

O FENÔMENO TEATRAL

1

Há quem ainda hoje considere o teatro essencialmente como um veículo da literatura dramática, espécie de instrumento de divulgação a serviço do texto literário, como o livro é veículo de romances e o jornal, de notícias. Essa concepção exclusivamente literária do teatro despreza por completo a peculiaridade do espetáculo teatral, da peça montada e representada. Vale citar, neste contexto, o que Mário de Andrade disse certa vez ao apreciar de modo positivo uma encenação de Alfredo Mesquita por ter este evitado “aquela poderosa mas perigosíssima atração da palavra com que em nossa civilização a literatura dominou o

teatro e desequilibrou-o, esquecendo-se de que ele era antes de mais nada um espetáculo”.

A discussão é antiga e esta contribuição procura evitar o extremismo contrário, em detrimento da literatura¹. Contudo, é necessário combater uma opinião que tende a reduzir o teatro, por inteiro, à literatura, qualificando a cena como “secundária” e mero “artesanato” e atribuindo-lhe só “em diminuta margem” uma “legítima intuição artística criadora”². Não se faz jus à arte do ator, julgando-a “escrava, secundária, não inteiramente arte”. Sem dúvida, é certa a crítica à hipertrofia da função diretorial — tão em voga no “teatro desenfreado” das primeiras décadas deste século³ —, mas daí não é preciso chegar ao exagero de atribuir ao diretor apenas a função de “entender a peça”. Há muita gente que entende peças sem por isso servir para diretor. Aliás, o próprio sr. Hecker Filho acrescenta logo que cabe ao diretor comunicar a peça “em sua plena possibilidade de significação”, dando-lhe “a mais adequada e humana, tensa, encarnação possível”. É evidente que isso exige do diretor não só a capacidade de entender a peça e sim uma série de qualidades entre as quais a menor certamente não será a da imaginação criadora. Enfim, o problema não é proposto na sua complexidade, quando se diz que a magnitude do teatro “reside na literatura dramática. O demais é demais”. Em se tratando de teatro, o demais é tudo. De outro modo bastaria ler o texto.

A importância da literatura dramática — particularmente na fase atual do teatro brasileiro — deve de fato ser realçada. Reside nisso o grande mérito das teses em foco. No entanto, há no puritanismo literário, antiteatral, algo de iconoclasmo, algo que se dirige contra o espetáculo sensível, multicolor e festivo. Esse procedimento lembra um pouco o do afamado

(1) Tendência que prevalece mais recentemente.

(2) As citações referem-se a trabalhos de Paulo Hecker Filho, advogado radical da concepção literária.

(3) Voga que atualmente se radicaliza.

Gottsched, na Leipzig do século XVIII, que, dirigindo-se com razão contra a separação total entre um teatro inteiramente tomado pelo mimo popular das companhias ambulantes e a literatura erudita, chegou ao extremo oposto de “exilar” e prescrever o Arlequim; o que, na palavra de Lessing, era “a maior arlequina-da jamais levada à cena”. Diante disso surge a tentação igualmente extremista de dizer que no teatro os sentidos valem mais do que o sentido; e a vida dos sentidos mais do que o sentido da vida; que não cabe ao ator servir de intérprete ao drama, mas a este servir “à pintura viva do ator” (Lessing). Afinal, toda a história da literatura dramática explica-se pela aspiração de dar um *substrato* ao teatro⁴.

Ainda que não se tenda a nenhum radicalismo oposto, em favor do teatro absoluto, à maneira de Craig ou Artaud, há bons argumentos para limitar-se não só o exclusivismo do teatro literário, mas também a supervalorização do “literário” no próprio teatro literário. O argumento genético, no caso não inteiramente falso, mostra que a palavra não desempenha papel de destaque na origem do teatro. Pode-se acrescentar que pesquisas etnológicas atuais provam haver, entre povos que se hesita em chamar de primitivos, um *grande* teatro sem texto dramático. Pode-se argumentar também com a Commedia dell’arte, teatro no sentido pleno do termo, o qual, aliás, exerce tremenda influência no nosso século: é a volta de Arlequim, eterna encarnação do prazer elementar nas manifestações lúdicas da cena. Acrescente-se que o crítico teatral *não* é crítico literário, embora, também neste domínio, deva ter ampla competência. Existe uma “ciência do teatro” que está longe de se ocupar apenas com a história e a análise da peça dramática. Uma obra dedicada a esta ciência costuma conter não só capítulos sobre a dança, mímica, pantomima, sobre o

(4) Essa tendência de salientar ao máximo a importância do ator é defendida atualmente sobretudo por Grotowski.

“mimo” e o “ator” etc., mas também sobre uma série de tipos de textos que não se enquadram na “alta” literatura, servindo, ainda assim e por vezes precisamente por isso, admiravelmente a certos propósitos teatrais.

Pode-se aduzir ainda que o palco literário, por mais realce que mereça em determinada fase de determinado teatro, é apenas uma das possibilidades, um dos setores do teatro, mesmo declamado. Um grande teatro como o barroco, talvez o mais espiritual e, ao mesmo tempo, o mais sensível que jamais existiu, dava em certas das suas manifestações — como a jesuíta — tão pouco valor à palavra que esta, sendo latina, nem sequer era entendida pela maioria do público. Os textos usados muitas vezes eram apenas “pré-textos” para a arte dos engenheiros, maquinistas, pintores, músicos, diretores e atores que se uniam para assaltar todos os sentidos de um público a quem, simultaneamente, se apresentava a mais espiritual das lições: o engano, a fugacidade, a frustração do sensível em face do supra-sensível e eterno. O teatro do mundo no mundo do teatro.

Todavia, todos estes argumentos são de ordem marginal. O que importa verificar é que a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada, passa a ser teatro. Trata-se de duas artes diferentes, por maior que possa ser a sua interdependência. A literatura teatral vira teatro literário; o que era substantivo passa a ser adjetivo, o que era substância torna-se acidente. Não é jogo de palavras. O fato descrito marca a passagem de uma arte puramente “temporal” (a literatura) ao domínio de uma arte “espácio-temporal” (o teatro), ou seja, de uma arte “auditiva” (deve considerar-se a palavra, na literatura, como um fenômeno essencialmente auditivo se não se tomam em conta as pesquisas concretistas que

invadem o terreno das artes plásticas) ao campo de uma arte áudio-visual. Estas velhas distinções estéticas talvez pareçam um pouco pedantes. No entanto, a sua importância salta aos olhos visto mostrarem que às palavras cabe no teatro outro *status* ontológico que na literatura. Nesta, a realidade dada à percepção é composta de sinais tipográficos (que só na poesia concretista adquirem valor sensível e expressivo) ou de sonoridades quando a obra é recitada. Em ambos os casos o que “funda” a obra são os elementos sonoros das palavras, co-dadas (ao ouvido interior), quando ela é lida, e diretamente dadas à percepção, quando é recitada.

Contudo, o que “constitui” de fato a obra literária é a seqüência das unidades significativas projetadas pelas palavras e orações. A partir deste processo muito mediado e através de várias outras mediações constitui-se na mente, ou seja, na imaginação do leitor ou ouvinte, o mundo imaginário da ficção literária.

Já no teatro o que “funda” o espetáculo — e o que é dado à percepção imediata — são os atores e cenários *visíveis*. Através deles são quase-dados, quase-percebidos, a ponto de quase não se notar a mediação, as personagens e o espaço irreal da ficção teatral. Assim, o mundo imaginário apresenta-se de uma forma quase direta, sem as numerosas mediações da literatura. A própria voz dada à percepção já não é propriamente do ator e sim da personagem, ao passo que na mera recitação a voz é sempre do recitador. Tal diferença se verifica graças à metamorfose do ator tornado personagem (no teatro de Brecht, o fenômeno fundamental do teatro, a metamorfose do ator, é pressuposto: o ator deve ser a personagem para poder afastar-se dela; trata-se de um jogo inteiramente teatral, inconcebível na literatura). Formulando de modo radical, pode-se dizer, portanto, que na literatura

é a palavra que constitui a personagem, enquanto no teatro é a personagem que constitui a palavra, é fonte dela. Com efeito, no teatro a personagem já "fala" antes de pronunciar a primeira palavra. A grande personagem e o grande ator, cujo silêncio pode ser muito mais expressivo do que centenas de palavras, beneficiam-se mutuamente de um carisma que só através da presença viva se manifesta.

O que "funda", portanto, o espetáculo é o ator (e não as sonoridades de palavras) e o que o constitui são as personagens (e não conceitos ou unidades significativas). Há naturalmente a precedência da literatura teatral no teatro literário, já que este usa aquela como seu substrato. Entretanto, para o teatro essa precedência, usando analogias aristotélicas, é a do bloco de pedra que será enformado pelo escultor, adaptando-se este naturalmente às "exigências" da matéria na sua mão. Sem dúvida, visto da literatura, o palco apenas "interpreta" o texto. Visto, porém, do teatro, o texto contém apenas virtualmente, potencialmente, o que precisa ser atualizado pela "forma", pela "idéia" teatral. Essa atualização é ao mesmo tempo "concretização", encarnação, é a passagem para a continuidade sensível e "existencial" do que no texto apenas é "esquematizado" por conceitos descontínuos e abstratos. Todo leitor, individualmente, traduz os sinais tipográficos, sonoridades, palavras e conceitos em "representações" mentais, através da sua imaginação. Só o teatro, contudo, lhes dá a plenitude da existência perceptual. E nesta passagem para o *medium* cênico, a palavra perde, ontologicamente, a sua função fundante ou constitutiva, cedendo-a ao ator que, metamorfoseado em personagem, torna-se fonte da palavra.

Nesta passagem de uma a outra arte, já a escolha do ator é um ato criativo. A mediação do mundo imaginário já não dependerá apenas de palavras

descontínuas e sim, antes de tudo, da presença e continuidade físicas do ator-personagem que passa a preencher todos os detalhes que o texto literário apenas sugere. O que, na mente do leitor, era jogo imaginativo, quase sempre vago, tem de manifestar-se agora como “realidade” áudio-visual, precisa, totalmente determinada nos pormenores. Assim, o mundo imaginário passa do plano das “universalias” literárias ao plano do “nominalismo” dos sentidos; o que, em cada espetáculo (mesmo em se tratando da mesma peça), exige o ato criativo da individualização e definição radicais, da escolha entre um sem-número de possibilidades. E nesta definição e escolha não só colaboram o diretor e o ator, mas, em cada representação, o próprio público — fenômeno inexistente na literatura.

Esta escolha implica, em cada gesto, em cada acento da voz, responsabilidade criadora, estética. Mesmo um filósofo como Nicolai Hartmann, tão dado à supervalorização da literatura, admite na sua *Estética* que ao ator (aí se incluindo sempre o trabalho invisível do diretor) cabe plena liberdade nos pormenores inumeráveis, pormenores que justamente constituem a “realidade” sensível da cena. E isso a ponto de o ator se tornar, segundo Hartmann, co-criador, co-poeta. Fato que Voltaire bem antes reconheceu ao observar a respeito do ator Lekain que “não sou eu quem criou minhas tragédias — é ele!”. Ao contrário dos adeptos do texto, que consideram o corpo um “dado obscuro”, Hartmann considera a palavra, face ao mundo sensível do teatro, matéria “bruta”, pouco flexível.

Contudo, mesmo as formulações de Hartmann não são satisfatórias. O simples fato de, no espetáculo, já não ser a palavra constitutiva e sim o ator-personagem, confere às orações um significado diver-

so do literário. Elas só desenvolvem seu pleno valor cênico ao se tornarem “música de movimentos”, ao se repetirem no gesto, na mímica e pantomima, em suma, ao passarem para a dimensão espaço-visual.

2

Repetindo: o teatro, mesmo quando recorre à literatura dramática como seu substrato fundamental, não pode ser *reduzido* à literatura, visto ser uma arte de expressão peculiar. No espetáculo já não é a palavra que constitui e medeia o mundo imaginário. É agora, em essência, o ator que, como condição real da personagem fictícia, constitui através dela o mundo imaginário e, como parte deste mundo, a palavra. Contudo, não se trata apenas de uma inversão ontológica. Concomitantemente, o espetáculo, como obra específica, por mais que se ressalte a importância da literatura no teatro literário, passa a ter valor cênico-estético somente quando a palavra funciona no espaço, visualmente, através do jogo dos atores. É característico, tanto no sentido ontológico como estético, que os gestos geralmente precedem às palavras correspondentes (ainda que se trate apenas de uma fração de segundos). E a presença sensível daquele que ouve o outro, sem falar, é de grande importância, já que a reação do interlocutor mudo, no palco, se transmite de certo modo à platéia.

O ator, em cuja criação para maior simplicidade se considera incluído o trabalho múltiplo do diretor, “preenche” com dados sensíveis, áudio-visuais, o que o contexto verbal da peça dramática necessariamente deixa na relativa abstração das universais conceituais. Esse preenchimento é um trabalho eminentemente inventivo, visto os dois textos da peça — diálogos e rubricas — deixarem em cada instante larga margem à escolha dos dados sensíveis. A palavra pode celebrar, nunca concretizar o ser individual e singular, somente

dado a atos que incluem a percepção imediata. Cada oração abre assim um extenso campo de possibilidades para a plena concretização e atualização áudio-visuais do texto. Com efeito, a personagem nele dada não é um ser humano integral, não o é no pleno sentido sensível; é, no melhor dos casos, apenas o complexo do que é literariamente apreensível. O jogo fisionômico, a melodia sonora, o timbre da voz, o “crescendo” e “diminuendo”, “acelerando” e “ritardando” da fala e dos gestos, a vitalidade e tensão, os silêncios — tudo quanto distingue a pessoa existente, não pode ser definido pela palavra. O texto dramático somente projeta, através da seqüência unidimensional dos significados, o sistema de coordenadas psicofísico, cuja conversão para a tridimensionalidade cabe à cena e ao ator. Parece que foi Coquelin quem disse que uma só palavra deve ser capaz de provocar lágrimas e risos pela *mera inflexão da voz* do ator.

Assim, a encarnação da palavra pelo ator e pela cena parece ser a “realização” do mundo imaginário projetado pelo texto e, com isso, de certo modo, uma “traição” do jogo imaginativo. No entanto, é óbvio que apenas aos atores e à cena (como mera materialidade) cabe ser real. As personagens e o mundo em que se situam são irreais, imaginários; são “seres puramente intencionais”, como ocorre em qualquer outra arte; com a diferença de que a realidade mediadora das pessoas fictícias, em vez de consistir de cores, mármore, sucessão de sons ou sinais tipográficos, é agora a de pessoas reais; daí surgir a impressão da “realização” do texto. Entretanto, trata-se apenas da atualização e concretização plenas do mundo intencional da peça, sem que em nada lhe seja diminuída a sua categoria de imaginação⁵. Se não fosse assim o espetáculo deixaria de ser arte. Em toda obra artística se associa ao

(5) O problema fenomenológico da intencionalidade e questões relacionadas são amplamente expostos no meu ensaio “Literatura e Personagem”, vol. *A Personagem de Ficção*, Ed. Perspectiva, S. Paulo.

plano real, de um “ser em si”, e fundado nele, outro plano, de ordem imaginária, de um “ser apenas para nós”, plano esse apreendido pelo apreciador adequado. Assim, na música se funde, na mente do apreciador, com a sucessão físico-acústica dos sons, perfeitamente real, o plano da “duração”, isto é, de sínteses e totalidades significativas, cujo ser é irreal e cuja “audição interna”, exige uma ação específica do apreciador adequado. O que parece ser um ato único e realmente como tal se impõe, é na verdade um tecido complexo de atos que ultrapassam de longe a mera percepção.

Posto isso, é supérfluo acentuar que as personagens do espetáculo, apesar da sua concretização sensível maior do que a do texto, conservam plenamente o caráter de personagens fictícias, em comparação às reais: maior coerência (mesmo quando incoerentes), maior exemplaridade (mesmo quando banais), maior significação e transparência; e maior riqueza — não por ser a personagem mais rica do que a pessoa e sim por causa da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente.

Assim, o fenômeno básico do teatro, a metamorfose do ator em personagem, nunca passa de “representação”. O gesto e a voz são reais, são dos atores; mas o que revelam é irreal. O desempenho é real, a ação desempenhada é irreal. Por mais séria que esta seja, a própria seriedade é desempenhada, tendo, pois, caráter lúdico. Visto, porém, que os significados — o mundo revelado pelo desempenho — são aquilo a que se dirige principalmente o raio da intenção do público, ocorre normalmente o fenômeno do aparente “desaparecimento” do ator que — se não for mau artista ou, por outro, ator brechtiano — se torna “invisível”, “transparente” à personagem. Esta, no sentido

exato do termo, não é “percebida” (já que é mera ficção); é apreendida por atos espontâneos da imaginação dos espectadores que, em virtude desses mesmos atos visando às personagens e não aos atores, passam a atribuir àquelas e não a estes os gestos e palavras reais. Assim, a entidade constitutiva dos gestos e palavras passa a ser a personagem “fundada” no ator.

De qualquer modo, por mais íntima que seja a fusão e identificação entre a realidade sensível do ator e a irrealidade imaginária da personagem, a metamorfose nunca ultrapassa o plano simbólico. O fato de seres humanos (em vez de cores ou outros materiais) encarnarem seres humanos é um dado básico da antropologia, estudado por inúmeros pensadores, desde George Mead e Huizinga a Plessner e Sartre. O ator apenas executa de forma exemplar e radical o que é característica fundamental do homem: desempenhar papéis no palco do mundo, na vida social. Que a máscara faz a “persona” como o hábito o monge é assinalado de mil maneiras pela língua e G. van der Leeuw afirma que “a filosofia dos trajés é a filosofia do homem. No traje reside toda a antropologia”. Quem perde seu traje, ficando desnudo, perde sua face, seu Ego. O ator, ao disfarçar-se, revela a essência do homem: a distância em face de si mesmo que lhe permite desempenhar os papéis de outros seres humanos. O homem — disse Mead — tem de “sair” de si para chegar a si mesmo, para adquirir um Eu próprio. E ele o faz tomando o lugar do “outro”. Segundo Nicolai Hartmann, é somente no expandir-se e autoperder-se que a pessoa se encontra a si mesma e somente na identificação consigo mesma ela é uma estrutura capaz de expansão, isto é, um ser espiritual. A autoconsciência pressupõe não-identidade e identidade ao mesmo tempo; a identificação pressupõe a distância.

No momento em que o homem se descobre, ele está além de si mesmo. Conquistando esta "présence à soi", a pessoa se desdobra, se reflete, se fragmenta; é livre, não coincide consigo.

A capacidade de cindir-se é exercida pelo homem nas suas atividades especializadas cotidianas, ao isolar de si mesmo o "pedaço" envolvido na ocupação. No ator, contudo, esse fragmento abrange todo o corpo e toda a vida interior que se tornam materiais da sua arte; ele se cinde, a si, em si mesmo, mas permanece, ainda assim, aquém da fissura. Trata-se de uma entrega controlada, o "pequeno olho vigilante" permanece aberto e fiscaliza a *criação imaginária* que é identificação e não identidade.

A extrema complexidade dos problemas envolvidos desafia qualquer sondagem. Nem o equipamento conceitual usado nos famosos escritos de Diderot ou Coquelin, nem o dos seus adversários "emocionais", estão à altura das dificuldades. Em termos lógicos, os gestos, a mímica e o jogo vocal através dos quais o ator exprime a emoção nunca chegam a ser *sinais* de estados ou atos internos reais, isto é, "sintomas" que anunciam tais estados e atos. Permanecem expressão das *imagens* desses processos íntimos, isto é, *símbolos*. Têm, portanto, caráter "semântico" e não sintomático. É precisamente esta intercalação do mundo simbólico e imaginário que permite ao homem distanciar-se de si mesmo, conquistar a autoconsciência e, deste modo, desempenhar papéis, dar forma à sua atuação.

Todavia, as expressões físicas e vocais — ao contrário das palavras que são quase sempre símbolos — costumam ser, pelo menos na vida real, em certa medida sinais imediatos da realidade (psíquica). Daí a grande força expressiva dos gestos e inflexões da voz. Esta força não se perde no desempenho cênico, embora o sinal passe agora a funcionar como símbolo. E

essa intensidade expressiva retroage sobre o próprio ator. Verifica-se uma indução psicofísica, a mútua intensificação dos movimentos físicos e psíquicos desencadeada pela imaginação, a ponto de a imagem da emoção se revestir de toda a aparência da emoção real. A imagem assume formalmente os aspectos dinâmicos da realidade sem, contudo, adquirir o seu "peso material". Cabe, mesmo ao ator emocional, manter-se no limiar da "realização", sem nunca ultrapassá-lo. Se o ultrapassasse, o desempenho passaria a ser auto-expressão, sintoma de emoções reais. Tornar-se-ia, portanto, em mera reação involuntária, "instintiva". Como tal, não possuiria espontaneidade real, ativa, não pertenceria ao reino da arte e do espírito. O desempenho, como articulação simbólica ou linguagem, como obra enfim, tem estrutura teleológica, nexos que é alheio aos movimentos que são sinais. Estes traem o que os símbolos comunicam. Enquanto estes articulam e formulam a emoção, os sinais fazem parte dela. Mas talvez não se deva negar o momento excepcional em que o grande ator, pelo menos em determinada fase da elaboração do papel, supera a dicotomia e alcança um ponto em que liberdade e necessidade coincidem.

Seja como for, o desempenho do ator é uma criação imaginária, espiritual, como a de todo artista. Dentro do sistema de coordenadas esboçado pelo dramaturgo abre-se-lhe um vasto campo de elaboração ficcional para articular e compor as formas simbólicas dos gestos e inflexões vocais, para ritmizar, selecionar, estilizar e distribuir os traços e acentos psicofísicos, cuja melodia integral constituirá a personagem. Não importa se a imagem total se lhe constitui pouco a pouco a partir de pormenores, estes últimos refundidos depois a partir dela, ou se de uma intuição prévia da imagem decorrerá desde logo o conjunto de detalhes.

De qualquer modo, a personagem não “viverá” sem a síntese ativa, produto da espontaneidade livre (para citar a definição clássica da imaginação, ainda repetida por Sartre), porque sem ela o ator não terá a imagem integral da personagem e, assim, não poderá fundir-se com esta, nem tampouco distanciar-se dela, se atuar numa peça de Brecht.

O ator, portanto, não é garção. Participa do preparo do prato. A melhor prova disso é o fato de que quatro grandes atores, mesmo interpretando lealmente o texto, criam quatro personagens profundamente diversas ao representarem o mesmo Hamlet literário.

O problema que se levanta é: de onde, afinal, tira o ator a imagem humana *concreta* de que o autor apenas lhe pode propor o sistema de coordenadas? É de supor-se que, guiado por este, submerja numa realidade fundamental análoga àquela que originalmente inspirou o autor. O texto projeta um mundo imaginário de pessoas e situações que sugere ao ator certa realidade humana que lhe é acessível mercê da sua experiência externa e interna e conforme o nível e riqueza espirituais próprios. À base disso verifica-se o ato criativo: a reconversão da experiência humana, de certo modo da própria realidade íntima, em imagem, em síntese, em *Gestalt* que possibilite a composição simbólica em termos de uma arte diversa daquela do autor. Já não se tratará de encontrar as palavras que constituam a imagem vislumbrada pelo poeta e sim de compor com o material do próprio corpo a imagem de uma pessoa que seja capaz de proferir estas palavras ou, melhor, de que tais palavras, em tais situações, defluam com necessidade. Ao fim, a imagem será dele, ator (e diretor), — transfiguração espontânea, imagem da própria experiência e das próprias virtualidades, dentro das coordenadas propostas pela peça. Não se tratará, evidentemente, da auto-expressão biográfica ou

psíquica do ator, como a peça não é a do autor. Mas será a formulação simbólica, a transposição imaginária das próprias e, portanto, das potencialidades humanas que são de todos nós, como seres humanos, e de que todos nós podemos participar. No fundo, o grande ator não tem modelo; o texto da peça não o fornece. A “pessoa” que coloca diante de nós e cujo destino podemos viver intensamente graças à identificação, mas que, ao mesmo tempo, podemos contemplar à distância estética, pelo fato de a identificação ser apenas simbólica — esta “pessoa” o grande ator não a encontrou em parte nenhuma, a não ser dentro de si mesmo. Disfarçando-se, ele se revela, revelando as virtualidades humanas. Demonstra assim que o ator é o homem *menos* capaz de disfarçar-se, em virtude da “porosidade” do seu corpo à vida íntima. E revelando-se, revela duplamente a humanidade: através da *imagem específica* que, inspirado pelo autor, dela apresenta; e através do mero fato de apresentar esta imagem específica *representando*. Ao distanciar-se de si mesmo, celebra o ritual da identificação com a imagem do outro, isto é, do seu tornar-se ser humano. Convida-nos a participar desta celebração; incita-nos a sair de nós, através da identificação com o outro, para reencontrar-nos mais amplos, mais ricos e mais definidos ao voltarmos a nós mesmos.

3

Tornou-se claro que o teatro é uma arte bem diversa da literatura. Se na literatura a palavra é fonte da personagem, no teatro a personagem é fonte da palavra, graças à metamorfose do ator em ser fictício. No palco, a personagem já “fala” antes de pronunciar a primeira palavra. O silêncio do grande ator pode ser mais eloqüente do que centenas de palavras, enquanto na literatura o próprio silêncio tem de ser mediado por

palavras. E pronunciando embora o mesmo texto, a personagem dirá outra coisa conforme o ator for alto ou baixo, gordo ou magro. A comunicação será em cada caso diversa, visto o público não apreender apenas palavras, na sua forma desencarnada, mas o todo de uma comunicação áudio-visual em que nenhuma parcela pode ser isolada da impressão integral.

O palco encarna sensivelmente os detalhes que a palavra apenas sugere. Daí a necessidade da escolha radical entre mil possibilidades na hora em que o sistema de coordenadas fornecido pelo texto deve ser preenchido pela criação teatral. A indeterminação do esquema projetado pela língua torna possível a grande flexibilidade do *teatro vivo* que pode preencher de mil maneiras os vãos e vácuos deixados pelo texto, conforme a época, a nação, o gosto específico do público local. Por isso, as peças e as representações não envelhecem como ocorre geralmente com os filmes.

Do exposto resulta que o teatro vivo tem direitos em face do texto. Deve respeitá-lo enquanto se trata de uma grande peça, mas deve interpretá-lo e assimilá-lo segundo as concepções de uma arte viva e atual que, a não ser em casos específicos, não se satisfaz em ser museu, visando, ao contrário, a comunicar-se intensamente com o seu público. Essa adaptação, de resto, é inevitável porque cada época interpreta de modo diverso determinada peça. Assim, temos um Hamlet barroco, outro classicista, ainda outro romântico, temos o Hamlet nietzschiano, o psicanalítico e, mais recentemente, o político, tal como surge em países socialistas.

Essa e outras vantagens, que distinguem o teatro e que compensam a desvantagem de não poder competir com os processos das indústrias culturais, lhe advêm do fato de permanecer num estágio artesanal. Graças a isso pode criar ilhas de resistência, de atrito

e não-conformismo em face das gigantescas máquinas de conformização que são as indústrias culturais. Há quem ache ridícula a própria tentativa de resistir à engrenagem dessas indústrias, tal como agora funcionam (pois ninguém lhes nega as possibilidades enormes). Essa atitude, que leva à divinização do fato, simplesmente por ser fato, é um conformismo vanguardeiro que se conforma com o conformismo. Precisamente a estrutura artesanal da arte cênica, aparentemente obsoleta e arcaica, resulta em privilégio e superioridade incontestáveis. O próprio método de produção já distingue o produto. Mesmo quando a matéria-prima (a peça) é importada, o espetáculo sempre é feito sob medida, para a região, o país, o público em questão.

Por mais que se destaque a eficácia, a muitos respeitos superior, do cinema, do rádio, da tv, a qualidade artesanal do teatro lhe proporciona um privilégio indelével: a presença viva do homem no palco, a comunicação (não mediada por imagens ou transmissões) entre pessoas encarnando personagens e o público concreto e real, convivendo no mesmo espaço e tempo, apesar de as personagens se moverem em espaços e tempos fictícios. Precisamente hoje é importante repetir esse fato tantas vezes destacado. Decorre daí uma atitude diversa da platéia, outra concentração, outra disposição, outra maneira de ver e ouvir. Por mais que o teatro se tenha distanciado de suas origens rituais, seu público conserva algo da sua qualidade primitiva de *participante* numa realização comum. Sua presença ativa, de certo modo criadora, distingue-se da passividade conformista do público manipulado pelo suave terror totalitário das indústrias culturais.

Graças à comunicação direta e não mediada, baseada no feitio artesanal do jogo cênico, a metamorfose, fenômeno fundamental do teatro, pressuposta

mesmo num desempenho que tende ao distanciamento, pode ser suspensão de um modo inexecutável na comunicação mediada e indireta das indústrias culturais. Essa peculiaridade do teatro tem sido modernamente aproveitada para acentuar o que no fundo lhe é inerente — a direção pronunciada e explícita ao público a fim de obter uma comunicação nova, no plano empírico da realidade atual, rompendo a identificação dos espectadores com o mundo fictício. De certo modo nunca houve homens de teatro mais tradicionalistas do que Brecht, Claudel ou Suassuna, ao confrontarem a comunicação do mundo fictício das personagens representadas com a comunicação direta entre as pessoas que representam no palco e as pessoas que participam na platéia. Inspiram-se eles nas próprias fontes do teatro. Às mais antigas formas da comédia grega pertence a “agressão através da parábase”, originalmente talvez uma procissão de jovens exaltados “que, embriagados, insultaram os seus compatriotas”⁶. Depois, na comédia, já organizada em forma propriamente teatral, os atores tiraram durante o interlúdio córico da parábase a máscara, tornando-se porta-vozes diretos do autor.

No entanto, só quem colocou a máscara pode tirá-la. Só quem se metamorfoseou pode distanciar-se. A máscara, a trágica e a cômica, é por assim dizer o brasão de Dioniso, a cujo culto se atribui a origem do teatro grego e ocidental. Com efeito, o teatro grego nasceu do coro ritual que entoava cantos e executava danças, em homenagem ao deus da fertilidade, do vinho, da embriaguez e do entusiasmo. É no estado da exaltação, da fusão e união místicas, do entusiasmo (isto é, do estar-em-deus ou do deus-estar-em-nós), é neste estado do êxtase (do estar-fora-de-si) que o cren-

(6) Benjamin Huninger *The origin of the Theater*, Dramabook, Nova York, 1961.

te se transforma em outro ser, se funde com o outro -- não só com os companheiros presentes e sim também com o próprio deus chamado à presença pelo ritual. Fusão e identificação concretizada pela ingestão da carne do animal que representa (ou que é) o deus. Este êxtase e entusiasmo ainda se manifestam quando o teatro deixa de ser ritual, quando, portanto, em lugar da apresentação ou presença da divindade ou dos heróis míticos se trata apenas da representação dos seres superiores. Algo desse entusiasmo ainda se nota quando João da Silva põe a máscara da maquiagem e, disfarçando-se, se transforma em Macbeth ou Zé do Burro.

Mas este disfarce é ao mesmo tempo uma revelação. João da Silva precisa encobrir a sua particularidade, o seu papel civil ou social, a máscara do cidadão brasileiro ou inglês, para assumir o papel terrível ou hilariante do personagem, mercê do qual representa exemplarmente a condição humana, as vicissitudes trágicas ou cômicas da nossa existência. Ao apagar-se o cidadão real, ao encobrir-se a máscara empírica pela máscara dramática, transparece a verdade mais profunda da ficção que se adensa em *Tartuffe* ou *Julietta*. É na máscara da ficção que está a verdade. Diz-me que máscara pões no Carnaval e eu te digo quem és, com que sonhas, o que desejas.

Vimos que essa metamorfose do ator em personagem representativo do ser humano não é só dele. Também o público se identifica com os personagens fictícios. Todos participam da transformação. Todos vivem intensamente a condição humana nos seus aspectos trágicos e cômicos. Até hoje o grande espetáculo teatral tem ainda esse lado de celebração. Os espectadores esquecem os seus papéis particulares de fiscais de renda, comerciantes, pais, filhos: libertam-se da sua

condição particular; e participando do destino exemplar dos heróis, vivem a essência da condição humana. Todavia, é claro que a metamorfose não é real. João da Silva apenas representa Macbeth, ele não o é. A transformação, tanto a sua como a nossa, é, como vimos, apenas simbólica. O processo mantém-se, em todos os momentos, no domínio da imaginação. Tanto os atores como o público, no mais intenso êxtase e no auge do auto-esquecimento, se reservam uma margem de lucidez e distância.

Se Dioniso é o deus da fusão e do abraço ébrio, Apolo é o deus da distância e da lucidez. O teatro grego, ao unir o canto e a dança do coro e o diálogo dos atores, uniu o mundo telúrico-demoníaco de Dioniso e o mundo olímpico de Apolo, o mundo da natureza e o mundo do espírito. E neste sentido, o teatro representa exemplarmente este ser dúplice que é o ser humano.

A partir daí revela-se, como já foi mostrado, um novo aspecto da metamorfose. Ela é, de certo modo, a origem do ser humano. Vimos que o homem só se torna homem graças à sua capacidade de separar-se de si mesmo e de identificar-se com o outro. O animal vive maciçamente idêntico a si mesmo, não tem a capacidade do homem de desempenhar papéis, de libertar-se da sua unidade natural, de projetar-se além de si mesmo. É preciso desdobrar-se, ter liberdade para conquistar um mundo imaginário, projetar-se além para tomar posse do reino espiritual. Em todo verdadeiro ato de comunicação, enquanto permaneço eu, preciso assumir o papel do outro, pressentindo o que o outro espera de mim e vivendo a intimidade do seu sofrimento e da sua alegria. Só através desse ato de empatia é possível o verdadeiro diálogo com o outro. O significado do termo hipócritas (ator) era

originalmente o de “respondedor”. Mas para responder, corresponder ao outro, entrar em diálogo com ele, é preciso ser ator, é preciso saber assumir papéis.

O diálogo é uma das convenções essenciais do drama. O texto dramático, mesmo nas suas formas épicas que introduzem a narração, é inimaginável sem o diálogo. Este, se de um lado é a forma imediata da comunicação humana, é de outro lado, particularmente no seu significado dramático, expressão do conflito, do choque de vontades, da discordância. Se a epopéia, a grande narrativa mítica, é manifestação da unidade primeva do logos, no drama, que surge em fases posteriores, já se manifesta o diálogo, o logos fragmentado, o surgir de valores contraditórios, defendidos por vontades e paixões antagônicas. No entanto, o logos, embora já dicotômico, continua espírito e como tal possibilita a comunicação além das paixões em choque, além dos impulsos em conflito. A divisão que se estabelece no cerne do diálogo, enquanto ao mesmo tempo separa e une, é um dos fenômenos fundamentais tanto do teatro como do homem. Revela-se nisso a duplicidade humana de um modo semelhante àquela que se manifesta no “sentimento misto” em face do sublime, tão bem descrito por Schiller. O sentimento de prazer e desprazer diante do infinitamente grande ou poderoso, analisado por muitos esteticistas e sobretudo por Kant, se define para Schiller como uma composição de dor, que no seu grau mais elevado se externa como horror arrepiado, e de júbilo, que pode elevar-se ao arrebatamento. Essa associação de dois sentimentos contraditórios numa só emoção provaria, segundo Schiller, a nossa autonomia espiritual. Visto ser impossível que o mesmo objeto (sublime) se nos apresente duplo e dividido, segue que nós mesmos nos encontramos em duas situações opostas face ao objeto, de modo que duas entidades opostas se associam em

nós. Estas, ao se defrontarem com o objeto, mostram uma reação contrária: o homem físico e o espiritual, diante do sublime, se opõem com veemência; pois no exato momento em que aquele sente dolorosamente os seus limites, por não poder apreender o infinito, o outro experimenta jubilosamente a sua força e sente-se infinitamente elevado por aquilo que humilha a sua natureza material.

A duplicidade exposta permite ao homem elevar-se além da sua condição natural, através do espírito e da sua capacidade de expansão ilimitada além de si mesmo. Mas nem por isso continua um ser natural, finito, limitado. Essa contradição entre a finitude da sua natureza e a expansividade infinita do seu espírito é a raiz tanto da tragédia como da comédia. Na tragédia participamos do naufrágio do herói. Ele aspira ao infinito com soberba desmedida (*hibris*) ou como ser moral inflexível que, testemunha de um mundo superior, não se sujeita aos impulsos terrenos da sua natureza psicofísica. Mas essa opção pelo eterno contradiz a sua finitude imersa na temporalidade. O naufrágio é inevitável, a fragilidade humana é desmascarada. Entretanto, no fracasso trágico se revela a infinita dignidade espiritual do homem. A grandeza sublime do herói sacrificado suscita em nós o sentimento misto descrito por Schiller. Sentimo-nos dolorosamente aniquilados na nossa frágil natureza física e sentimo-nos exaltados na nossa condição de seres espirituais capazes de opções absolutas, tais como refletidas na vontade inquebrantável do herói.

Já na comédia é a própria dignidade, enquanto superficial e arrogada (principalmente a que provém de posições sociais), que é desmascarada, revelando-se a sua condição precária. Enquanto ser espiritual, o homem traça planos vastos e gloriosos, mas precisa por isso não vê a realidade imediata. Ser es-

piritual, paira nas alturas, distraído do mundo material, e de repente o seu corpo, sujeito às leis da gravidade, se estatela no chão, devido a uma casca de banana, ou se desmonta ao investir contra moinhos de vento. O guarda-chuva, cuidadosamente elaborado pelo engenho humano, protege da chuva o digno portador; mas vem a cega força natural do vento e, sem respeitar a dignidade, vira o utensílio às avessas, para gáudio dos circunstantes. Parágrafos cuidadosamente estudados e convenções severas, longamente estabelecidas, protegem a dignidade do marido; mas vem o jovem galã, desencadeia-se a cega força natural dos impulsos e entre os parágrafos brotam os chifres, para gáudio dos que se sentem seguros.

A duplicidade humana é ao mesmo tempo trágica e cômica. Nela reside a grandeza e a fraqueza do homem. Nas suas formas fundamentais da tragédia e da comédia, ainda modelares embora abaladas por uma nova visão do homem e do universo que se manifesta na tragicomédia grotesca, o teatro tem por tema a mesma duplicidade de que se originou e de que se nutre. Apesar de todas as modificações, seu eterno enredo é a sua própria essência. Nascido da máscara e tendo nela o seu fundamento, o teatro nos fala incessantemente de máscaras, enquanto as põe e tira. O tema do teatro é o próprio teatro — o mundo humano; o tema do ator, o próprio ator — o homem.