

"Do texto à cena ou a cena em texto. Uma perspectiva histórica."

Por Camila Bauer

Ao analisarmos o curso evolutivo da história do teatro, resulta inevitável pensar sua dramaturgia – bastante documentada – e as possíveis encenações (efêmeras) que esta suscitava. Assim, este trabalho se propõe a analisar a evolução histórica das relações existentes entre texto e cena, buscando compreender como essa relação influenciou o trabalho do ator e do diretor. O estudo do espetáculo em períodos distantes ao nosso leva o pesquisador a assumir a postura de um historiador minucioso, tentando compreender o contexto social da época abordada, assim como as Poéticas e normas teatrais vigentes naquele período. Se pensamos o teatro ocidental, desde a Grécia Antiga, podemos encontrar rastros e indícios de como eram levados à cena os textos que até hoje podemos ler, a concepção plástica do espetáculo e sua função na sociedade. A partir de relatos, crônicas, textos filosóficos e dramáticos, podemos compreender – ainda que sempre de modo parcial e, mesmo assim, com uma dose considerável de imaginação e inventividade – a recepção do espectador, seus processos de identificação e construção do significado, de desenvolvimento de um determinado horizonte de significação contextualmente marcado.

A Poética aristotélica, ainda hoje bastante estudada nas escolas de artes cênicas, parece haver sido a norma da antiguidade grega quando, na verdade, ela nada mais fez do que estruturar características e princípios vigentes séculos antes, buscando formatar o que instintiva e culturalmente já estava em funcionamento. Neste sentido, a principal poética grega guiou mais o Neoclassicismo francês do que a própria Antiguidade Clássica. Se para Aristóteles a função da tragédia era a de produzir no espectador horror e piedade levando-o a catarse, necessitava definir uma série de mecanismos dramáticos capazes de garantir esse tipo de efeito. Para isso, situa a função teatral no texto trágico, mais do que em sua encenação (para ele definida como *opsis*, arte pictórica, espetáculo – entendida como arte secundária). Assim, se o cerne da tragédia era o texto em sua estrutura fabular (*mythos*) e mimética (*mimesis*), o mais importante para o trabalho do ator era dizer esse texto, imitando os comportamentos idealizados do homem. Se somamos a isto o fato de que os teatros eram construídos para receber a toda uma população, chegando a ter espaço para cerca de 17 mil pessoas, como é o caso do teatro de Epidauro, fica evidente que a projeção vocal era um fator decisivo à concretização cênica. Para isso, contavam com o uso de máscaras que, além de destacar a figura do ator, já aumentada pelo uso de coturnos (sapatos com uma plataforma elevada), enchimentos e *onkos* (espécie de perucas), construía uma sorte de caixa acústica, auxiliando na projeção vocal. Assim, na Grécia Antiga, ser um bom ator significava ter uma boa articulação e projeção vocal, posto que a maioria das funções da tragédia estavam depositadas no texto trágico.

No entanto, nos resulta insuficiente teorizar a representação e o texto trágico de modo isolado na Antiguidade, posto que poetas como Ésquilo e Sófocles eram também atores e diretores de seus espetáculos, ensaiadores de coro e gestores das produções. Ainda que aceitemos o nascimento da figura do diretor a partir do século XIX, é inevitável pensar sua existência em tempos mais remotos, posto que alguém precisava situar o espetáculo em cena e que esta tarefa era frequentemente desempenhada pelo próprio poeta, quem também atuava. O mesmo acontecia no Renascimento e Barroco, sendo a separação de texto dramático e texto da cena algo ainda mais recente, remetendo-nos à fase moderna do teatro. Na antiguidade grega, vivia-se sob uma nuvem antropocêntrica; logo, em cena, eram projetados homens ideais em contato com divindades, que nada mais eram do que extensões humanas aprimoradas. Assim, o que era apresentado em cena era uma idealização da própria vida helênica, sendo o ator um fragmento da materialização desse imaginário – cosmogônico e antropocêntrico – textual.

Na Roma Clássica, a função coercitiva do teatro deixa de ser filosófica, tal como construída na democracia grega, e passa a ser sensacionalista, atendendo assim aos interesses de entretenimento da população no ascendente Império. O foco do teatro deixa de ser literário e passa a ser espetacular, apesar de alguns intentos e da transfiguração poética de Horácio frente a Aristóteles, por volta do século I a.C. A figura do ator é então multifacética, domando animais, lutando esgrima, dançando, cantando e matando escravos condenados em cena, buscando competir com as violentas lutas de gladiadores e com os demais espetáculos de barbárie que caracterizaram a formação do Império Romano. A política *Panem et Circenses* (literalmente Pão e Jogos de Circo) animou o império e contribuiu à criação de um universo teatral sob os auspícios do regime, dando origem às adaptações de tragédias e comédias gregas, mais tarde transformadas nas *Fabulae Praetextae* e *Fabulae Togatae*, respectivamente, e amplamente adaptadas aos gostos e interesses do novo Império. O texto é apenas um pretexto à grandiosidade das representações, que serviam sobretudo para mostrar o poderio romano, caracterizando-se especialmente pelo luxo e pela violência. Paralelamente, a tragédia literária ressurgia na figura de Sêneca, que não chega a ser representado em sua época, ficando sua obra reservada à leituras em saraus da nobreza, enquanto esperava para exercer influência no renascimento inglês, mais de 10 séculos depois.

Com o advento do catolicismo no século IV, o teatro romano, em todas as suas formas, teve seu futuro condenado. Frente às novas leis de Constantino, o teatro viu-se fadado a desaparecimento, sucumbindo inclusive as representações de mimo e tudo o que pudesse ameaçar à recém criada religião. A chegada do catolicismo e a queda do Império Romano do Ocidente – a finais do século V – marcaram o começo de uma nova era, tão diferente do esplendor augustiniano. Foi este o curso que o teatro seguiu durante mais ou menos cinco séculos, apelidados frequentemente de “idade das trevas”.

Por volta do século X, a própria Igreja ressuscitou o teatro, vendo neste uma interessante forma de difundir sua doutrina e extirpar os pecados de seus fieis. O texto nada mais era do que a própria liturgia sagrada, os atores eram os padres e o cenário o altar da Igreja. Em um teatro onde a função é catequética e purgativa, ser um bom ator significava ter a capacidade de erradicar aos culpados seus pecados. Assim, por meio da representação, o discurso bíblico foi pouco a pouco estendendo-se dos altares das Igrejas às escadarias das mesmas, logrando por fim as praças públicas. A liturgia ganhou adaptações ao vernáculo e a adesão de centenas de fieis dispostos a contribuir à celebração das datas santas. As festividades passaram então a ser promovidas pelas municipalidades, contando apenas com o apoio e a proteção da Igreja. Transpor o texto bíblico aos palcos de madeira montados em praças públicas frente a telões que adornavam o espaço significava fazer a sua parte para a propagação da fé cristã.

Por volta do século XIII, o espetáculo da fé adquiriu proporções realmente megalomaniacas, chegando a durar 40 dias em algumas cidades da França, como Limoges, ao contar com o trabalho de mais de 300 atores semi-profissionais encarregados de representar os mais de mil personagens que compunham o discurso das escrituras sagradas. Nessa época, todo papel era considerado importante. Na França, os atores se deslocavam de uma mansão a outra para conseguir representar na série de mais de 60 palcos situados lado a lado, simultaneamente às vistas do espectador. Para isso, contavam com a regência do Mestre das Mágicos, espécie de diretor/ensaiador medieval que organizava o espaço e conduzia as três semanas de ensaio que preparavam o evento. Estes espetáculos contavam com uma diversidade de efeitos cênicos, que incluíam desde anjos voadores sustentados por cordões invisíveis, animais circulando em cena para construir efeitos de real, até feixes de água por onde Caronte passava remando e levava em barco os mortos a sua nova moradia. Neste período, atores se mesclavam a padeiros e pescadores na tentativa de reconstruir os principais momentos sagrados. Na Inglaterra e na Espanha, ocorria um tipo de manifestação diferente, onde carros de dois andares especialmente decorados circulavam por pontos específicos da cidade, apresentando parte da liturgia adaptada, sendo sucedidos por outros carros que chegavam e representavam o fragmento seguinte, enquanto

aquele se deslocava até outro ponto da cidade, onde fieis lhe aguardavam ansiosos por ouvir a continuação da história, e assim sucessivamente. Durante as representações, os atores não podiam beber e pagavam multa à guilda (espécie de sindicato medieval) caso atuassem mal, seja lá o que isso haja podido significar na Idade Média. Este período conhece algumas traduções e releituras da Poética de Aristóteles, sendo a mais célebre a adaptação de Averroes, que influenciou menos a renovação do teatro do que nosso apego aos clássicos gostaria de proferir.

Com a instabilidade política e religiosa que se instaurava nas principais cidades européias, a Igreja terminou por proibir as representações de Mistérios e Milagres (principais gêneros vigentes no século XV). Isso conduziu o teatro a uma revolução literária que lhe rendeu bons frutos, desenvolvidos especialmente nas cortes inglesas, italianas, espanholas e francesas. O barroco espanhol e o renascimento inglês, regidos muito mais pelos escritos romanos e medievais do que pela Poética aristotélica, desenvolveram um tipo de teatro mais ágil, buscando agradar o gosto de um público que, em última instância, era quem sustentava o teatro. Na época elisabetana, os espetáculos romperam com qualquer noção de decoro ou unidade clássica, sendo as cenas de morte e violência de grande apelo popular.

Os textos shakespearianos demandavam dos atores uma grande mobilidade física, sendo o esgrima bastante valorizado, assim como uma importante utilização vocal, posto que o cenário era construído principalmente pela palavra, sendo evocado na imaginação do espectador por meio do uso da voz do ator. O mesmo ocorria na Espanha de Calderón de la Barca e Lope de Vega, onde a unificação do Reinado Católico utilizava-se do teatro para difundir a língua oficial da nova nação. Nos corrais de comédia, a proximidade com o público era bastante valorizada, levando Lope de Vega a propor uma nova poética *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, buscando difundir uma nova forma de fazer teatro, livre de qualquer preceito clássico, atendendo ao gosto de seus contemporâneos. Nessa época, muitos dramaturgos atuavam também como atores e diretores/ensaiadores de sua obra, como é o caso de Shakespeare e sua atuação como ensaiador, produtor, dramaturgo e ator no Globe Theater. O teatro era feito para ser encenado, não havendo portanto nenhum miasma na transposição texto/palco, posto que o próprio texto era frequentemente escrito em fragmentos e já ganhava forma e textura na voz dos atores, sendo o dramaturgo/ensaiador o condutor deste processo.

O teatro neoclássico francês, bastante atado aos conservadorismos aristotélicos, possuía um método diferente, distinguindo de modo mais acentuado as figuras de dramaturgo e encenador. Ainda que Molière tenha trabalhado como ator, diretor e dramaturgo, dentro de fora da corte, essa não foi a regra. Encontramos poetas como Racine, que entregavam seus textos às mãos de trupes específicas, como atesta sua relação com *L'Ilustre Théâtre* (até que a briga entre o poeta e Molière tenha separado esses dois núcleos), ou de Corneille, financiado pela corte que sustentava a aparição de novos poetas. Numa “época aristotélica”, ser um bom poeta significava seguir a Boileau, enquanto que ser um bom ator era sinônimo de atuar segundo o decoro e o estilo declamatório vigente, que veio a cristalizar-se na ainda hoje existente *Comédie Française*.

Mais tarde, com a decadência da monarquia e com o fortalecimento do movimento Iluminista, um outro tipo de teatro passa a ser proposto, buscando a construção de uma literatura nacional que se opusesse a hegemonia dos clássicos. Voltaire, Diderot e Mercier propunham a criação de gêneros intermediários que unissem o trágico e o cômico, que os fusionassem buscando atender às demandas da emergente classe burguesa. Assim, o teatro teria como função não apenas atender aos ideais da Revolução, mas também educar a este público que não mais se contentava em rir com o popular, e que tampouco havia traçado contato com os clássicos. Em períodos de mudança e hegemonia filosófica, o palco se transforma em uma tribuna e o ator em orador. Ser um bom ator significava aproximar a linguagem da cena àquela da burguesia, reduzir a eloquência e falar em versos, substituir o grande herói pelo pai de família, os conflitos com o cosmos por aqueles da ciência e da vida privada, antecipando a revolução cênica que será proposta por Antoine e

Stanislavski um século depois. No período que engendra a revolução, as poéticas são várias e aparecem publicadas como prólogos às obras que as difundem. Essa tendência texto/cena é seguida durante todo o período de hegemonia do teatro burguês e ascensão do teatro romântico, onde a revolução proposta por Hernani é tão radical que o teatro, apesar da curta vida dos românticos, nunca mais será o mesmo. É a consolidação do subjetivismo em cena e de um estilo mais realista de atuação e representação, que antecipam o surgimento da figura do encenador.

No final do século XIX, com as propostas levadas a prática pelo duque Jorge II de Saxe-Meiningen, o teatro ganha oficialmente uma nova figura: a do encenador/diretor teatral. Não é necessário enfatizar todas as mudanças que esta inovação trouxe à cena posto que, se até então texto e cena compartilhavam uma visão unívoca, agora os diretores acrescentariam um novo olhar, uma leitura diferente ao texto escrito por alguém que não necessariamente eles mesmos. A partir disso, podemos falar de uma efetiva transposição texto-palco, que soma ao teatro a idéia de concepção, de visão de mundo proposta pelo dramaturgo em tensão com a visão de mundo concretizada pelo encenador. Assim, o texto dramático passa a desafiar os limites da encenação, e é exemplo notório o desenvolvimento de um sistema de atuação e representação criado por Stanislavski para conseguir materializar cenicamente as obras de Tchekov, posto que tudo o que conheciam como estilo de atuação e encenação não era suficiente para sustentar textos desse tipo.

Se no realismo ser ator significava observar e reproduzir a vida e os comportamentos humanos mimetizando-os, nas poéticas que lhe seguiram – e cabe destacar todo o movimento das vanguardas – o que interessava era exatamente esta ruptura com o que era arte, teatro, texto teatral, atuação ou mimese. Em movimentos como o simbolismo, o futurismo, o dadaísmo ou o surrealismo, representar não significava levar um texto à cena, mas produzir um evento que rompesse com qualquer estrutura do que até então se considerava teatro. Neste caso, podemos falar de atores performadores, onde a personalidade de figuras como Maiakovski, Marinetti, Tzara, Breton ou Artaud era mais significativa do que qualquer espetáculo que eles tenham chegado a produzir. Neste contexto, ser ator era sinônimo de ser atuante/performador, enquanto que ser diretor significava ser pedagogo/pesquisador, como foram os casos de Meyerhold, Craig ou Kliebnikov. Os textos poderiam ser tanto dramaturgias cujas referências nos remetem a uma estrutura tradicional (identificável como dramática), como escritas automáticas ou produção de fragmentos desconexos oriundos de um sorteio ao caso de palavras postas em paralelo formando frases aleatórias. Ser artista era, durante as vanguardas do começo do século XX, ser um revolucionário: comunista, fascista, nazista, socialista, pouco importa, mas enfim, um revolucionário (político e teatral) que atende com mais ou menos veemência as causas de um partido, levando-as à cena.

No teatro contemporâneo, a relação estabelecida entre texto e cena não é em absoluto linear. A diversidade de propostas cênico-dramatúrgicas parece ser a regra. Hoje em dia, o teatro está assumindo funções diversas, desde performativização, entretenimento, questionamento, reflexão, experiencição, experimentação, etc. Essas propostas norteadoras geram uma grande diversidade de estéticas, alterando a relação texto-cena que passa a ser, frequentemente, construída de forma coletiva, na interação estabelecida entre o diretor e os atores, em estado de convívio (para usar a expressão de J. Dubatti), em um mesmo tempo/espço. Os textos podem ser escritos à priori pelos dramaturgos e encenados por outra pessoa, podem ser escritos coletivamente durante os ensaios, ou ainda serem construídos à posteriori pelo dramaturgo. Assim, as funções do ator/performador variam, oscilando desde a construção do texto dramático/espetacular, até a sua própria direção na cena (como ocorre muitas vezes nas performances). Qualquer elemento pode desencadear emoções, texturas e experiências, desde o texto, os atores, o diretor, a luz, etc. Assim, nosso teatro caracteriza-se pela produção de uma série de micro-poéticas e processos de vivencição das mesmas, que se incluem em uma macro-poética, chamada por nós Poética da Diversidade.

À guisa de conclusão, o teatro contemporâneo caracteriza-se pela pluralidade de tratamentos da relação texto/cena, podendo partir do texto à cena (ainda é o processo mais comum), ou cristalizar a cena em texto (como o faz Hélène Cixous em seu trabalho com Ariane Mnouchkine, ou Jean-Claude Carrière em sua produção com Peter Brook). Deste modo, os procedimentos dramáticos estão desafiando os limites da encenação e vice-versa, levando-nos ao próprio questionamento do que possa ser teatro, texto ou representação. Novas relações estão constantemente sendo definidas, destruídas e propostas, evidenciando que a relação texto/cena sempre foi e continua sendo, constantemente, reinventada.

Referências consultadas:

ARISTOTELES. Arte Poética. Editora Globo.

ARLSON, Marvin. Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos a atualidade. São Paulo, UNESP, 1995.

UBATTI, Jorge. El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado. Buenos Aires, Atuel, 2003.