LUIZ FERNANDO RAMOS

FRAGMENTOS DE UMA ESTÉTICA TEATRAL

Q

uando Aristóteles, no século quarto antes de Cristo, formulou as anotações de aula que terminariam sendo organizadas pelos seus pós-teros como um tratado acerca da tragédia e da poesia épica, inaugurava-se, no Ocidente, uma tradição de pensamento sobre o fenômeno teatral que teria desdobramentos até os dias de

hoje. Se houve uma constante nessa sucessão de contribuições, a maioria diretamente tributária da *Poetica* de Aristóteles, foi a dificuldade em se estabelecerem parâmetros universais nessa reflexão sobre o teatro, acirrada pela forte determinação que cada época e suas respectivas práticas teatrais exerciam nesse estabelecimento. Por isso mesmo são raros os tratados que sobreviveram ao teatro que procuraram analisar e a história das idéias sobre a arte teatral é um conjunto de exceções que confirmariam essa regra. O livro *Da Cena em Cena*, do professor emérito da Escola de Comunicações e Artes da USP, Jacó Guinsburg, é um legítimo representante dessa tradição, na medida em que não só reúne reflexões esparsas sobre o teatro, realizadas ao longo dos últimos

LUIZ FERNANDO RAMOS é professor de História e Teoria do Teatro do Departamento de Artes Cênicas da USP.

Da Cena em Cena, de J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 2001.

quarenta anos, como reflete, sobremaneira, o ambiente teatral do pós-guerra no mundo todo e dialoga abertamente com alguns dos intelectuais que pretenderam interpretá-lo. Os textos têm datas e origens variadas, frutos ora da atividade didática, ora de colaborações jornalísticas e apresentações de livros ou traduções. Nem por isso deixam de representar um todo orgânico, em que reflexões de décadas plasmam-se diante do leitor numa visão homogênea e coerente do teatro como objeto de reflexão. Assim, se o leitor não encontra uma estética teatral acabada, pode, pela reincidência de certos pontos de vista em artigos distantes no tempo e na finalidade, depreender algumas premissas fundamentais que conformam o pensamento de Guinsburg sobre o teatro e configuram, mesmo que fragmentariamente, uma estética particular.

Para efeitos desta resenha seria interessante agrupar os dezesseis itens do livro em regiões específicas, que organizam algumas das idéias centrais a serem destacadas. Em ordem inversa valeria enumerar os três capítulos finais, voltados para a discussão sobre a existência da prática teatral na cultura hebréia, os nove intermediários, com pesos e temas diferenciados, mas que têm em comum refletirem sobre as estéticas de outros pensadores e artistas românticos e pós-românticos, e os quatro iniciais, que expressam a reflexão mais original do autor e merecerão aqui um aprofundamento.

O artigo “Elementos de Espetáculo e Drama entre os Hebreus”, seguido de “Indícios de Atividade Teatral entre os Judeus

na Época Helenística e Romana”, traz a voz autorizada do estudioso especializado em cultura judaica, que derrama sua erudição e ilumina nossa ignorância acerca dos poderosos indícios de uma teatralidade característica dos hebreus. A ilação mais estimulante é a que localiza uma influência das tradições gregas do período homérico sobre a cultura semita e especula como, apesar das interdições religiosas, essas práticas se desenvolveram, influenciando, inclusive, ritos preservados até hoje nas celebrações dos judeus. Coroando essa investigação dos vestígios de um teatro hebreu em textos milenares, Guinsburg apresenta a tradução de um fragmento de *Exagoge*, tragédia escrita por Ezekielos de Alexandria entre os séculos II e I antes de Cristo. Contando a saga dos judeus no antigo Egito e sua odisséia até a terra prometida, o texto traz como um dos actantes, ou personagens, o próprio Deus, e revela o tom imperativo, e quase violento, da divindade judaica.

O bloco intermediário do livro, nesta arbitrária separação aqui proposta, é o mais eclético, reunindo desde uma tradução, com comentário, do célebre texto de Heinrich von Kleist (1777-1811), *Sobre o Teatro de Marionetes*, até um artigo recente sobre as prerrogativas dos textos dramáticos clássicos frente a encenadores cada vez mais intervencionistas. O trabalho de maior fôlego, porém, é o ensaio “Nietzsche no Teatro”, já publicado em 1992, como posfácio à tradução de Guinsburg de *O Nascimento da Tragédia*,

de Friedrich Nietzsche (1844-1900). No perspicaz enfoque dessa obra de juventude do filósofo alemão, Guinsburg delimita o projeto nietzschiano de localização da origem da tragédia na experiência do coro diti-râmico, quando se encarna o deus Dionísio ainda em forma despersonalizada, sem uma máscara individual. Será nos grandes autores do período clássico, Ésquilo e Sófocles, que esta pulsão dionisíaca, em confronto dialético com a tradição constritiva do deus Apolo e sua inata clarividência, assumirá identidades, favorecendo o surgimento de máscaras e, conseqüentemente, de atores individuais. Guinsburg percebe um diálogo implícito de Nietzsche com Aristóteles, e justifica a distância de perspectivas entre eles no fato de ao primeiro não interessar o “construto formal como tal, mas somente como mediação para a essência do trágico”. Assim, por exemplo, se o estagirita vê em Eurípidides a culminância formal da tragédia Ática, Nietzsche o percebe como principal agente de sua decadência, na medida em que, como afirma Guinsburg,

“a paixão dionisíaca é excisada de sua representação e o nervo vital do auto-diti-râmico deixa de latejar. [...] Mais do que do que uma criação original do espírito trágico, o repertório euripidiano é uma genial sofística dramatizada da campanha ideológica da ‘corrosiva’ *Weltanschauung* social” (p. 62).

Entre os achados de Guinsburg que clarificam *O Nascimento da Tragédia*, vale mencionar o que identifica em Nietzsche uma estratégia de valorização do momento original da tragédia para projetar, através desta predileção, o desejo de um seu renascimento, idealizável na ópera de Wagner. Guinsburg ressalta, ao mesmo tempo, o desinteresse do filósofo alemão pelo projeto wagneriano para a cena, de uma *gesamtkunstwerk*, ou obra de arte total, aspecto que é central na apreciação contemporânea de Wagner. Guinsburg termina sublinhando, com propriedade, que a utopia teatral de Nietzsche pressuporia um

engajamento do espectador próximo daquele experimentado pelos atuantes do ritual primitivo e, portanto, anteciparia alguns dos programas mais influentes do teatro do século XX.

Ainda nesses diálogos com outros pensadores do teatro, o autor descreve a perspectiva historicista de Herder (1744-1803) na análise da literatura dramática; explora a raiz do humorismo na dramaturgia e na estética de Pirandello; e dialoga com o estudioso norte-americano Léonard Pronko a partir de sua obra *Teatro de Vanguarda (Beckett, Ionesco e o Teatro Experimental na França)*, traçando um mapa do teatro mais radical que se fez na Europa nos primeiros sessenta anos do século passado. Esse recorte explicita ao leitor contemporâneo vários autores, hoje pouco conhecidos, que já foram agrupados no que se chamou de “Escola de Paris”, como Tardieu, Vauthier, Pichette, Ghelderode, Audiberti e Schéhadé. Escrito em 1963, como um ensaio para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, o artigo foca prioritariamente em Beckett e Ionesco, mas também, de forma percuciente, em Genet. No que diz respeito aos dois primeiros, acompanha Pronko na observação de uma relevância simétrica entre eles. Esta seria uma colocação que, talvez, merecesse revisão quarenta anos depois, já que Beckett permanece indecifrável ao teatro contemporâneo, enquanto Ionesco tornou-se um autor tão clássico quanto Racine. É oportuno, ainda, mencionar o artigo em que dá conta da estética teatral de Brecht, já analisando-a em plena década de 90 e reconhecendo-lhe as potencialidades que justificariam sua revivescência atual no panorama teatral brasileiro. E o ensaio pioneiro na análise dos aspectos cênicos da poética de Haroldo de Campos. Finalmente, encerrando esse bloco de conversas em torno das poéticas teatrais modernas e contemporâneas, há o artigo em que Guinsburg presta uma homenagem ao seu principal interlocutor, o intelectual alemão, radicado no Brasil, Anatol Rosenfeld. Mais do que um amigo de Anatol, um admirador, Guinsburg justifica ali o que considera ser uma produ-

ção altamente qualificada no campo dos estudos teatrais e que se refletirá em sua própria elaboração teórica. Entre as reflexões de Anatol Rosenfeld reexaminadas por Guinsburg, a mais valorizada é a expressa no texto “O Fenômeno Teatral” (*). Como afirma,

“Anatol Rosenfeld estudou, por via antropológica, lingüístico-estrutural e estética, a fenomenologia da atuação teatral, indo ao cerne desta produção, para captar os seus fatores e sua fatura essenciais. Ao estabelecer, formulo eu, que o ator é aquele que tem a capacidade de levar ao máximo a capacidade humana de ser não sendo, isto é, de desempenhar papéis e de projetar a sua encarnação corporal como uma figura ou metáfora do imaginário, na relação ao vivo consigo próprio e com o seu espectador, deslocou o ponto nevrálgico da criação teatral, tanto do conjunto de esquemas e signos que constituem uma peça, como do conjunto de ordens e moldagens que constituem uma direção. Surpreendeu o ato criador da interpretação, o *in*-vestimento no *re*-vestimento da máscara, no seu momento de fecundação” (p. 99).

É exatamente essa valorização do ator como eixo de análise do fenômeno teatral, intuída nas reflexões de Rosenfeld, que prevalecerá e será desenvolvida nos quatro textos mais autorais que abrem o livro. No primeiro deles, “A Idéia do Teatro”, depois de em suas próprias palavras “cartografar em linhas gerais o relevo da questão do teatro no espaço e no tempo históricos”, ele questiona a possibilidade de esgotar a percepção do “fenômeno” através de sua face externa e sugere a existência de um duplo a ser desvelado, e que desse “visibilidade ao invisível”, ou que o expusesse como “máscara e encarnação”. Acopla assim, ao ator, “esses portadores de psiquismo humano”, dois outros elementos: um “é o que se apresenta no imaginário como operador necessário do desenho mimético”, e o outro, “que possibilita o primeiro e, quiçá, tudo o mais no teatro [...] dá lugar ao próprio espaço e ao próprio ato representacio-

nal”. Guinsburg aqui, de alguma forma, retoma a perspectiva da mimese aristotélica, em sua característica dual de ser uma construção imaginária representando o mundo, e ser, como ação dramática, efetivamente, o mundo em carne e osso.

No segundo capítulo, “O Teatro no Gesto”, em que se pretende esmiuçar os três fatores constituintes do espetáculo teatral – ator, texto e público –, Guinsburg repensa o conceito tradicional de texto, reconhecendo sua condição de fator indispensável ao fenômeno teatral, mas sem limitar a sua forma a qualquer preceito condicionante. Na verdade, o que definiria essa condição textual seria a anterioridade, a situação de projeto, pretexto de uma cena que se formará. Com isso, todas as formas contemporâneas de teatralidade, incluindo aquelas que não partem de dramaturgias convencionais, seriam abarcadas. Importante salientar que esta idéia de uma textualidade prévia, ou inevitável, não parece se confundir com o conceito semiológico de “texto cênico”, como substância da materialidade espetacular, e mantém, mesmo no caso de espetáculos criados no processo de ensaio e altamente tributários da improvisação, a sua autonomia de elemento cons-

* Anatol Rosenfeld, *Texto e Contexto I*, São Paulo, Perspectiva, 1972.

tituinte do fenômeno teatral. O segundo elemento, que articula a teatralidade desde este ponto de partida, é o ator, agente da operação de sintetizar a si, e ao texto com que se relacionasse, num terceiro elemento que seria o personagem, ou a máscara. Nessa visão do fenômeno teatral “o corpo do comediante investido do papel estabelece por si um espaço cênico” e torna-se, assim, “órgão principal da realização do encenador”. A “máscara encarnada” reaparece como elemento central do teatro, aquele que lhe dá sua especificidade. Completando a tríade de elementos essenciais ao fenômeno espetacular impõe-se o público, com quem esta “máscara encarnada” estabelecerá “um comércio direto, corpóreo e sensível”, e que se torna participante decisivo na formulação final dessa alquimia. Mas o tema central de Guinsburg aqui é o gesto no teatro, o que remete de novo ao ator. Como já apontara Rosenfeld, o ator é percebido como o catalisador mor do fenômeno teatral, reunindo o texto e sua encenação diante do público. Para enfatizar essa proeminência Guinsburg define outras duas funções imprescindíveis: a “concreção mimética”, que garantiria o reconhecimento pelo público do que é encenado, ou a “articulação significativa”, que permitiria, mesmo às concreções a princípio estranhas ao mundo conhecido, uma apresentação otimizada diante do público receptor. Em ambos os casos, quem enlaça as pontas soltas, ou desata os nós invisíveis é o gesto atuante e significativo do ator, e esta é uma razão suficiente para Guinsburg concluir propugnando pela definitiva ascendência do ator frente à dramaturgia, ou seus sucedâneos, e a encenação e seus coordenadores, na autoria da cena que se desvelará diante do público.

Os mesmos temas retornam no terceiro capítulo, “Diálogos sobre a Natureza do Teatro”, em que, na forma de diálogos entre um professor e seus alunos, Guinsburg extravasa a experiência de décadas no ensino da estética teatral. Como bem disse Sábato Magaldi na apresentação do livro, neste texto “fica explicitada a qualidade didática do professor”. Atra-

vés de perguntas e respostas que traduzem, coloquialmente, o que até agora tinha surgido como texto árido e discurso erudito, são retomadas a tríade essencial (texto, ator e público), a proeminência do ator, “máscara encarnada”, e a idéia das funções da concreção mimética e da articulação significativa. Em relação a estes conceitos, avança-se na idéia da possibilidade de uma concreção abstrata, desde que realizada através do meio dominante que é o ator, no que, além de enfatizar-se mais uma vez essa predominância do atuante, abre-se um flanco à contestação dessa premissa. Isso porque, em se levando em conta algumas experiências modernistas, como as de Kandinski e sua partitura para refletores, ou de Craig e sua coreografia de telas, ou mais contemporaneamente, de Robert Wilson e seu teatro onde o ator e a própria figura humana foram nivelados numa nova hierarquia, ou na ausência de uma, seria sensato supor uma “concreção abstrata” que se efetivasse independentemente do ator.

O quarto capítulo, que fecha esse núcleo irradiador de uma potencial, porque apenas esboçada, estética teatral de Guinsburg, procura situar o fenômeno teatral no contexto das demais mídias. Mais uma vez, Anatol Rosenfeld é evocado como referência. Tanto na posição de insistir na especificidade do teatro, ou na insubstituível situação de confronto direto e material entre ator e público, como, com olhar mais pessimista, num de seus últimos artigos, para lamentar a hegemonia da TV. O próprio Guinsburg se mostra bem mais otimista e faz um extensivo balanço histórico para demonstrar que, em qualquer de suas concretizações, em épocas passadas ou contemporâneas, o teatro, no mínimo, “decorre de uma necessidade antropológica”. O raciocínio se estende à paisagem do teatro brasileiro e às suas táticas de sobrevivência na selva midiática. Coerentemente, o autor considera o panorama de diversos pontos de vista para reafirmar, afinal, evidências alvissareiras. Entre elas, seu próprio livro, *Da Cena em Cena*, talvez seja a mais eloquente.