do trágico, tal como o encontramos, por exemplo, em Shakespeare, elasticidade suficiente para abranger o destino dos índios: a catástrofe decorre do desenvolvimento extremo de um traço do caráter de pessoas no mais equilibradas. A recusa decidida do índio Guaraní de entrar em comunicação com o mundo europeu — ou seja, a sua desobediência à lei que impele o homem à comunicação — eis o momento responsável pelo seu “destino trágico”. Não obstante, a consideração deve ficar no plano da historicidade do homem. Ao quadro da existência indígena, como o deparamos em nossos dias, parece corresponder o juízo valorativo de que o desaparecimento desses grupos humanos é triste. E ainda que se usasse o critério cuja validade acabamos de negar, nada se acrescentaria ao predicado histórico, devido à ausência de lances grandiosos com que o fim da tribo se anuncia: um fim sem epopéia, que também no plano estético é simplesmente triste, sem proezas heróicas. *E. A. von Buggenhagen*

OSKAR EBERLE: Cenalora. Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker. 575 págs. e numerosos desenhos, fotos e mapas. Walter Verlag. Olten und Freiburg im Breisgau, 1954.

O autor desta obra sobre o teatro primitivo (“Urtheater”) é especializado na ciência do teatro. Sem ser etnólogo, procura, baseado nas teorias e pesquisas de etnólogos, como Wilhelm Schmidt, Martin Gusinde, Paul Schebesta e muitos outros, apresentar um quadro da vida teatral de dezessete tribos, etnologicamente das mais antigas, distribuídas por quatro continentes. Os grupos principais estudados são os pigmeus da África, os índios da Terra do Fogo, os negritos da Ásia e os aborígenes da Austrália.

Sendo o interesse do autor, antes de tudo, o de cientista e historiador do teatro, aplica os princípios da sua ciência ao material etnológico, confiante em que dêste modo não só tenha apresentado um quadro do teatro dos aborígenes estudados, mas tenha feito, também, uma contribuição importante para o problema das origens do teatro, mercê da suposta analogia entre aquelas tribos e o homem pré-histórico. Convenido, talvez em demasia, da veracidade das teorias de Schmidt, relativas ao monoteísmo dos povos etnologicamente mais antigos, chega a conclusões que em alguns casos possivelmente necessitem de revisão. Isso certamente não se refere à sua tese, documentada por amplo material, de que o teatro primitivo em geral não nasceu do culto, sendo ao contrário em muitos casos de origem profana. Na sua forma mais antiga, como “ópera” dansada no estilo de um naturalismo ritmizado, como representação mímica recreativa de animais, caçadas, pescarias, aventuras e acontecimentos cotidianos, o teatro parece afigurar-se mais antigo do que qualquer culto, sendo mesmo a base dêste. Tal opinião coincide de certo modo com a de Johan Huizinga (exposta em “Homo Ludens”), segundo o qual o culto é uma representação dramática, inserindo-se no “jogo”, que é o fenômeno primário. O jogo, consoante ambos os autores, já é praticado pelos animais. O teatro porém, como forma peculiar do jogo, é, segundo Eberle, privilégio humano. Seria a arte originária do homem, a qual encerra em germe tôdas as outras artes. Através do teatro, o homem adiciona ao mero movimento expressivo o “papel”, a representação de outro “eu”. Poder-se-ia acrescentar que a mímica transforma o ato em gesto, isto é, em expressão simbólica.

Nota-se certa contradição, quando o autor de um lado diz que “tôda” ação visando a fins, obviamente se mantém fóra do teatro” (p. 495), sem que do outro deixe de considerar o “feitiço mímico” como teatro eficaz. Essa contradição é realmente crucial e liga-se, ao que parece, a tôda teoria

tendente a considerar culto e rito como jogo e teatro, isto é, como mero “fazer de conta” e mesmo simulação. Tanto ao jogo como ao teatro é inerente a consciência de se tratar de mero jogo e aparência, fato que não parece coadunar-se exatamente com o rito e o culto. É certo, como alega Huizinga, que essa consciência não exclui a extrema seriedade, que por vezes chega a cancelar o mero “make believe”. É certo também — como já viu Platão — que a esfera do sagrado e a do jogo estão em íntima conexão, como se percebe na dança, em que jogo e festa se interpenetram. Mas é extremamente difícil considerar como atividade lúdica um ritual de iniciação em que se quebrem os dentes do iniciando ou se lhe infligam torturas por vezes atrozes. É difícil fazer justiça ao sacerdote ou ao pajé em transe, tomando-os como atores, embora identificados completamente com seu papel. Precisamente essa identificação total e mística faz com que deixem de ser atores e que, juntamente com o clã ou a grei reunidos, transcendam a esfera estética.

O fulcro do problema está provavelmente no conceito do “papel” e da “máscara” ou “persona”. A “pessoa” do primitivo talvez não tenha feições tão nítidas e limites tão definidos como a do civilizado. Mais fluida, talvez se confunda sem dificuldade com outra “persona”. Não se poderia falar exatamente de um “papel” e sim de uma unidade mística. Confundem-se as fronteiras dos “eus” e as linhas de demarcação conceituais entre “apresentação” e “representação”, “ser” e “representar» «ser» e «parecer”, “ser” e “jogar”, entre o simbolizado e o símbolo. A partir de tal concepção, os conceitos de papel e teatro parecem inteiramente adequados à compreensão de fenômenos como cultos, ritos e sacramentos, por maior que possa ser a sua utilidade na focalização de certos aspectos geralmente descritos como cerimônias e danças. É que o que no teatro é mero gesto tende a ser ato eficaz no culto, no sacramento e, mais diretamente, no ato mágico. E só pode sê-lo porque o outro eu não é apenas representado, não é apenas papel, mas é tido ao mesmo tempo como estando presente. Os símbolos não “significam” apenas algo, mas têm eficácia genuína. O sacramento não só dramatiza, mas agencia a conquista almejada (por exemplo, da força através da ingestão da carne de um animal totêmico).

Tem-se a impressão de que uma elaboração mais sutil dos conceitos possivelmente tornasse a categoria do teatro recurso útil de pesquisa no campo abordado. Segundo a conceituação usada, porém, não parece possível entender por exemplo o candomblé como teatro religioso, apesar dos seus múltiplos elementos teatrais que, como tais, mereceriam um estudo segundo o método interpretativo de Eberle.

Seja como for, é indubitável que o autor não só prestou um grande serviço à ciência do teatro — única tarefa a que se abalçou —, mas munuiu também a etnologia e a antropologia de novas perspectivas. Isso sobressai, por exemplo, nas análises do conceito da “máscara” e na concepção (por duvidosa que seja) do animal totêmico como “máscara” de antepassados ou no estudo da “máscara acústica” — como, por exemplo, o zumbidor, que se apresenta como máscara da voz divina ou, em extenso, da divindade invisível. Assim considerados, muitos instrumentos musicais parecem exercer não função musical ou propiciadora de estados extáticos, mas de máscara acústica. A abordagem teatral dos dados existentes certamente pode dar também sugestões na questão da sequência de estratos culturais e contribuir para o esclarecimento de fenômenos religiosos que se cristalizem em determinados enredos e figuras teatrais.

Anatol H. Rosenfeld