossa frente, palpável e disponível, donos de uma coruscante venustidade, saudando e em certa medida incentivando nosso desejo, ainda que vicário. É essa concretude de presença – a poucos metros ou centímetros –,

que confere às artes performáticas seu charme e encanto e, ao que tudo leva a crer, sua perenidade ao longo dos tempos, tornando seu jogo um espesso tecido de sociabilidade. Frente a uma cultura altamente mediatizada por apetrechos tecnológicos, por próteses de toda espécie remodelando os corpos, como a que caracteriza a nossa, Denis Guénoun se pergunta se o teatro é ainda necessário. E conclui que sim, uma vez que “o torna-se teatro de uma ação” produz um jogo lúdico de reconhecimento que nenhuma outra manifestação artística é capaz de substituir. É o corpo, a presença, a performance, portanto, quer em sua grotesca corporeidade quer em sua sublime capacidade de gerar metáforas, que o espectador busca ao adentrar um espaço performático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dado o caráter deste texto, praticamente cada frase deveria vir seguida de referência a um autor, o que tornaria a leitura impraticável. Indico, por isso, apenas alguns mais diretamente implicados com os argumentos que mobilizei:

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte. Autêntica: 2012.

ARISTOTE. **La poétique. Le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Rosalyne Dupont-Roc et Jean Lallo**. Paris. Seuil: 1980.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**. Rio de Janeiro. Contraponto: 1996.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo. Martins Fontes: 2010.

HAVELOCK, Eric. A. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. São Paulo. Unesp/Paz e Terra: 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **Le spectateur émancipé**. Paris. La Fabrique: 2008.