



QUAL O PAPEL DO TEATRO, HOJE?

¿CUÁL ES EL PAPEL DEL TEATRO HOY?

WHAT IS THE ROLE OF THEATRE TODAY?

Walter Lima Torres Neto¹

Resumo

Este artigo questiona a marca indelével do teatro na formação da consciência do sujeito ocidental. Procura refletir sobre o papel formativo para vida do sujeito induzido pela ficção teatral. Qual seria a influência do ser ficcional e da narrativa teatral associada que estão a valores ideológicos condicionado por um historicismo? Proponho introduzir uma breve discussão sobre a influencia que o teatro desempenha por meio de seus seres ficcionais, e o declínio que esse mesmo teatro experimenta hoje, diante dos desafios da vida digital no ciberespaço.

Palavras-chave: teatro, cultura teatral, ciberespaço

Resumen

Este artículo cuestiona la huella indeleble del teatro en la formación de la conciencia del sujeto occidental. Busca reflexionar sobre el papel formativo para la vida del sujeto inducido por la ficción teatral. ¿Cuál sería la influencia del ser ficcional y la narrativa teatral asociada a valores ideológicos condicionados por el historicismo? Propongo introducir una breve discusión sobre la influencia que ejerce el teatro a través de sus seres ficcionales, y el declive que este mismo teatro experimenta hoy, frente a los desafíos de la vida digital en el ciberespacio.

Palabras clave: teatro, cultura teatral, ciberespacio

Abstract

This article questions the indelible mark of theater in the formation of Western subject consciousness. It seeks to reflect on the formative role for the subject's life induced by theatrical fiction. What would be the influence of the fictional being and the theatrical narrative associated with ideological values conditioned by historicism? I propose to introduce a brief discussion about the influence that theater plays through its fictional beings, and the decline that this same theater is experiencing today, in the face of the challenges of digital life in cyberspace.

¹ Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor titular de estudos teatrais nos cursos de graduação e pós-graduação em letras.

Keywords: theater, theatrical culture, cyberspace

Certa vez, ouvindo uma conferencia durante meu estágio pós-doutoral na CUNY (2012-2013), o palestrante relatou sobre uma pesquisa realizada nos anos 1990, nos Estados Unidos com jovens universitários. Esses estudantes ingressavam nos primeiros anos dos ciclos acadêmicos relacionados às artes liberais. Dizia o pesquisador nesta ocasião, que a pesquisa inquiria os ingressantes acerca dos seus personagens ficcionais favoritos ou mais marcantes. Mais especificamente, quais os personagens da literatura americana ou ocidental seriam os mais significativos, influentes e inspiradores, que eles retinham e consideravam mais relevantes como influentes na vida cotidiana. A enquete não fazia distinção entre gênero literário e abrangia até mesmo narrativas cinematográficas. O questionário se fixava na opinião individual mencionando que, os estudantes poderiam informar os nomes dos personagens que de fato eram seus conhecidos por conta de uma leitura integral das obras ou também podiam informar sobre os personagens que mesmo não tinham sido conhecidos na íntegra, e eram conhecidos de “ouvir dizer” sobre suas histórias. A única restrição era menção aos *comics*, revistas em quadrinhos, que deveriam ser evitadas.

Para surpresa geral, em meio ao ambiente dos estudos literários junto às artes liberais, os primeiros personagens lembrados pelos jovens estudantes como mais influentes foram de natureza teatral — Hamlet e Édipo, não necessariamente nesta ordem, seguidos de Don Quixote e Sherlock Holmes. Ao se cruzarem todas as respostas, a pesquisa revelava ainda que, os estudantes muitas das vezes lembravam desse ou daquele personagem sem de fato conhecerem na íntegra a totalidade de suas trajetórias ficcionais, esse era o caso também para personagens influentes como Elizabeth Bennet de Jane Austin (1775-1817) e Emma Bovary de Gustave Flaubert (1821-1880). Os estudantes, de fato baseavam-se muitas vezes, afirmava a pesquisa, na trajetória de consagração adquirida por cada um desses comportamentos ficcionais de modo independente em relação à obra. Detendo menor conhecimento sobre a trama ou a intriga propriamente dos textos, os nomes desses seres ficcionais estavam associados às propriedades da condição humana da qual eram portadores (ou “problematizadores”).

Chamava atenção, portanto, a independência da influência do personagem sobre o leitor em relação à totalidade da obra. E a ocorrência, em primeiro lugar, de personagens de teatro havia chamado nossa atenção. Certamente, era um sintoma da prestigiosa função do próprio teatro na sociedade ao longo de décadas. A pesquisa revelava o sintoma da assimilação e penetração das

substâncias sociais em nossas memórias (individual e coletiva) de leitores e espectadores de que esses personagens são o concentrado ficcional.

Ao ouvir a palestra, eu me permitia desconfiar da pureza do resultado “Édipo e Hamlet”. Perguntava-me se essa influência ou presença ou ainda preferência se daria unicamente por conta dessas vidas ficcionais? Ou se não era esse o resultado da extensíssima fortuna crítica, que esses mesmos personagens ensinaram ao longo dos séculos? Lembrava-me, por exemplo, do crucial estudo realizado por Sigmund Freud (1856-1939), primeiro em relação a Édipo e depois em relação a Hamlet. Imaginava se o título de um comentário filosófico, como por exemplo de Gilles Deleuze e Félix Guattari com o seu inquietante *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* (1972) não teria servido para popularizar o velho Édipo. Diretamente do teatro, eu associava essa longevidade às inúmeras apropriações para Hamlet como as realizadas em *Hamlet-Máquina* por Heiner Müller ou *Rozencrant e Guildenstern estão mortos* de Tom Stoppard; ou ainda para Édipo, *A Máquina infernal* de Jean Cocteau ou a versão de *Greek* de Steven Berkoff. Era evidente que a fortuna crítica sobre esses dois personagens era das mais extensas, sobretudo quando ainda associadas às recriações por diversos gêneros narrativos dentro das mais variadas fórmulas de intertextualidade e de intermedialidade.

Pode-se constatar, que ambos personagens (que necessitavam da mediação de um ator, pois muitas vezes os estudantes afirmavam no questionário “terem visto encenado” e não lido a peça) haviam pulado da ficção para definitivamente se instalarem no coração do nosso imaginário ocidental, quem sabe até mesmo planetário.

Partindo do sugestivo resultado dessa pesquisa onde se destaca a marca indelével do teatro, gostaria de refletir sobre o papel formativo para vida induzido pela ficção teatral. Ou melhor, pensando a influência do ser ficcional de maneira geral, desejaria refletir sobre o papel da narrativa teatral associada que está a personagens, não necessariamente tão emblemáticos como Édipo e Hamlet. Proponho introduzir uma breve discussão sobre a influência que o teatro desempenha por meio de seus seres ficcionais, como demonstrou a pesquisa norte-americana, oriunda de uma determinada cultura teatral.

Antes de avançar, lembremos que uma cultura teatral são os seus modos de ser e estar a serviço criativo do universo simbólico de uma determinada sociedade. Na fabricação da teatralidade, essa cultura teatral faz a mediação entre imaginário e realidade, palco e plateia. Porém a materialidade que constitui a obra cênica, em termos identitários e ideológicos, não ganha vida

espontaneamente. São necessárias uma arte e uma técnica específicas, neste caso à serviço da elaboração de narrativas que despertem o interesse da sociedade e contribuam no agenciamento de um alcance sobre a vida do sujeito.

Sem desejar ser exaustivo, gostaria, num primeiro instante de relembrar de alguns períodos da vida teatral ocidental, onde a ficção teatral desempenhou um protagonismo efetivamente formativo. A função social da representação teatral preconizava o condicionamento da conduta de vida de diferentes grupos sociais. Evidentemente esse processo não foi um privilégio do teatro, mas sim das artes ditas representacionais, com destaque para o aspecto inerente às artes cênicas, com particular foco na ficção teatral.

Num primeiro instante, lembraria o papel regulador do comportamento do cidadão na *pólis* grega. Neste caso, estamos diante do desempenho e do alcance dos personagens da mitologia greco-romana no imaginário do teatro antigo. Num lance de olhos ligeiro, destacam-se o papel dos deuses olímpicos nos mais diferentes episódios que protagonizam, para em seguida se destacarem as trágicas histórias de heróis e heroínas que dispõem de infinitas versões sobre suas façanhas. Como é sabido, tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia*, mas também as tragédias e as comédias greco-romanas formam um verdadeiro viveiro de onde um conjunto de valores foram sendo ressignificados pela dramaturgia ocidental. Esse repertório seria modelador de um perfil de sujeito.

Na sua *Poética*, Aristóteles já enfatiza um detalhe decisivo entre o historiador e o poeta no tocante ao tratamento do *mythos*. Ele afirma que “o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em verso ou em prosa, mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto, o outro aos que poderiam ter ocorrido” (Aristóteles, 2019, p. 97). Aristóteles ainda reforça a diferença entre a poesia e a história, pois na sua opinião, “a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular”. (Aristóteles, 2019, p. 97). Essa visão da “poesia”, segundo Aristóteles a torna mais influente do que a história dos fatos particulares. E, é por conta desses fatos que “poderiam ter ocorrido” e desse “universal” que temos as mais variadas versões a propósito desses heróis, deuses e semideuses extraordinários. Heróis que encontram deuses e criaturas fantásticas como antagonistas nos conflitos impostos aos seus desejos e às suas vontades, despertadas pelos próprios deuses.

Os seres olímpicos foram projetados no imaginário à imagem da natureza humana. Zeus é o senhor dos céus, Poseidon domina os mares, Hades é responsável pelo reino infernal e Deméter

se encarrega da terra e seu cultivo. Por um lado, ao ler sobre esses seres imaginários somos introduzidos a um conjunto de valores binários que trabalham em oposição e complementariedade como: ordem e desordem, vida e morte, mortal e imortal, justiça e injustiça, coragem e medo, belo e feio, amor e ódio, união e desunião, guerra e paz, felicidade e infelicidade... Por outro lado, nesse contexto que integra religião e ficção, somos nós, os humanos que de nosso lugar, aqui da terra, invejamos aos seres olímpicos sua extraordinária beleza, sua invencível força, sua permanente eternidade e tantas outras propriedades divinas.

Mais próximo de nós, encontram-se as influentes narrativas, de heróis como Ulisses, por exemplo, que na extensão da região mediterrânea, vive suas peripécias para suplantar os obstáculos que lhe são interpostos. Esses personagens são concebidos segundo um duplo motor. Eles agem por si e são agidos pelos próprios deuses, segundo a lógica arcaica que orientaria os seus desígnios. Jocasta, Antígona, Clitemnestra, Medéia e Penélope; Aquiles, Menelau, Agamenon, Filocteto e Jasão são perfis ficcionais, dentre outros, que efetivamente inspiraram padrões de comportamentos agora humanizados em relação à eternidade dos deuses. Esses heróis e heroínas transitam entre a fortuna e a desgraça, conhecem a abundância e as perdas inerentes à essa doença mortal chamada de vida, que não permitirá que escapemos da morte.

Seres mitológicos e personagens heroicos nos oferecem suas experiências enquanto comportamentos imaginários como os nutrientes para uma assimilação ou uma rejeição desses mesmos parâmetros comportamentais modelares no plano do cotidiano. São eles, acreditavam os antigos gregos, quem lhes propiciariam as condições, para viverem com “a justa medida”, sem irromperem no deslimite, para que pudessem assim, se tornarem quem deveriam ser, cumprindo cada qual a sua jornada neste mundo, sabendo sempre separar “o joio do trigo” para o bem viver.

Independente das críticas de Platão na sua *República* às más influências da poesia e das artes representativas e mais tarde as não menos severas censuras de um Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ao teatro, quando escreve sua *Carta a D’Alembert*, o fato é que os grandes sistemas ideológicos forneceram e continuarão a fornecer sempre modelos de comportamentos por meio de narrativas de vidas ficcionais, sejam elas em ação como no teatro tradicional ou não. Na maioria das vezes, esses comportamentos são projetados na sociedade desde numa operação ficcional cujo referente se encontra no plano da realidade. Em parte, esta também é a lógica da narrativa cinematográfica. Evidentemente, que o tratamento das formas narrativas e dos conteúdos que são portadoras vão se modificando ao longo dos tempos. Mas o fundamental, é que em linhas gerais,

todos hoje em dia reconhecem o papel de uma dramatúrgica ou de uma realização cinematográfica influenciando no âmbito da sociedade, veja-se por exemplo, a quantidade de eventos públicos ou privados, acadêmicos ou não que convidam o cidadão para o debate sobre filmes ou encenações teatrais.

Evoco agora o papel desempenhado pelo imaginário judaico-cristão. Aqui a ênfase recai sobre o trabalho de persuasão e conversão desenvolvido pela ideologia católica. Todos que possuem alguma familiaridade com o teatro da idade média hão de se lembrar do conjunto de formas teatrais ditas sérias, as quais inspiram narrativas moralizadoras. Essas narrativas procuram incutir no sujeito a necessidade da sua absolvição do pecado original, a piedade em relação à vida, o temor a Deus, a necessidade da busca do perdão e sobretudo o arrependimento de suas culpas para salvação da alma. As formas desse catecismo são as mais variadas — dramas litúrgicos (em latim) ou semi-litúrgicos (em língua vulgar), milagres, auto sacramental, moralidade, mistério, com destaque maior para o mistério da paixão do Cristo. Aqui, apesar de granjear a presença de personagens alegóricos, o protagonismo das narrativas passa dos heróis e semideuses do teatro antigo para se encarnarem na vida dos mártires, santos e santas, com forte influência da personagem da Virgem Maria com suas intercessões. Todavia, o maior de todos os personagens cuja trajetória nos é contada desde seu nascimento, passando por aspectos da sua vida, os detalhes da sua morte e o mistério da sua ressurreição, é o personagem do Nazareno. Tudo é projetado na direção da persuasão do sujeito para a salvação da alma no além-túmulo, redenção e salvação da alma sobre o corpo pecador.

O leitor há de se lembrar igualmente que em complemento a essa expressão, numa espécie de dupla face da mesma moeda, a essas narrativas-doutrinadoras circunspectas e judiciosas, encontram-se também no mesmo período, em formato de jogos, outras modalidades representacionais e performativas — carnaval, *sotties*, farsas, *fête des fous*, — cujo espírito licencioso e paródico está associado ao calendário das festas religiosas. Essas manifestações permitiam uma distensão do sujeito na dinâmica do tecido social, isto é, são a expressão menos grave e muito mais expansiva e extrovertida, eivada de comicidade e licenciosa alegria de viver, da sociedade medieval europeia. Assim entre teatro sério e teatro cômico essa dramaturgia e essas formas teatrais são instauradas para incutir na população valores edificantes associados às quatro virtudes capitais — prudência (razão), justiça, fortaleza (força interior), temperança (moderação) — censurando os sete pecados também capitais — preguiça, soberba, inveja, gula, avareza, luxúria

e ira. Capitais aqui quer designar que esses pecados ou virtudes estão na cabeça, são aqueles de onde derivam outros pecados ou virtudes de menor monta, porém não menos desprezíveis aos olhos legislativos da ideologia católica.

Em meio ao imorredouro debate entre “antigos e modernos”, com o advento do Renascimento, pode-se perceber o papel exercido por personagens de uma determinada linhagem ascendente, uma certa nobreza de atitudes em relação com sua origem aristocrática, cujos valores passam a ser o alvo da dramaturgia que se laiciza. Preocupando-se com um novo posicionamento do homem que passa a ocupar o centro das relações civis e políticas, científicas e filosóficas, o teatro procura se afastar da ideologia do dogma. A releitura do repertório antigo pelos autores renascentistas incrementa o papel social a ser desempenhado por personagens que desconfiam da dualidade céu/inferno, pecado/arrependimento, vício/virtude. Instaura-se uma dúvida existencial entre o plano divino e o plano da vida cotidiana. Essa dúvida promove um certo relativismo. Um processo de discussão sobre o papel da ética individual e de uma moral coletiva se estabelece no interior do processo civilizador presente nas diversas cortes e nas cidades-estados. A longo termo, este processo se cristaliza nas correntes estéticas associadas ao classicismo e ao barroco durante o antigo regime.

Alcançando-se o século das luzes, coroado pela Revolução Francesa, a narrativa teatral funda uma nova forma teatral, o drama burguês. Delineado por Denis Diderot (1713-1784) e exercitado, por exemplo, por um Beaumarchais (1732-1799), o drama burguês, a seu turno, se transforma no viveiro de onde germina a ideologia burguesa. Centrada nos valores da família, do trabalho, do amor à pátria, da ciência positiva sem esquecer a supremacia racial europeia sobre as demais etnias presentes no planeta, o drama burguês procura fazer o exame das relações no interior da família como célula social ao mesmo tempo que problematiza a inserção dessa célula familiar na sociedade como uma pedra fundamental, portadora de valores inalienáveis e imorredouros. Nesse quadro se encontra a insuperável condição do protagonismo do personagem do “pai de família, esteio do individualismo burguês que posteriormente seria inclusive um dos fundamentos do capitalismo.

Nessa direção, destacam-se o movimento naturalista e o dito teatro de *boulevard*, formas delineadas por duas disciplinas nascentes, a psicologia e a sociologia. Com a emergência da sociedade capitalista burguesa protagonista do progresso associado à ideologia positivista, um novo conjunto de personagens emerge. Por um lado, o grupo social que realiza o esforço, que deve

ser feito para o acúmulo de capital por parte dos financistas e banqueiros associados ao grande capital. Seja no campo (mineração e plantações), seja na cidade (fábricas e usinas) é a classe trabalhadora rural ou o operariado suburbano das grandes metrópoles quem é projetado sobre a cena. O retrato desse grupo social está condicionado pelo meio lúgubre, pela hereditariedade malsã, pelo espectro da miséria, da fome e da desigualdade econômica. Henrik Ibsen (1828-1906) e Emile Zola (1840-1902), Gerhart Haptmann (1862-1946) e Bertolt Brecht (1898-1956) são autores que nos fazem a pintura desses personagens.

Além do naturalismo, o dito teatro de *boulevard*, à sua maneira, por meio da comédia de situação e de intriga dedicada às atualidades sociais faz o retrato da burguesia capitalista triunfante, difundindo sua ideologia e seu modo de vida. Afresco da moral burguesa, um dos temas mais recorrentes nas peças é o amor. Amor nas suas diversas aparências: libertino, erótico, sensual, carnal, depravado, virtuoso, aventureiro, existencial, físico. Amor, adultério, divórcio, o célebre triângulo amoroso onde se encontram marido, mulher e amante herdado de Georges Feydeau (1862-1921). Mas também, tratando de temas como a luta pela igualdade dos direitos entre homens e mulheres, batalhando contra a plutocracia masculina, combatendo a favor da união livre... Feminismo, maternidade, aborto, casamento, dote, herança... Hipocrisia, ciúme, cobiça... são esses alguns dos motivos recorrentes discutidos por essa dramaturgia que busca moralizar, participando do debate público sobre as principais questões da atualidade.

Em meio ao fenômeno da indústria cultural, com a invenção do cinema, constata-se uma intensificação do processo de identificação do espectador com os protagonistas da narrativa. O personagem tipo de um vagabundo, por exemplo, criado por Charles Chaplin (1889-1977), afirmam os historiadores do cinema foi o primeiro personagem criado exclusivamente pela narrativa cinematográfica. Apesar de certas familiaridades com tipos populares, *the Tramp* não foi extraído do romance, nem pulou dos palcos para as telas é uma criação ficcional do cinema. Nesse sentido, o ilusionismo da narrativa cinematográfica com suas propriedades imersivas passa a ser mais eficaz do que o teatro no seu “efeito de realidade”. O “efeito de real”, como preconiza Roland Barthes (BARTHES, 1982, p. 89) é um fundamento que está na base das obras narrativas da modernidade. Esse detalhe que normalmente pode passar despercebido dá uma coerência, uma espécie de plausibilidade às ações e aos fluxos de consciência dos personagens ou às caracterizações dos ambientes. Esses detalhes podem não ser percebidos imediatamente, porém a força dessa presença “disfarçada” reforça a coerência e a lógica da narrativa. E neste caso, o cinema

como forma narrativa e discursiva ilusionista é capaz de potencializar esse efeito de reconhecimento do espectador em relação ao personagem de ficção.

Agora, se pensamos no momento imediato ao segundo pós-guerra, tem lugar uma reviravolta das mais intensas na dramaturgia e no teatro. Verifica-se nesse período, a emergência de um conjunto de novas narrativas fortemente associadas às novidades a serem implementadas à linguagem teatral. Genericamente, esse período com seu conjunto de autores e obras pode ser denominados como um teatro europeu do pós-guerra. Majoritariamente reconhecido pelo epíteto atribuído por Martin Esslin de um “teatro do absurdo”, essa produção dramaturgica (apesar de extensa e heterogênea) operou uma verdadeira revolução por meio de uma desconstrução de formas narrativas convencionais, instaurando novos parâmetros narrativos que questionassem os fundamentos da lógica dramaturgica tradicional. Essa mudança de ponto de vista no tratamento da forma e dos conteúdos das narrativas teatrais do final dos anos 1970 até a virada para o século XXI, não excluiu, mas ao contrário valorizou o advento de novas fórmulas de tratamento da condição humana pós-holocausto. Desse modo, Samuel Beckett (1906-1989) e Eugène Ionesco (1909-1994), mas também Tadeusz Kantor (1915-1990) e Peter Weiss (1916-1982) são autores alçados à condição de clássicos do teatro no tratamento do comportamento humano em chave divergente em relação ao que se lia e se assistia até então.

Os teatros (é importante enfatizar o plural) realizados desde o final do século XX e início do XXI pra cá conhecem o advento de formas de expressões cênicas híbridas como o *happening* e a *performance*. Manifestações, majoritariamente, centradas na atuação e intervenção em lugares públicos, galerias de artes e espaços não convencionais. Fecundadas pelas vanguardas histórias do período do entre guerras, essas manifestações performativas colocaram em questão o papel político do corpo, acenderam as luzes sobre a construção e desconstrução do gênero biológico, projetou as identidades autóctones e nativas bem como minorias raciais. Enfim, esses teatro(s) contribuíram inclusive para dar maior visibilidade às propostas já consolidadas do teatro do oprimido conforme idealizado por Augusto Boal.

Entretanto, não deixando de colaborar na fetichização da mercadoria cultural, na esteira dessas manifestações, observa-se a emergência de realizações teatrais como as denominadas, tanto pela denominação de um teatro pós-dramático, quanto pela designação de uma dramaturgia performativa. Nessas obras cênicas, onde o caráter experimental é uma questão em si, estão centradas majoritariamente num plano também mais atuacional e performativo do que

representativo ficcional. Isso acarreta que muitas vezes o ente ficcional (comportamento imaginário) passe para um segundo plano, quando não é totalmente subtraído em nome de uma manifestação cada vez mais individualizada e conceitual, expressão dos desejos individuais ou coletivos de artistas-autores-performadores. Esse procedimento dissolve aquele outro “efeito de denegação” associado ao processo de identificação entre espectador e comportamento imaginário. O efeito de identificação se estabelece neste caso entre indivíduos e grupos sociais que comungam de uma mesma ideologia veiculada pela obra cênica.

A impossibilidade de o espectador desfrutar do processo de identificação e distanciamento calibrado pelo jogo da representação de um papel, que se torna personagem graças ao esforço criativo de um interprete, pode intensificar o seu desinteresse pela narrativa teatral. A ausência de um comportamento imaginário que seja mediado pela ficção e pela realidade teatral, graças ao ato interpretativo frustra a expectativa da audiência, ao contrário do que continua a oferecer a narrativa cinematográfica.

A narrativa cinematográfica reforçou a emancipação do teatro da literatura muitas vezes esvaziando completamente suas propriedades representacionais para oferecer suas potencialidades conceituais e imagéticas. E neste caso, atribuir majoritariamente o processo de construção de sentido e percepção da narrativa ao espectador diminuindo, quando não esgota, o espaço de influência, seja de um personagem imaginário, seja da própria cena teatral.

Em crise a operação de representação, ao invés do teatro atrair o possível cidadão-espectador, ele favorece que este potencial espectador empreste os olhos e ouvidos aos mais diferentes atores sociais, que são capazes de seduzi-lo desde o ambiente do ciberespaço. Isto é, pela Internet, é possível ter acesso à narrativas e opiniões das mais diversas sobre uma infinidade de assuntos. O modo ficcional ou não parece pouco importar nessas expressões. Mas o que se observa é o efeito de identificação e de adesão à esses novos formatos discursivos. A identificação é gerada de indivíduo com indivíduo-narrador e entre grupos sociais. Ela é reforçada por interesses convergentes e confortáveis. Esse tipo de expressão sem contraditório difundida por esses novos meios de comunicação oriundos das redes digitais alimentam a agregação de projetos cada vez mais isolacionistas quando não solipsistas.

Constatam-se novas configurações dramáticas ou dialógicas associadas ao jornalismo com suas narrativas sobre diferentes fatos da atualidade fragmentada. É por meio de processos comunicacionais interplanetários (sempre fragmentários), onde jornalismo, opinião,

reconstituição de “fatos reais”, e debates em diversas modalidades captam a atenção do navegador. Este com sua audiência abre espaço para o protagonismo e a emergência do personagem do influenciador digital.

Esses novos personagens cujo limite entre o ficcional e o real é difícil de demarcar se expressam dentro dos mais diferentes formatos em variados idiomas. Esses narradores-anônimos-comentaristas da vida cotidiana, oriundos da trama social do ciberespaço, por conta (ou não necessariamente) de algum um reconhecimento inicial em suas atividades profissionais, (esportivas, artísticas, culturais, acadêmicas, médicas, políticas, econômicas...) passam a ocupar um lugar de ator social no debate público. Ele se torna esse personagem-celebridade. Isto é, essas figuras cuja o perfil entre o público e o privado é indefinido foram criadas desde a Internet e vão se tornando perfis de orientação formativa.

Seria o declínio do papel formativo do teatro? A opinião expressa por esses influenciadores, cidadãos-personagens acaba por se infiltrar em parte significativa da população, sobretudo adolescente e jovem em formação. Eles passam a induzir o comportamento de parte do corpo social influenciando com suas opiniões tomadas de decisão. Não estou querendo demonizar o espaço da Internet e seus influenciadores, mas destacando um sintoma que pode contribuir para ser perceber certo declínio do interesse pelo teatro, onde já foi a arena do debate público.

Se uma pesquisa semelhante à americana tivesse lugar hoje, os personagens mais influenciadores, talvez, emergissem do ciberespaço mais do que, das páginas de uma ficção, romance ou uma peça. O teatro pressupõe mediação. Ele estimula um conflito de ideias; ele é uma usina para o imaginário; ele revela identidades e abraça o exercício da alteridade; ele está fundado numa narratividade, porém é expresso desde um certo espaço físico de onde emana forte teatralidade. Seu futuro como espaço de influencia no âmbito da sociedade digital pode ser incerto do ponto de vista do seu alcance, porém permanentemente atual na sua eficácia, quando do ponto de vista das suas propriedades éticas, estéticas e políticas. Novos modos de narrar e atuar a problemática de existência humana continuarão a surgir de acordo com as predisposições do quanto de fato queremos investigar sobre o humano no plano da sua história.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad; intr. e notas Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34 Letras, 2017.

BARTHES, Roland. “L’effet de réel”, in: Gérard Genette; Tzvetan Todorov (org.). **Littérature**

et réalité. Paris: Editions du Seuil, 1982.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática.** Trad; org. e notas Franklin Mattos. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

GRIMAL, Pierre. **La Mythologie grecque.** Paris: PUF, 1995.

GRIMAL, Pierre. **Le Théâtre antique.** Paris: PUF, 1978.

PLATÃO. **República.** Trad; org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2018.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a D'Alembert.** Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

STEPHANIDES, Menelaos. **Os deuses do Olimpo.** Trad. Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odisseus, 2017.