

# O Paradigma do Teatro Moderno : Novos Rumos e Novos Conceitos

Jorge Dias de Figueiredo

## Índice

1 Introdução	1
2 Breve Abordagem à Evolução Comunicacional do Teatro	1
3 A Noção de Teatro	4
4 O Teatro como Forma de Arte	6
5 Um Acontecimento Irreprodutível e Sempre Renovado	8
6 Síntese	10
7 Bibliografia	10

## 1 Introdução

Ao longo dos tempos, a arte dramática tem sofrido alterações de condicionantes várias, o que torna pertinente abordar a sua panorâmica evolucionista, assim como, procurar escarpelizar os elementos constituintes da sua envolveria comunicacional, para melhor definir o seu conceito, baseado nas teorias modernas do teatro.

É no século XX, especialmente na década de 70 e 80 que alterações socio-culturais fazem com que o teatro procure o regresso às origens, o “teatro ritual” herdado dos primitivos, agora reencontrado pelas exigências de uma sociedade em transformação.

Estas manifestações comunicacionais intensificam-se devido ao aparecimento de uma teatralização muito mais relacional e

vivencial que recusa por completo o distanciamento entre actor – espectador, posto em prática pelo teatro convencional (a chamada “quarta parede” ou “parede invisível”). Desta noção de teatro como modalidade de comunicação participativa vão resultar diferentes vertentes de experimentação teatral que foram sobretudo exploradas durante essa época e que marcaram uma mutação estética no próprio conceito de teatro.

## 2 Breve Abordagem à Evolução Comunicacional do Teatro

Fazer uma retrospectiva nas diferentes formas de comunicação teatral, indo ao encontro da sua essência mais remota, torna-se uma tarefa extremamente dificultosa. Se partirmos da ideia preconizada por Robert Pignarre (1950: 7), de que a expressão dramática se encontra indissociada da vida, então todas as manifestações desde a origem do Homem (tendo a dança - a linguagem do corpo – nascido com os primeiros passos humanos), contribuem para a evolução comunicacional do teatro. Pode, portanto, dizer-se que a arte dramática não partiu de uma “não existência” para um “surgimento”, como acontece com outras formas de expressão. Contudo, sempre existiu desde a idade do

Homem, como se pode reviver através das manifestações que as crianças efectuam nos primeiros anos (Pedro, 1950: 17).

Este espírito lúdico sempre esteve presente no Homem, com a necessidade do jogo e a vontade de “ser outro”. As manifestações postas em práticas pelos primitivos tentam responder ao “inexplicável”, recorrendo aos ritos de magia de base imitativa, nos quais reproduzem cenas de caçadas ou guerras, numa comunhão colectiva, evocando o passado com o fim à captação de energias (Peixoto, 1983: 14). Como refere Augusto Boal (1997: 9): “ No começo, sempre, em toda a parte, o teatro era uma festa popular, cantada e dançada a céu aberto.” Esta forma de expressão é vivenciada profundamente por todos os elementos do grupo, com uma entrega física e espiritual, em que as personagens fazem determinados sacrifícios, tornando o corpo um amuleto capaz de captar o espírito escondido nos seres e nas coisas. É a máscara que proporciona essa metamorfose, encontrando-se na base do mistério teatral, fazendo cair nela o sobrenatural.

Antonin Artaud (1989: 28-29), curiosamente, faz um paralelismo entre a peste e o teatro, não só por ambos afectarem e perturbarem colectividades importantes da mesma maneira, terem algo simultaneamente vitorioso e vingativo, criarem misteriosamente desordem em qualquer organização, mas também pelo sobrenatural que perturba o repouso dos sentidos, liberta o inconsciente recalçado e estimula uma espécie de revolta virtual. É um exorcismo total que força e impõe a alma até ao extremo.

Esta forma de expressão de origem mágica – religiosa ainda não será considerada teatro pelo facto das suas manifestações se fundarem na plena realidade das coisas, ausente

de qualquer ficção. O teatro só surgiu quando o público se apercebeu que a representação é um fingimento, “um fazer de conta” e não uma ordenação de um acontecimento sagrado. O público ao tomar consciência de que ocorre uma simulação, permite ao teatro definir o seu terreno específico, fazendo a sua desconexão do rito ou pré-teatro (Wunenburger cit. in Barbosa 1982: 181). A separação entre a mística e o teatro “disciplinado” era inevitável devido a uma postura mais equilibrada perante o sagrado.

Os gregos têm um papel preponderante nessa desmistificação, alterando todo o processo comunicacional, passando as representações a ter um carácter de entretenimento, em locais fechados, palcos definidos, separados do público, e com recursos a cenários, ao serviço da ilusão dramática. O que era até então participativo, vivencial e interativo, tende a tornar-se num espectáculo visual passivo, evoluindo num processo moroso, tendo maior ilusão, mais distância entre público e actores, em salas cobertas, com acesso pago, e só ao alcance de alguns (classes abastadas).

Estas mutações que se vêm processando nas diferentes formas teatrais ao longo dos tempos, devem-se indubitavelmente à co-relação cimentada entre a sociedade e o próprio teatro. Parafrazeando Guinsburg (1988: 32-33), a ideologia de uma obra é fruto da sociedade e sua história, porque toda a obra tem uma função social. É o teatro mais que nenhuma outra arte sofre essas influências, entrando em crise e renovando-se, resultante das alterações no contexto civilizacional em que se encontra. Este processo de renovação é bastante lento, exigindo um conjunto de circunstâncias muito complexo e um amadurecimento de condições cultu-

rais que impulsionem as novas formas estéticas. Como essas transformações são demoradas, permitem a coexistência no tempo e no espaço de várias formas teatrais. Tendo por referência o paradigma assim aduzido, todas essas correntes coabitam, provocando uma interpenetração teatral, nas quais o teatro novo vai, com certeza, surgir do âmago do velho, aceitando a sua realidade social ou assumindo ajudar na sua transformação.

É no século XX, com grandes e rápidas alterações socio-culturais, que se dá a grande viragem na estrutura dramática tradicional. Apesar das influências tecnológicas (às quais se deve o recurso a mecanismos, quer na produção, como também na divulgação desta arte), o teatro sente a necessidade de recuar no tempo, indo em busca da sua essência perdida. Vão surgindo diferentes vertentes de experimentação teatral que recusam por completo o teatro convencional, a ficção, a divisão entre palco e plateia, e procuram a comunhão entre o público e os actores. O “teatro ritual” herdado dos primitivos é novamente reencontrado pelas exigências de uma sociedade moderna e criativa. Nesse caso, poder-se-á dizer com Pedro Barbosa (1982: 93) que “a pré-história do teatro reencontra-se assim com a sua pós-história”. O perfil do teatro moderno-participativo vai sem dúvida ao encontro das práticas primitivas em toda a sua consumação. Mas, apelidar de “pós-história” às novas formas teatrais, implicaria sair dos parâmetros concebíveis de “teatro”, apesar da insistência de ausência de ficção nestas formas de expressão, na qual “se recusavam a representar tradicionalmente, recusavam a divisão entre palco e plateia, recusavam a máscara, a maquilhagem, a fantasia, todo o fascínio da mentira” (Silva, 1981: 86).

A noção de representação existe em todos os participantes, excepto (parcialmente) em manifestações como as do teatro invisível. Aqui a inconsciência do acto dramático é só por parte dos espectadores, que ao não sabê-lo, são também actores, actuando da mesma forma que os próprios actores. Só que os “verdadeiros” actores são os únicos conhecedores dessa fantasia e de toda a sua estrutura a pôr em prática (Boal (b), 1977: 112). O mesmo se passa com o psicodrama, teatro terapêutico que tem uma função particular no tratamento mental, que permite ao doente partir da ficção para a realidade (contrariamente ao teatro tradicional que caminha da realidade para a ficção) (Barbosa, 1982: 154).

Para Deniz Jacinto (1991: 127), “a naturalidade do actor é falsa. Não há nada menos natural do que o teatro. Porque a característica do jogo teatral é o fingimento do que é, para que pareça o que se imagina que é”. Este autor reforça esta ideia, dando o exemplo de uma morte que sucedesse naturalmente no palco, seria o acto menos teatral por excelência, porque passaria para um acto real (não fingido) que o actor não poderia evitar. Em abono desta interpretação, Alain Simon (1989: 12) lembra que:

Se o actor morre em cena, ele comete o acto menos teatral da sua carreira. O seu coração pára de bater, a ficção alcança a realidade para se anular... nega o seu trabalho que é de fingir... Em suma, se o actor morre, o teatro morre com ele no momento em que o seu sangue pára de circular.

Ainda sobre a panorâmica evolucionista, poder-se-á constatar que o teatro é um organismo sujeito às mutações civilizacionais, e

que inter-age com a cultura em que se encontra inserido, de uma forma mais ou menos intervencionista. Concordando com Luíz Francisco Rebello (1991: 6): “o teatro é sem dúvida, a arte que mais directa e estreitamente se prende com os factores sociais, económicos e políticos do tempo da sua produção...”. Qualquer que seja o rumo que a sociedade tome, o teatro empenha-se na busca de novos argumentos para uma melhor interpenetração.

### 3 A Noção de Teatro

A palavra “teatro” é muito rica em significações diferentes, podendo referir-se ao edifício onde habitualmente ocorrem espectáculos, ao grupo de ingredientes para levar a efeito o acto teatral, ao fingimento, às acções repetidas da vida quotidiana ou à actividade de representação – aquela que se pretende aqui explorar.

Procurar abordar este conceito será uma actividade ainda mais delicada que acompanhar a sua própria evolução comunicacional, visto tratar-se de um processo em permanente transformação, e particularmente hoje, em que esse progresso se processa de uma forma muito mais rápida. Vive-se uma época repleta de diferentes vertentes estéticas, que ramificadas seguem múltiplas direcções, tornando o campo teatral muito mais complexo (Barbosa, 1982: 21).

Fernando Peixoto (1983: 9) afirma que não existe um teatro, mas vários:

As mais diferentes e mesmo antagónicas tendências coexistem pacífica ou não pacificamente. É frequente localizarmos, num mesmo espectáculo, caminhos ou soluções que se contradizem. E às vezes

deste conflito na articulação interna da narrativa nasce uma inesperada coerência. As mais radicais experiências frequentemente abalam os alicerces das poucas certezas.”

Pretende-se extrair desta amálgama de correntes, determinados aspectos peculiares que o teatro permite. A arte cénica pode surgir com a simples manifestação de um homem a ocupar um espaço, sendo observado por outro, desde que exista entre ambos a consciência de uma cumplicidade (Peixoto, 1983: 9). Implica dizer com isso que, qualquer espaço poderá ser cénico e qualquer indivíduo poderá representar. Como diria Augusto Boal (1997: 10): “Por toda a parte faz-se teatro e todo o mundo o faz”.

Por mais simples que o teatro se apresente, implica sempre a existência de um actor. Este, não tem necessariamente que ser um indivíduo de corpo presente perante o espectador – se recorrermos às várias modalidades teatrais, constatamos que existem marionetas, máquinas, objectos ou até vozes que substituem a parte física do actor perante o público, no entanto, é ele que comanda as referidas dissimulações. É ele o actor. É também inevitavelmente necessário, para o fenómeno teatral existir, um espectador. Não será possível um indivíduo fazer teatro para si próprio (até porque representar significa isso mesmo, agir perante outrem), ainda que se colocasse frente a um espelho, teria que fazer interrupções sucessivas para alterar o seu papel, ora como actor, ora como espectador. Na relação actor – espectador existe uma coincidência no tempo e no espaço, sendo o envolvimento espaço-temporal dos actores o mesmo que o envolvimento espaço-temporal dos receptores (Barbosa, 1982: 30-80).

Outro aspecto pertinente para a definição de teatro, consiste em considerar a prática teatral como uma actividade exclusivamente humana ou alargada a outros seres vivos. Recorrendo à perspectiva conservadora de noção de teatro, na qual representar é uma actividade extensiva a todos os seres vivos, a sua ligação ao movimento e à vida, arrasta até si todos os seres que possuem o dom da motricidade e do mimetismo (Pignarre, 1950: 7). Não obstante a participação de animais, desde os primitivos, nas práticas cénicas, os críticos actuais repudiam por completo esta ideia, alegando que o teatro é uma capacidade do ser humano e não dos animais. O animal não se aliena. As suas manifestações podem ser de vária ordem, mas nunca sociológicas. A “máscara” utilizada pelo Homem (a representação) não serve ao animal irracional, na medida em que este não tem consciência da mimese, da arte cénica, apenas “actua” resultante da acção de motivos e estímulos físicos (Boal, 1997: 23).

Alain Simon (1989: 6-7) concorda com esta opinião, afirmando que o Homem ao pretender analisar os animais, vai ao jardim zoológico, mas para ver a sua própria essência (para se ver a ele próprio), vai ao teatro. Esta observação marca a diferença entre o comportamento real e ausente de “espírito”, por parte dos animais e a capacidade do uso da consciência (noção do uso da ficção) por parte do Homem, na sua actuação. Permite também afirmar que a arte de representação é uma prática totalmente humanizada, anulando por completo o presumível contributo dos seres irracionais.

Reconhecida a cisão constante da sociedade e das correntes teatrais a ela inerentes, como um facto inelutável, propõe-se uma noção que tente compilar os aspectos

comuns relativos aos pontos de vista aqui explorados, tendo em consideração as futuras mutabilidades que daí possam advir. Partindo destas premissas, entende-se por teatro, como sendo uma actividade exclusivamente humana, contemplando no mínimo um actor e um espectador, a mesma envolvência espaço-temporal e a consciência por parte dos actores de que dum acto simulado se trate. Efectivamente, não é fácil definir a arte de representar, mas como diz Guinsburg (1988: 12): “sempre se reconhece um teatro quando se está diante de um”.

Depois de se “mergulhar” nas origens da teatralidade e tentar escarpelizar o seu conceito, resta fazer uma pergunta, de certa forma pouco inovadora, mas não despicienda para a sua fundamentação: O teatro é necessário?

Na opinião de Peter Brook (1993: 18-19), o teatro é a vida. Faz-se teatro para reencontrar a vida. Mas, se o teatro fosse exactamente igual à vida, então não seria necessário a representação. O teatro apresenta a vida de uma forma mais legível e mais intensa porque está mais concentrada, muito por causa da condensação do espaço e tempo. Artaud (1989: 15) acrescenta que:

Temos de acreditar numa compreensão da vida renovada pelo teatro, um sentido da vida em que o homem, sem receio, se torne senhor do que ainda não existe e lhe dê existência. A tudo o que não nasceu pode ainda ser dado vida, se não nos contentarmos com permanecer meros organismos com funções de registo.

Para Guinsburg (1988: 379), o teatro é uma “re-presentação”. Representa situações resultantes do contacto com o mundo real. Deniz Jacinto (1991: 66) partilha da visão

de que o teatro transmite a vida quotidiana transposta em arte, indo ao encontro de motivações de natureza humana ou social. Daí permitir-lhe afirmar que: “O teatro é, deste modo um instrumento vivo de cultura e um veículo activo de educação. Vale, pois, a pena representar teatro”. Quando esta arte extravasa os parâmetros convencionais de “bom teatro”, pondo de parte a cultura e sociedade – não se considera teatro, porque é um “anti-teatro” - um teatro sem vida. O considerado “bom teatro” está ao alcance de todos os públicos, sensibilizando cada um da mesma forma. O “mau teatro” ou “anti-teatro” é só para os enganados (Pedro, 1951: 15).

Se o teatro é vida, movimento, imprescindível ao desenvolvimento de cultura e sociedade, então merece toda a atenção e um respeito redobrado por todos aqueles que têm gosto pela vida e por conseguinte “vivem” o teatro.

#### 4 O Teatro como Forma de Arte

Desde sempre, a arte surge como uma constante da actividade humana, participando no mundo dos sentimentos e pensamentos do criador e no contexto socio-cultural a que este pertence. Mas “... a sua função essencial, a sua constante, é ser, desde a origem, um meio de expressão do homem” (Huyghe, 1960: 5).

“Expressar”, na sua origem, designa a acção de “fazer sair um líquido, premindo”. A acção de expelir líquidos, atribui-se por analogia ao indivíduo que através de uma pressão exterioriza sentimentos, emoções... A substância que se pretende obter, assume forma sensível, passando do interior para o exterior de um corpo. O artista faz brotar for-

mas que assumem vida, trabalhando imagens para “expressar” a sua substância. Será então, tornar sensível, por meio de qualquer sinal, um acto de consciência, definindo-lhe o sentido (Faggianelli, 1986: 9-10).

O teatro recorre à expressão para se assumir como criador de formas estéticas – porque tem capacidade para criar imagens através dos sentidos (Grassi, 1981: 71) – Por meio da sensibilidade criativa, transforma a matéria através de técnicas incessantemente renovadas pela interacção do gesto e da inteligência.

Alberto Miralles (1979: 123-24) considera que a arte dramática deve acentuar a participação dos sentidos. Naturalmente que prescindir deste aspecto seria pôr de parte uma metade do ser humano. O Homem e a arte são indissociáveis, porque é através dela que ele se exprime, compreende-se e realiza-se melhor.

Dá-se uma transposição no teatro, mais que nas restantes artes, da realidade viva, tornando-a menos abstracta pela presença contínua e actuante do intérprete humano, imprimindo um carácter inalterável de objectividade emocional. Mas, por mais subjectivo que o teatro pretenda ser visto, é só através de imagens concretas e humanas que a realidade é transposta para a obra teatral (Pedro, 1950: 36). A realidade que é retratada na arte cénica não se apresenta tal como é, porque o teatro é artifício, é fantasia, é fingimento, mas um fingimento com o máximo de “veracidade”. Apoiando-se na imitação e inspirando-se na natureza, não é todavia cópia desta, mas uma reelaboração, uma superação da “realidade comum”.

O teatro, a arte e a verdade, formam uma trilogia coesa para a produção duma “credível” arte dramática, na medida em

que, faltando a arte ou a verdade ao teatro, este perde o encanto e a beleza pelos quais é admirado (Coelho, 1990: 35). Nesta ordem de ideias, e concordando com Janson (1989: 26), a arte é um objecto estético, feito para ser visto e apreciado pelo seu valor intrínseco. A arte possui uma intencionalidade que a leva a fruir esteticamente.

O teatro pode configurar várias manifestações de arte. O “anti-teatro” pela sua forma “morta” e “falsa” não possui intencionalidade e consciência de provocar sensações. Mas todo o teatro que é reconhecido como vivo e verdadeiro, tem um percurso paralelo aos problemas sociais e culturais (à vida), na sua construção como forma de arte.

A arte não pode proliferar separadamente da vida, alheada do seu meio envolvente. A sua interpenetração diminui a distância entre a realidade teatral e a realidade social (Artaud, 1989: 76). Ou como diz Deniz Jacinto (1992: 62), “O teatro põe-nos diante dos olhos o viver quotidiano, transposto em arte e, por isso mesmo, enriquecido”. O espectáculo de teatro é, por si, uma obra de arte – precisamente porque recria através da representação uma realidade pré-existente – mas recorre a outras formas de arte para se afirmar e melhor comunicar com o seu público.

#### **4.1 A Relação que o Teatro Estabelece com Outras Formas de Arte**

Hoje, fazem-se com frequência análises semiológicas ao cinema, à arquitectura, à pintura ou a outra arte em particular. No teatro, esta compreensão da leitura dos signos, escasseia, espelhando a complexa e diversificada linguagem que a arte cénica apre-

senta. O teatro possui um leque de artes particulares (gesto, cenário, iluminação, traje...) que trabalhando de uma forma ecuménica, torna complexa a selecção de unidades significantes.

O teatro é efectivamente uma mistura de outras artes. Mas, através dessas linguagens distintas, permite uma concomitância, fazendo-as se relacionar de uma maneira específica, de modo a que, diante de uma determinada informação estética, se reconheça estar perante algo que se denomina “teatro”, e não identificar somatoriamente as várias artes de que é detentor. Possui um sistema de ordenação e combinação de linguagens, na medida em que nenhuma se distinga de modo particular. Permite reafirmar que sempre se identifica um teatro quando se está na sua presença. Está-se a abordar, naturalmente, o teatro integral, que não restringe nenhuma linguagem, e facilita a inclusão de novas correntes.

Artaud (1989: 47) privilegia o teatro oriental, (baseado no aspecto físico não verbal, envolvido numa situação em que tudo pode acontecer) e tece acérrimas críticas ao teatro ocidental, acusando a sua direcção e realização de subordinação ao texto - o chamado “teatro literário”, ou “ditadura do literário”, baseado na verbalização da cena e refugio numa só linguagem, parecendo esquecer todas as restantes:

Perante tal subordinação do texto à fala, poder-se-ia de facto pensar se o teatro possui porventura uma linguagem própria, se será ou não uma perfeita fantasia, considerá-lo uma arte independente e autónoma, ao mesmo nível da música, da pintura, da dança, etc.

Meyerhold (cit. in Miralles, 1979: 47), criador da concepção biomecânica da arte teatral e com experiência no teatro “construtivista”, afirmou que: “as palavras no teatro não são mais do que arabescos no pano de fundo dos movimentos”. Esta ideia retira toda a importância atribuída à linguagem verbal no teatro. Artaud (1989: 70-71), por sua vez, não pretende suprimir esta linguagem, mas sim, alterar a sua finalidade e especialmente, reduzir a posição que ela ocupa. O interesse vai no sentido de fazer um “aggiornamento” do teatro, criando condições para que todas as artes<sup>1</sup> em harmonia se projectem numa perfeita combinação de sentidos.

Segundo Zich (cit. in Guinsburg, 1988 : 144), o carácter específico da unidade do teatro é a união de dois elementos concomitantes, indissociáveis e sugestivos de natureza heterogénea, o elemento visual e o elemento acústico. No teatro total não se deve falar unicamente no elemento visual e acústico, mas numa experiência sensorial muito mais ampla, englobando todos os sentidos. Com os novos rumos estéticos, estão presentes muitas das vezes sensações ao alcance do olfacto, do tacto, do paladar e obviamente, da visão e audição (Miralles, 1979: 19).

A era da mecanização e da cibernética permite assim uma multiplicidade de expressões que enriquecem sem dúvida o teatro total e exigem do actor um conhecimento mais profundo das várias artes ao seu serviço, como diz Alberto Miralles (1979: 77): “Se o teatro total é a integração de todas as artes, o ac-

1. Formas de expressão como a pintura, a música, a dança, a escultura são utilizadas como elementos que se interligam, formando um todo unitário – o teatro.

tor tem que dominá-las todas: a música, o canto, dança, exercícios circenses, mímica, ginástica, etc”. Mas essa evolução tecnológica poderá ir ao encontro de um teatro ilusionista, fantasioso que oculta a presença do actor, como referiu Craig (cit. in Miralles, 1979: 74): “O actor desaparecerá e em seu lugar veremos um personagem inanimado que receberá se desejares, o nome de “super-marionete”.

O teatro participativo que prolifera no sentido das suas origens, destaca o actor e todo o espaço circundante. Necessário será sintonizar cada nova forma de expressão que insista em se infiltrar no espaço cénico, dando-lhe consistência para melhor cimentar o teatro “verdadeiro” e de participação.

## 5 Um Acontecimento Irreprodutível e Sempre Renovado

O espectáculo teatral acompanha o Homem ao longo dos tempos na sua evolução, adaptando-se às alterações culturais sociais e políticas que a sociedade sofre. A arte cénica vive com o Homem cada momento de realização, para morrer com ele no seu final, para renascer sob novas formas, num momento seguinte (Simon, 1989: 12). Mas as suas manifestações são pontuais e irreprodutíveis, contrariamente às artes como a escultura, pintura ou desenho, que perduram através dos tempos, como afirma Deniz Jacinto (1992: 113):

A arte (como a escultura ou pintura) ficam gravadas e podem ser observadas através dos tempos “da mesma forma” permanecem imobilizados nas formas materiais a que deram vida. As peças

de teatro, recebem a vida dos homens que as representam, e são, como estes, mutáveis e transitórios nas suas representações através das idades.

Artaud (1989: 74) acrescenta que, o teatro como expressão irreprodutível que é, não se apresenta da mesma forma mais que uma vez (não vive duas vidas), Porque: ” um gesto, uma vez feito, não pode ser repetido”.

Alda Cravo (1987: 14) considera que todas as pessoas fazem imagens, onde através delas reconhecem emoções, situações, mensagens... e a quantidade de imagens e situações criadas, transformadas e de novo, criadas, acompanham através do tempo a própria evolução das ideias do homem. É, por conseguinte, legítimo dizer-se que a expressão tem uma “história”, justamente porque todas as manifestações produzidas contribuem sempre de uma forma nova (única).

Cada cena dramática processa-se de um modo particular e único (não há peças iguais). É completamente impossível reproduzir a mesma peça, uma vez que utilizando os mesmos actores, o mesmo local e até o mesmo público, essa representação teria determinadas condicionantes que alterariam a sua apresentação. A mudança poderia não ser muito significativa, mas se o público fosse o mesmo, reagiria de forma diferente a algo que já teria visto. Caso o público fosse outro, naturalmente não teria uma reacção semelhante ao anterior.

Situações banais para um público podem ter significado muito forte para outro, provocando, provavelmente, maior ou menor tensão, influenciando o comportamento dos actores e estimulando-os, ainda que inconscientemente, a modificarem as suas actuações.

Dá-se o caso de repetidas cenas causarem no actor necessidade de enriquecer a sua actuação, buscando novos estímulos na redescoberta da personagem. Esta envolvência actor – público repercute-se no próprio acto teatral, instilando-lhe motivações diversas (Jacinto, 1992: 114-15). Em abono desta observação, Filomena Coelho (1990: 14) reforça a ideia, afirmando que: “ diferentes “públicos” formam, pois, o público de um espectáculo, que também difere consoante o dia e a hora a que decorre”.

A arte cénica proporciona uma só observação do acontecimento porque não pode ser revista da mesma forma. Filmando um teatro, as imagens desse filme não poderão ser consideradas arte dramática, tendo em consideração que o aspecto co-presente e todas as suas implicações que fundamentam a noção de teatro, estão ausentes. Essas imagens não são teatro nem cinema, mas um “teatro filmado”, como constata Pedro Barbosa (1982: 12-13):

Colocava-se uma câmara na boca de cena de um teatro, representava-se uma peça, e fazia-se um filme. Fazia-se um filme, é certo, mas não se fazia cinema. Isto porque teatro e cinema não podiam prestar-se à fusão, nem à confusão: eram meios expressivos diferentes, logo artes diferentes.

O cinema, não permitindo a co-presença, é produzido com o intuito da repetição com renovações idênticas, enquanto que o teatro, pela sua forma ímpar e genuína torna-se num acontecimento irreprodutível e sempre renovada.

## 6 Síntese

A evolução comunicacional do teatro apresenta-se significativamente marcada em determinados momentos socio-culturalmente relevantes. Essas alterações processadas na estética teatral resultam da interpenetração que esta forma de arte estabelece com o contexto civilizacional em que se encontra.

Existe uma co-relação entre o teatro e o meio envolvente, na qual a ideologia das formas cénicas tem influências socio-culturais, assim como, se tenta engajar por via intervencionista nos seus problemas. Independentemente do rumo que a sociedade tome, o teatro empenha-se na busca de novos argumentos para uma melhor interpenetração.

## 7 Bibliografia

- ARTAUD, Antonin (1989). *O Teatro e o Seu Duplo*. Lisboa : Fenda.
- BARBOSA, Pedro (1982). *Teoria do Teatro Moderno : Axiomas e Teoremas*. Porto: Edições Afrontamento.
- BOAL, Augusto (1977). *Técnicas Latino Americanas de Teatro Popular*. Coimbra : Centelha.
- BOAL, Augusto (1997). *200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-Ator com vontade de Dizer Algo Através do Teatro*, 13ª Edição. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.
- BROOK, Peter (1993) *O Diabo é o Aborrecimento: Conversa Sobre Teatro*, 1ª Edição. Porto : Edições Asa.
- COELHO, Filomena (1990). *O Tempo dos Comediantes : Estudo e Antologia*. Lisboa: Publicações Alfa, S.A..
- CRAVO, Alda (1987). *Expressões e Educação*. Lisboa : Editorial Estampa.
- FAGGIANELLI, Pierrette Jeoffroy (1986). *Metodologia da Expressão*. Lisboa : Editorial Notícias.
- GRASSI, Ernesto (1981). *Arte e Mito*. Lisboa : Livros do Brasil.
- GUINSBURG, J, NETTO, J. Teixeira Coelho e CARDOSO, Reni Chaves (1988). *Semiologia do Teatro*. S. Paulo : Editora Perspectiva.
- HUYGHE, René (1960). *A Arte e a Alma*. Lisboa : Livraria Bertrand.
- JACINTO, Deniz (1991). *Teatro I* . Porto : Lello & Irmão Editores.
- JACINTO, Deniz (1992). *Teatro III* . Porto : Lello & Irmão Editores.
- JANSON, H. W. (1989). *História da Arte*, 4ª Edição. Lisboa : Fundação Gulbenkian.
- MIRALLES, Alberto (1979). *Novos Rumos do Teatro*. Rio de Janeiro : Salvat Editora do Brasil, S. A.,
- PEDRO, António (1950). *O Teatro e a sua Verdade*. Lisboa : Editorial Confluência.
- PEDRO, António (1951). *O Teatro e os Seus Problemas*. Lisboa : Editora Inquérito.
- PEIXOTO, Fernando (1983). *O Que é Teatro*. 5ª Edição. S. Paulo : Editora Brasiliense.
- PIGNARRE, Robert (1950). *História do Teatro*. Lisboa : Publicações Europa América
- REBELLO, Luís Francisco (1991). *História do Teatro*. Lisboa : Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- SILVA, Armando Sérgio (1981). *Oficina : Do Teatro ao Te-ato*, S. Paulo : Editora Perspectiva.
- SIMON, Alain (1989). *Acteurs Spectateurs ou le Théâtre Comme Art Interactif*. Paris : Actes Sud-Papiers.