

Renato Cordeiro Gomes
UERJ - Letras

Pensar a Vanguarda no teatro é, antes de tudo, historicizar o binômio que compõe esta expressão, encarando a história como o solo em que se movem tanto a vanguarda como o teatro. É verificar as práticas dramaturgias e, principalmente, cênicas (uma vez que o fenômeno teatral, sobretudo nas manifestações de vanguarda, não se restringe ao verbal, à literatura dramática), voltadas à transformação histórica da atividade teatral. Tal fato descarta, de certa maneira, os limites impostos pela idéia de experimentação: o teatro, como lembra José Arrabal, é uma arte sempre submetida à experimentação que está, de uma forma ou de outra, em alguma fase do processo de criação cênica. O mais estabelecido dos modelos tem seu momento de experimentação - o que não significa, necessariamente, ruptura, traço pertinente dos movimentos de vanguarda.

Inscrever a vanguarda no teatro (ou o teatro na vanguarda) é, portanto, buscar, para a instauração do novo, os gestos de ruptura, localizados num determinado momento da história, situada na virada do século, estendendo-se pelas décadas seguintes, em que a arte de vanguarda, incluindo aí o teatro, organiza, às vezes de modo não tão claro, sua teoria e sua prática, elaborando, no dizer de Affonso Romano de Sant'Anna, sua gramática, seu código, sua linguagem, e, por que não dizer, acrescento, sua política e sua ideologia.

Esse momento busca uma "articulação nova dos materiais", sob o signo da renovação, estrutural e conjuntural, em ruptura com o "grosso da coluna" da cena ilusionista do naturalismo. Representa a recusa da velha disciplina e do comportamento comum, partindo da rejeição do teatro estabelecido. Fomenta a recusa in condicional das estruturas burguesas para o drama e o

palco. "A vanguarda ataca o postulado fundamental do teatro burguês: existência de tipos, personagens humanos cujo choque em atração recíproca constituem o drama; estruturas dramáticas: o aprisionamento dos indivíduos e das consciências; por fim, o funcionamento, aquela cumplicidadezinha dúbia no seio da qual platéia e palco se aproximam, se reúnem, para compreenderem por meias palavras, para se refletirem mutuamente... E o próprio drama é posto em questão: o drama entre essências psicológicas, o diálogo entre indivíduos estanques. Numa palavra, a vanguarda nega a totalidade do teatro tradicional" - atesta a autoridade de Bernard Dort.

O teatro de vanguarda, assim, caracteriza-se pelo protesto contra as convenções, pela não-aceitação da máquina do mundo tal como foi constituída pelo homem e tal como ela constrói o homem, segundo o conceito de Gerd Bornheim. Destruidor das contenções esclerosadas, abre caminho para uma função criadora e constitutiva.

Desta maneira, nesse momento dado, as concepções renovadoras estão pondo em xeque uma estética cênica, caracterizada pela ambição mimética de um teatro que sonha com uma coincidência fotográfica entre realidade e sua representação, isto é, o ilusionismo naturalista com todo o mecanismo do palco italiano que o cria; e uma concepção de mundo e de homem por ele veiculada. Esta recusa à ilusão cênica será, de certa forma, marca de todo o teatro que se quer inovador, no percurso do século XX: das vanguardas das primeiras décadas (o teatro futurista, o dadaísta, o surrealista, as experiências radicais de Meyerhold na União Soviética, as de Piscator, as do inglês Gordon Craig e as do suíço Appia) até os trabalhos dos anos 60 de Peter Brook, do Living Theatre - de Judith Malina e Julian Beck, de Grotowski, de Ariane Mnouchkine e seu Théâtre du Soleil na Cartoucherie de Vincennes; até as experiências mais criativas de José Celso Martinez Correia e Augusto Boal; passando pelos textos teóricos de Artaud e Brecht - este também com sua prática no Berliner Ensemble.

Nesses momentos de pico das vanguardas - a do início do século e a dos anos 60 -, o processo da história do espetáculo sofre realmente uma ruptura

radical e profunda, contrariando determinada lógica aparente de seu desenvolvimento.

Para tornar clara nossa linha de raciocínio, façamos um flash-back. Revisitemos, num longo percurso que tentamos sintetizar, o palco italiano, para delinear a constituição do iluminismo, ponto alvo dos ataques vanguardistas.

O palco italiano nasceu nos principados italianos do século XVI. Produto do Renascimento, rompe com o palco simultâneo da Idade Média que é a cenarização precisa de uma concepção teocêntrica; é expressão de um pensamento que concebe a sucessão temporal como prefigurada na eternidade atemporal do logos divino, em que se verifica a simultaneidade de todos os tempos. A cena simultânea é a cenarização precisa dessa concepção, segundo a qual a plenitude do real cabe a Deus e não à concretização material na sucessão do tempo, já que esta é apenas aparência humana, conforme expressou Santo Agostinho. Neste palco medieval os fenômenos singulares e individuais são apenas o desdobramento de uma realidade absoluta, desde sempre prefigurada na sabedoria divina - como se pode ler nas formulações de Anatol Rosenfeld.

O palco italiano, que cria a ilusão cênica, representa a ruptura (historicamente gradativa) e reflete o pensamento renascentista que desloca o centro da cosmovisão de Deus para o homem. A realidade experimentada pelos sentidos adquire nova importância; o mundo passa a ser relativizado ao homem; é projetado segundo o deslocamento do observador.

A idéia da relatividade espacial é expressa, em termos pictóricos, pela perspectiva que cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo terreno, a realidade dos fenômenos sensíveis, a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em relação a esta consciência; é constituído a partir dela, mas esta relatividade reveste-se da ilusão do absoluto. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. É uma visão referida à consciência humana que lhe impõe leis e óptica subjetivas. Esta visão coincide com a concepção panteísta de Giordano Bruno que, de certo modo, coloca todo ente no centro do mundo. Em certa medida exprime-se também no "Cogito ergo sum" da filosofia pós-renascentista

de Descartes, que supõe como única certeza inabalável a do eu existente, a partir do qual ele reconstrói o mundo desfeito pela dúvida. É a questão do sujeito e do livre-arbítrio que inaugura o pensamento moderno.

Estas linhas gerais do pensamento renascentista, em que retomei as palavras de Anatol Rosenfeld, oferecem os parâmetros para se entender a forte fixação do palco italiano, em que tudo é projetado a partir do homem; o indivíduo como sujeito, seu caráter, sua psicologia, tornam-se o eixo do mundo.

Diferente do palco simultâneo medieval em que o espectador está fisicamente próximo da cena - não se construindo, por isso, a ilusão -, o palco italiano encontra-se a certa distância em face do público, como um quadro dentro de cuja moldura os atores metamorfoseados em personagens se movem diante de telões pintados que criam a ilusão perspectiva de grande profundidade, e entre os telari prismáticos, logo substituídos pelos bastidores. O homem adquire, neste palco sucessivo, importância e autonomia maiores. É a sua ação, brotando da decisão autônoma, que se vê de um lugar distanciado do palco.

Paulatinamente, acentua-se essa tendência de separar palco e platéia, para aumentar o efeito de ilusão, visto que a proximidade tende a realçar o ator e não o personagem. Introduce-se o pano de boca, inicialmente na ópera italiana (séc. XVI - XVII). Aparecem os palcos fechados em prédios cuja arquitetura espelha a hierarquia das classes sociais. A instalação da ribalta que dota a cena de sua própria luz, reforça aquela separação: o público permanece envolto em penumbra, como se não existisse para o palco, que desenvolve para a platéia em trevas toda sua força hipnótica (a ausência de luz neutraliza a sala real).

Nosso século parece ter sido, como acentua Jean-Jacques Roubine, o que primeiro tomou consciência do caráter histórico da cena italiana. A partir do século XVII, tudo acontece como se este tipo de palco fosse tido como uma espécie de realização plena perfeita quanto ao princípio, e como que inerente à própria natureza do teatro.

Embora tenha convivido com outras práticas, como a commedia dell'arte com seus tablados, o palco elizabetano, o circo, etc., o palco italiano ocupa uma posição dominante em toda a vida teatral do século XIX e, com exceções, na primeira metade do século XX que, entretanto, o verá como uma realização histórica e, como tal, passível de transformações. São experiências que questionaram a ilusão cênica, marca fundamental do teatro naturalista, e a relação espetáculo-espectador, propugnando pela democratização dessa relação, quebrando o frente-a-frente da arquitetura à italiana.

Como se disse há pouco, o naturalismo pretendeu reconstituir sobre o palco uma realidade unívoca e impôs sua verdade ao espectador. Procurou elaborar uma reprodução exata da realidade, frequentemente de modo fotográfico, cuja expressão máxima foi Zola (O naturalismo no teatro, 1881). Criou o mito da vida levada "como ela é" para o palco - o que o amarra, obrigando-o a desenvolver com máxima perfeição o ideal da ilusão cênica: o palco deve ser o substituto exato da realidade. A rigor, a arte cênica não deveria existir; no teatro, o espectador deve esquecer o teatro (Cf. Gerd Bornheim), isto é, deveria ver a cena como se fosse a própria realidade.

Esta postura acentua-se com a teoria da quarta parede, criada por Antoine, o primeiro encenador francês que procede diretamente de Zola e o criador do Théâtre Libre, em 1887. "É preciso que o lugar do prono-de-boca seja uma quarta parede transparente para o público, opaca para o ator", como se lê na formulação precisa de Jean Jullien (Le théâtre vivant). A quarta parede recusa a representação no proscenico, pois rompe a ilusão teatral e lembra ao espectador que ele existe enquanto tal, e que aquele que fala e age na sua frente não é somente um personagem, mas ao mesmo tempo alguém que representa um personagem (Cf. Roubine). Antoine rejeita essa modalidade de representação em nome de certos princípios, mas nada impede que possa ser reabilitada em nome de princípios diferentes, como em Brecht que trabalha no caminho do anti-ilusionismo.

A partir dos fins do século XIX, revalorizam-se certos aspectos esquecidos da tradição teatral. Surgem as interpretações sobre a origem do teatro; persegue-se a realização de uma arte a mais integral possível, que soubesse atender aos elementos primitivos do teatro. Appia, Craig, Meyerhold etc. dirigiam seus trabalhos para o que se convencionou chamar de teatro teatral. Os novos ideais questionam os postulados realistas e combatem a idéia da ilusão cênica, tudo aquilo que pretende fazer do palco a própria realidade. Luta-se por aquilo que o teatro é: teatro.

Esses aspectos punham em xeque as próprias tradições do naturalismo e sua técnicas ilusionistas. A teoria do ambiente, por exemplo, contém a contradição essencial desse movimento: querer reconstituir no palco o ambiente, antes mesmo de colocar em cena os personagens, equivalia a afirmar a primazia da sociedade sobre o indivíduo. Essa reprodução sob forma de um lugar fechado e imutável acaba por negar toda a evolução da sociedade, toda a interação entre o indivíduo e a sociedade. Assim, completa Dort, o teatro naturalista não faz senão nos propor imagens parciais da realidade, fragmentos de uma história morta.

Pela sua própria concepção do homem, o naturalismo é pouco adequado a uma dramaturgia de rigor aristotélico. Daí a dificuldade da própria estrutura da peça social representar em termos cênicos as forças sociais e biológicas, visto ser o homem, nesta visão, determinado por fatores anônimos, como expressa claramente a famosa teoria da "raça, meio e momento" de Taine.

A vida tal como é empiricamente e que se quer reproduzir fielmente no palco, não tem unidade. Os eventos normais não se deixam captar numa ação que tem começo, meio e fim. Daí, para apresentar em cena um recorte da vida, os autores tendem a "desdramatizar" suas peças, para tornar visível o fluir cinzento da existência cotidiana, como nos revelam a dramaturgia de Ibsen, Hauptmann e sobretudo de Tchecov.

O período-matriz marcado pelas tomadas da vanguarda, na transição do século XIX para o XX, será decisivo para o teatro moderno que é fecundado por experiências renovadoras. A pujança do teatro naturalista encerra o século XIX; a reação antinaturalista inicia o XX.

As reações de Lugné-Poe, na França, e as de Meyerhold, na Rússia, montando autores como Alfred Jarry e Maiakovski, respectivamente, cuja escritura dramática requeria uma escritura cênica radicalmente nova, oferecem argumentos contra o espetáculo naturalista - seja ele de Antoine ou de Stanislavski. É uma ilusão ingênua acreditar que o teatro possa ficar a reboque do real, a não ser que queira perder toda a sua especificidade. Surge com eles a preocupação de engajar o espectador no ato de representar. Meyerhold quer tirá-lo da posição passiva de voyeur a que foi reduzido pelo naturalismo, e torná-lo "o quarto ator", associado ao autor, ao diretor e ao ator. Irão assumir a teatralidade que toma o lugar da ilusão. Neste aspecto, é exemplar o teatro de Meyerhold: as conveções serão explicitadas como tais; a teatralidade, como uma metalinguagem, exibe-se no palco, de tal modo que o ator nunca se identifica completamente com seu personagem, nem ignora (como exige a teoria da quarta parede) a presença real do espectador que, por sua vez, não deixa de perceber o teatro como teatro, os cenários como objetos de teatro, o ator como alguém que está representando. Os mecanismos teatrais e sua linguagem são postos a nu, revelando a posição anti-ilusionista da proposta. (Pode-se ver aí, como lembra Roubine, a contribuição para a teoria do espetáculo de Brecht).

Um traço que marca, portanto, a vanguarda no teatro do século XX, é a condenação do espetáculo mimético herdado do naturalismo. Entre várias razões, pelo fato de que aí o espectador está reduzido à pura passividade intelectual: tudo lhe é mostrado e dado e tudo ele entende e digere. O engajamento do espectador ativamente pressupõe uma outra opção estética, na qual a sugestão substitui a afirmação, a alusão ocupa o lugar da descrição, a elipse o da redundância..., traços observáveis na escrita moderna

que condicionam uma nova dramaturgia.

Vê-se, assim, que o teatro não poderia ter ficado à margem da crise da representação que se dá nas outras artes de vanguarda da modernidade. Também o teatro reformula e rompe com os modelos "realistas", postos em xeque a partir da segunda metade do século XIX em face das contradições sociais e históricas que amadurecem desde as primeiras consequências da Revolução Industrial. Desconfia-se do ajuste mimético entre representação e realidade. Este ajuste é desarticulado no nível da construção da obra teatral (dramatúrgica e cênica) e aparece em sua composição. A matéria privilegiada na obra não é mais a realidade empírica, mas a maneira de articulá-la no espaço da linguagem que é o espaço/tempo da escritura (dramatúrgica e cênica). Transforma-se, pois, a linguagem da realidade em realidade da linguagem. Acentuam-se os princípios de composição como meio fundante da representação. Problematiza-se, assim, o próprio teatro, que, pelo seu trabalho com a linguagem, se vincula à sociedade e à cultura, fazendo recair nessa linguagem retrabalhada o ônus de novamente ligá-lo ao real, à história - de modo análogo ao que se deu com o romance, conforme demonstraram Rosenfeld e João Alexandre Barbosa, de que recolhi aqui algumas idéias.

O teatro do século XX, nas suas realizações de Vanguarda - as que historicamente querem instaurar o novo, com a sua audácia, autoritariamente ou não, abandona as convenções tradicionais: o palco à italiana (nem sempre!), a imitação minuciosa da vida empírica, negando a realidade dos fenômenos projetados por ela. A cena faz parte da sala de espetáculo, é aperspectiva: a interpenetração do espaço cênico e do espaço empírico da sala destrói a perspectiva e o ilusionismo criado por ela.

Este teatro é expressão de um pensamento que renega ou pelo menos põe em dúvida a visão de mundo que se desenvolve a partir do Renascimento, e reflete o abalo dos valores burgueses que se julgavam para sempre estáveis. O teatro metamorfoseia os caminhos seguros da rotina convencional, revelando o quanto encerram de surpreendente e insólito.

Nesta óptica, pode-se afirmar com Bernard Dort, que "o teatro recusa sua antiga estrutura cenográfica: o palco não é mais o local onde é afirmada e mostrada uma verdade humanista e simbólica válida para todos, nem é mais o reflexo de um mundo análogo ao nosso, ao ponto de nos enganar. Nosso palco não-illusionista nos fornece uma ação para ver e compreender, mas a verdade desta ação está fora dele: situa-se em outro lugar, na platéia ou, mais ainda, na sociedade, que é o denominador comum entre a platéia e o palco. Cabe ao espectador descobri-la e fazê-la existir concretamente."

NOTAS

1. ARRABAL, José. E não é só isso. In: O nacional e o popular na cultura brasileira. Teatro. São Paulo, Brasiliense, 1985.
2. ARTAUD, Antonin. Le théâtre et son double. Paris, Gallimard, 1976.
3. BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: O livro do seminário. 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo, LR Ed., 1983.
4. BEHAR, Henry. Sobre el teatro dada y surrealista. Barcelona, Barral, 1971.
5. BORNHEIM, Gerd. O sentido e a máscara. São Paulo, Perspectiva, 1969.
6. CARY, Luz e Ramos, Joaquim José Moura (org.e trad) Teatro e vanguarda. Lisboa, Presença, 1973.
7. DORT, Bernard. O teatro e sua realidade. São Paulo, Perspectiva, 1977.
8. DORT, Bernard. A vanguarda em suspenso. In: Teatro e vanguarda. Lisboa. Presença, 1973.
9. MAYERHOLD. O teatro de Meyerhold. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, Trad., apres. e org. Aldomar Conrado.

10. ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo, Perspectiva, 1985.
11. _____ a) Reflexões sobre o romance moderno; b) Shakespeare e o pensamento renascentista. In: Texto/Contexto. São Paulo, Perspectiva, 1969.
12. ROUBINE, Jean Jacques. A linguagem da encenação teatral: 1880-1980; trad. e apres. Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.