

UM BÊ-Á-BÁ DA MÁSCARA: notas sobre cultura, ficção, destino e dramaturgia

Jorge Loureiro, ESMAE (Porto)

Resumo

Os géneros literários e os subgéneros do drama são definidos, em parte, pela consciência de si que as personagens têm. As personagens que chegam a ter consciência de ser fictícias revelam de modo mais claro a contradição entre imaginação e ação; a continuidade entre vida e teatro; e a condição do ator em cena. Nalguns rituais, o actor dilui-se na figura que está a encarnar. Nalgumas performances, não existe figura ficcional alguma. O teatro estaria entre estes dois polos de consciência, tentando responder à questão de saber se somos reais ou não através da experiência teatral. Se o teatro é a encenação do conflito entre o eu e os outros, ao mesmo tempo ritualizado e performado, a dramaturgia é a invenção de máscaras que reflectam a consciência do conflito.

Palavras-chave: Géneros teatrais. Personagem. Consciência.

Abstract

Literary genres and drama sub-genres of drama are defined, in part, by the consciousness of self characters have. Characters that get to have the consciousness of being fictitious reveal in a more clear way the contradiction between imagination and action; the continuity between life and theatre; and the condition of the actor on stage. In some rituals, the actor dilutes himself in the character he is incarnating. In some performances, there is no fictional character at all. Theatre would stay between these two poles of consciousness, trying to answer the question of whether we are real or not through theatrical experience. If theatre is the conflict between the I and the others, at the same time ritualized and performed, dramaturgy is the invention of masks reflecting the consciousness of that conflict.

Keywords: Theatre genres. Character. Consciousness.

É fácil reconhecer semelhanças entre peças de teatro criadas há cinco mil anos e peças de teatro escritas o ano passado. Se por um lado, têm mudado muito, por outro têm mudado muito pouco. Nem mudam já como mudavam.

Para conhecer e ensinar como fazer teatro, desde a antiguidade, as pessoas se dedicaram a definir o que é e como se faz teatro. Uma grande ajuda foi a teoria dos géneros literários, usada de Aristóteles a Hegel, que dividiu a poesia em três grandes géneros: lírica, épica (ou narrativa) e dramática. A estes géneros correspondem aquilo que chamamos a poesia, aquilo a que chamamos literatura, ou prosa, e aquilo a que chamamos o teatro, ou drama, e a estas categorias correspondem os versos, as descrições e as falas, mais ou menos. E há diferenças, realmente: a voz que fala na poesia geralmente corresponde a um Eu que reflecte o mundo, com uma visão subjectiva, confessada ao ouvido do apreciador de poesia pelo próprio poeta; a voz

que relata no romance geralmente corresponde a uma descrição da realidade que o autor faz por interposta pessoa, o narrador; o leitor conhece os factos do ponto de vista desse ou desses narradores, que apresentam directamente o seu pensamento, as demais personagens e os factos ao leitor; a voz que fala no teatro são geralmente vozes, que se personificam em personagens autónomos, a serem interpretados por actores, e fazem parte da acção das personagens; os factos são dados a conhecer directamente ao espectador, que os vê e escuta, e deduz o pensamento das personagens e do autor indirectamente.

Para que serve isto? A partir destas noções simples, é possível começar a comparar e categorizar peças e espectáculos, e também idealizar, escrever e montá-los. Da próxima vez que o leitor for ver um espectáculo, pense onde está a voz do autor, quem faz de narrador, o que é lírico, o que é narrativo e o que é dramático. Só isso. Claro, nada disto existe em estado puro. Há teatro em verso, poesia em prosa e romances com diálogo, como se sabe. Mas esta distinção serve para compreendermos as diferentes componentes de cada obra e analisá-las em comparação com um modelo. Por exemplo, se pensarmos num poeta como Fernando Pessoa, o que ele fez foi criar personagens-poetas, criando um “drama em gente”, e poetas que mentem, tal como os narradores duvidosos de Machado de Assis; se pensarmos nas peças de Gil Vicente ou de Shakespeare, vemos que muitos dos versos não servem para alimentar o conflito entre personagens, mas para expressar a posição das personagens perante o mundo, de uma maneira que nos cativa, às vezes ficando na memória como frases dos autores e não das personagens – como algumas frases de Nelson Rodrigues que mais parecem apartes do que frases da personagem fictícia. Considerem estas divisões como as que existem entre os paladares: doce, amargo, picante, salgado etc. Cozinhem como quiserem.

Dentro do género dramático, há ainda subdivisões: farsa, melodrama, tragédia, comédia, tragicomédia. Cada uma tem ca-

racterísticas próprias. Uma comédia normalmente tem um fim feliz, acaba em festa e reconciliação, com um ou mais casamentos, por exemplo; uma tragédia normalmente tem um fim triste, com mortes, o sacrifício de algo ou alguém, um desperdício ou perda para todos; a tragicomédia, que é a forma do drama mais comum hoje em dia, combina elementos de ambos. Mais importante ainda, numa comédia normalmente as personagens são, por assim dizer, uns inconscientes, que agem sem saber porque o fazem, segundo apetites e convenções; já na tragédia, é exactamente o contrário, as personagens são tão conscientes que se debatem com as consequências públicas dos seus actos.

Um exemplo extremo de comédia seria Dom Quixote, que age sem a mínima noção terrena dos seus actos (claro, podemos dizer que no fundo, no fundo, ele sabe, mas opta por viver no sonho; o que, de resto, pode ser um dos segredos da obra; ou o segredo pode estar nessa contradição); um exemplo extremo de tragédia seria Hamlet, que pondera todas as jogadas no tabuleiro de xadrez; Antígona, dando a vida em nome de um princípio; ou Cristo, que se sacrifica em nome de todos nós, mesmo desconfiado que Deus o abandonou. (Mas que fazer com personagens como Don Juan, por exemplo, que com perfeita consciência se deixa conduzir pelos apetites?)

Da combinação da maior ou menor consciência das personagens com a maneira como abraçam ou rejeitam o seu Destino, seja o Destino que foi determinado pelos Deuses, pela Divina Providência, ou pela Natureza, pela Sociedade ou até pelo Subconsciente, nascem as personagens de ficção e, dentro delas, as teatrais. Por que será que os actores adoram fazer personagens malditas como Macbeth, ou o Tartufo, ou os cafajestes de Nelson Rodrigues? Porque estas personagens permitem a quem as vê e a quem as faz reviver os dramas (lá está) tomar consciência do destino em ponto grande. Como grandes metáforas, prolongadas por inúmeras falas, com a musicalidade e o ritmo das palavras, mas em especial com movimento físico e com acção

– algo não escrito, mas visto e feito. Neste sentido, o teatro difere radicalmente da literatura. Não se trata apenas de imaginar algo, mas de imaginar e fazer (fingir) algo. Brecht, Pirandello, Genet e Beckett compreenderam isto muito bem, cada um à sua maneira. As personagens destes actores têm muitas vezes o fingimento como ponto de partida.

Esse fingimento tem características próprias, mas a única que parece ter-se mantido ao longo dos tempos, é a acção dramática. Sob o ponto de vista da acção dramática, personagem, discurso, pensamento, cena e, claro está, enredo, ficam ajustados entre si. E o único princípio para compor o todo e cada uma das faces da realização teatral é o da unidade da acção dramática. Ora bem, que é a acção? É quando uma figura, com circunstâncias dadas e motivos para agir, tenta transformar a situação em que se encontra, modificando outras figuras, ou a si mesmo (ou um obstáculo físico, inanimado, ou estes todos ao mesmo tempo); encontra uma reacção aos seus intentos e estratégias; e consegue os seus objectivos ou desiste deles, com implicações para si e para os outros.

A personagem age com maior ou menor consciência dos seus actos, contra ou a favor do que acredita ser o seu destino. Este princípio vale não só para acções mais simples, como esconder-se atrás de uma cortina para espionar os inimigos, mas também para acções mais complexas, como matar o rei, que são constituídas por acções simples, como seria este o caso. O imaginário e os referentes destas acções, cada autor escolhe os seus. A acção é revestida de aspectos simbólicos, que caracterizam o contexto e as personagens, criando a atmosfera da peça e estabelecendo os valores em causa. A forma da relação causal entre as acções e os efeitos das acções, e a diferente percepção dessa relação causal por parte das personagens, por um lado, e por parte dos espectadores, por outro, constituem a estrutura dramática da peça. A dialética entre símbolo e causalidade constitui a experiência de actores e público.

MÁSCARA E DESTINO

Pensemos no que distingue uma personagem, uma persona, uma máscara, de uma pessoa. Se considerarmos as redes sociais em voga, vemos como a linha do tempo de uma personagem fictícia se parece com a linha do tempo do *facebook*, cheia de pequenos signos que nos caracterizam, pequenas máscaras postas por cima do quotidiano que, no todo, nos definem. Pelo menos virtualmente. Menciono aqui o *facebook* numa tentativa de compreender o que é a personagem hoje, entre ritual, drama, teatro épico, política, religião, imprensa, entretenimento, performance e, claro está, electrónica digital. Que quantidades dos ingredientes da ficção e da realidade são usados na confecção dessas máscaras, dessas segundas peles, desses avatares? Como evoluíram essas máscaras, no tempo e no espaço?

Imaginando uma cronologia desde a antiguidade clássica, na Europa, vemos que evoluíram do ritual para o teatro, e da acção para a reflexão: a ficção teatral acompanha o nascimento da consciência, similar ao da passagem à idade adulta e da idade adulta à maturidade. No caso das tragédias gregas, deu-se a passagem de uma lei da vingança maternal para a justiça patriarcal (os deuses são desalojados, passam a ser meras metáforas). De modo similar, do Antigo para o Novo Testamento, passa-se de uma lógica de retribuição, de “olho por olho, dente por dente” para o “dar a outra face” de Cristo (a confissão e a absolvição, por um lado, e a ressurreição, por outro, mudam a irreversibilidade trágica do destino). No caso do teatro europeu do renascimento, Shakespeare, Molière, Goldoni, Calderón, deu-se a transformação dos mistérios, procissões e alegorias medievais em enredos cujas acções são humanas e as consequências históricas são tecidas por destinos individuais (ainda que regidos por uma ordem natural). Na era moderna, em que Nietzsche, Darwin, Renan, Marx e Freud expulsaram Deus do templo, mostrando como o homem deve ser conhecido nos seus pró-

prios termos, e em que os romancistas inventaram o monólogo interior, o fluxo de pensamento e a leitura para dentro, em silêncio, deu-se a passagem das peças benfeitas, neo-clássicas ou naturalistas, para o simbolismo de Ibsen, Chekhov e Strindberg (o homem é risível mas belo, e pode ser salvo), primeiro, e para o metateatro de Pirandello, Brecht, Beckett, Genet (o homem é risível e grotesco, sem salvação possível), depois.

Uma personagem é fala (diálogo), acção (enredo), detalhe (descrição). A maior máscara que um actor pode colocar no seu corpo é a do texto – são as suas falas! O lugar concreto do jogo teatral e o sujeito que actua têm sempre máscaras sobrepostas, no mínimo duas, o cenário e a personagem, respetivamente. Mas na verdade, a máscara revela a personagem, não a oculta. Esta dialéctica talvez possa ser melhor compreendida se recorrermos ao célebre poema de Pessoa, *Autopsicografia*:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Ou a estes outros versos do mesmo poeta:

Temos, todos que vivemos,
Uma vida que é vivida

E outra vida que é pensada,
 E a única vida que temos
 É essa que é dividida
 Entre a verdadeira e a errada.

Que revelam as máscaras? A luta entre Destino e emancipação, ou, se quisermos, segurança e liberdade. Ulisses, Édipo, Orestes, Hamlet são máscaras da consciência do Destino. Podemos analisar estas personagens perguntando se cada uma delas tem consciência do seu Destino, se tem fé nesse Destino, se aceita ou rejeita o seu Destino. O Destino é determinado pelos deuses? Por Deus? Pelo Espírito Santo e pela Divina Providência? Pela Sociedade? Pela Natureza? Pela Genética? Pela Cultura? O Destino tem um poder absoluto ou relativo? Inexorável? Irreversível? Fatal?... Conforme as respostas, assim a personagem, e a roupagem, a máscara, que o actor veste.

A acção dramática mostra histórias de execução de vinganças e pedidos de justiça, sob as mais diversas formas, contra ou a favor do Destino, contra ou a favor de Deus, tendo ou não fé nessas forças e no Eu, que aceita ou não o papel que lhe é atribuído. E a importância destas figurações vem de nós vivermos tal como as personagens: existe uma analogia entre a consciência que a personagem tem do seu papel no enredo e a consciência que o indivíduo tem da sua personalidade e da sua circunstância. A personagem debruça-se sobre si própria, tal como os indivíduos. A aprendizagem da consciência e da autorreflexão, pelas personagens, é um trabalho mostrado aos espectadores, feito a partir do trabalho artístico dos autores e dos actores.

FICÇÃO E REALIDADE

O autor teatral é o que está mais longe das vozes que escreve. Num certo sentido, é o mais tímido, o que se esconde mais por trás da máscara da personagem e do actor. O romancista tem

apenas a máscara do narrador e o poeta, supostamente, não tem máscaras nenhuma. Por isso, podemos dizer que no teatro, o fingimento é mais fingido, mais ilusório, mais fictício.

Por isso também se diz quando uma pessoa está a mentir, que faz teatro, faz um drama, faz uma fita, faz uma cena. Nestas expressões populares, que comparam a vida ao teatro, nestas metáforas do dia a dia, usadas para descrever acções quotidianas, está contida uma das grandes lições sobre teatro e personagem, e que expõe uma das suas contradições mais profundas – a pessoa que faz uma dessas coisas finge tão bem que acredita no seu fingimento, ou então engana-se a si própria. Actor e personagem, eu e personalidade, estão articulados contraditória e dialeticamente, como a frente e o avesso, *ying* e *yang*.

Inversamente, toda a ficção teatral tem presente o real incontornável da presença física dos actores e das diversas condições materiais da produção teatral, desde o actor que se reconhece como da TV, ou premiado, ou de outros papéis, até à reputação do autor e do encenador, as condições da sala e do equipamento, o transporte até chegar ao teatro etc.

Qualquer espectáculo de teatro pode ser colocado entre dois polos, um mais real, outro mais ficcional, em que a biografia dos actores coincida mais ou menos com a biografia das personagens, em que a presença dos espectadores seja mais ou menos directamente integrada, em que o cenário reproduza ou sugira o local da acção, ou até seja o local da acção. Num extremo a quarta parede, no outro a cena aberta; numa das pontas o diálogo, na outra a interpelação à sala, no meio... o aparte.

Todas estas obras são pensadas por um autor e apresentadas por actores; a comunicação básica é entre eles – pessoas concretas, não-fictícias, e as pessoas concretas, não-fictícias, sentadas na plateia; a peça é o conteúdo e a forma da conversa entre eles e a plateia.

Não se deve confundir as personagens com os actores, tal como não se confundem as estrelas da Globo com as perso-

nagens da novela. Ou confundem-se? Uma atriz portuguesa conta que nos anos de 1980, quando fazia uma personagem de prostituta na novela, alguns espectadores se dirigiam a ela, quando a encontravam na rua, e falavam com ela como se a personagem fosse real. Mais recentemente, uma atriz que fazia uma cantora na novela deu um concerto, um show, em personagem. E na novela que agora terminou, uma personagem que na ficção entrava num reality show, entrou no reality show real dessa rede. Toda a gente sabe que as figuras não são reais, ou, posto de outra forma, que são só figuras, reais, mas ainda assim a fingir, tal como nas brincadeiras de crianças. Na dosagem dos elementos fictícios e reais está o segredo da culinária de cada artista de teatro.

Tal como fazem a dosagem da percentagem de realidade e fingimento, as obras têm diferentes percentagens de imitação do real e de estilização do real. Desde que não percam certa verosimilhança, as obras de ficção podem tomar todas as liberdades poéticas. O teatro é mau quando os actores apenas representam, ou apenas se apresentam. A habilidade e a sofisticação está em fazer as duas coisas ao mesmo tempo.

TEATRO E PERFORMANCE

Os géneros literários não são só géneros literários. Antes de o serem, aliás, foram canções, anedotas, rituais de passagem. E a poesia é dita em voz alta, o romance é impresso, o drama (a literatura dramática) é montado. É no teatro que essa diferença é maior. De facto, enquanto o poema e o romance podem viver no livro, o escritor dando o seu trabalho por terminado, e a obra circular indefinidamente no tempo e no espaço, como uma obra, o dramaturgo só vê o seu trabalho acabado quando outro, um actor, no mínimo, usa esse trabalho.

Nesse sentido, o teatro está a meio caminho entre os géneros literários (poesia, romance, drama) e as artes performativas

(teatro, dança, música), isto pondo de lado, por agora, a sua articulação com as artes visuais (pintura, escultura, fotografia). A natureza mista do teatro aproxima-o ainda da arquitectura, claro. Infelizmente, muita gente pensa o teatro como sendo mais próximo da literatura do que da performance, mais próximo do livro que do ritual, mais próximo do documento e do monumento (da fotografia, da pintura, da escultura, da arquitectura) do que da interpretação e da actuação (da dança e da música), quer como arte, quer como negócio.

Sem a invenção da escrita e do livro, obviamente, a literatura não teria essa natureza tão particular enquanto arte e negócio, nem se teria esquecido tantas vezes que a literatura dramática não é para ser lida, mas sim “ouvista”. Mesmo esta separação entre palco e plateia deve algo à maneira como o livro mudou os nossos hábitos de fruição cultural, chamemos-lhe assim. O palco à italiana lê-se como um livro. A análise semiótica dos espectáculos é muitas vezes feita de modo estático, sem considerar a dinâmica da performance, e os seus signos “lidos”, como se o espectador fosse um mero leitor passivo. Isso já seria dizer demais dos leitores, quanto mais dos espectadores, que têm, além do espectáculo, a plateia para interagir. As regras de bom comportamento do espectador servem precisamente para controlar a sua relação espontânea com o outro, como ouvimos dizer que era no tempo de Shakespeare. São como aprender a ler para dentro, ao invés de ler em voz alta. E de resto, a desconstrução da origem e perversidade dessas regras de bom comportamento inicia-se também, geralmente, por uma desconstrução da linguagem verbal.

Esta dificuldade em entender o teatro como uma coisa ao mesmo tempo literária e performativa, é fonte de muitos equívocos. Essa dificuldade vem do cartesianismo, assente numa separação entre razão e crença, mente e corpo etc. Esse pecado original de Descartes já devia ter sido superado, de alguma forma. Mas as nossas cabeças continuam a pensar como se não

tivessem corpo. Basta lembrar que muitos achamos que a nossa alma e o nosso corpo são coisas distintas.

O século XX tornou o livro, de certo modo, obsoleto, e trouxe um regresso do visual e do oral, graças às novas tecnologias de registo e transmissão e, claro, à facilidade dos transportes. Do teatro como arte mista, e como negócio, surgiram, de diferentes modos e em cruzamento com outras artes, o cinema, a rádio, a TV, e novas formas de perceção que hoje povoam os palcos: a montagem (de Eisenstein aos vídeos musicais e publicitários) e a colagem (*do pastiche ao sampling*), por exemplo. Enquanto isso, os artistas plásticos começaram a reclamar outro tipo de intervenção artística, mais efémera, mais presente, mais momentânea, mais inconformista, mais distintiva, mais teatral, do que aquela das encomendas de quadros, murais e estátuas. No lugar desses monos, colocaram a natureza e o corpo humano. Foi quando começaram a fazer *land art* e *performance art* ou *live art* – trabalhos artísticos conceptuais em que a obra se desvanece depois da sua apresentação, ou pelo menos não prescinde do corpo e da mente dos artistas, e em que a experiência conta mais do que peça. Dizer que a experiência é uma peça, uma obra de arte, é aliás reduzi-la. Ela será, quando muito, como uma obra.

Com este movimento, um dos dois polos de que falei há pouco, o da realidade, esticou-se um pouco para incluir as intervenções mais singulares e mais verídicas – quem pode dizer que ainda tem vestígios de ficção uma performance de Tania Bruquera, por exemplo, alusiva ao tráfico de drogas na Colômbia, em que é distribuída cocaína grátis e, segundo os testemunhos, da melhor qualidade? Os artistas de teatro, dança e música e os artistas plásticos, contra o que era uma cultura oficial e estática, experimentaram o mais que puderam em busca de uma experiência nova, capaz de sair da esfera da monumentalidade e da comercialidade que os subordinava, enquanto cidadãos, à política e ao dinheiro.

Defendendo a experiência em detrimento da obra, estes ar-

tistas tentam, de certo modo, superar a distinção entre razão e emoção, e voltar a pôr a cabeça e o corpo juntos. A ideia de performativo vem precisamente da definição de certos verbos como performativos e de certos discursos como activos. Ou seja, de uma ligação entre linguagem e corpo, fala e movimento. Nada que não pressentíssemos em Shakespeare, para dar o exemplo mais à mão, e em toda a boa literatura dramática, até Beckett, por exemplo. A criatividade e o cruzamento de técnicas e meios originou um tipo de trabalho que foi classificado como pós-dramático ou performativo, e a performatividade como um aspecto inovador da teatralidade. Mas é muito redutor afirmar que o teatro anterior aos anos de 1980 e 90 não é lúdico, não é documental, não é político, não é contraditório, é assente no texto e na fala, assente na representação e na mimesis, oculta os meios e desvaloriza o processo etc. etc. O que caracteriza estes trabalhos é o quixotismo de com nenhuns meios – quase nenhuns, pelo menos – refazer o mundo a partir de um olhar singular, fazendo algo. Esse minimalismo, essa fé beckettiana na impotência é simultaneamente dramática e teatral. Ela revela um parentesco com as formas de performance que a antropologia estuda, por outro lado, e com a síntese temporária que o ritual geralmente faz das contradições do mundo. Revela ainda que os grandes esforços para construir uma obra que abarque o mundo estão mais no romance, no cinema, na TV, na arquitectura e, em parte, nas artes visuais e na música, do que no teatro.

CULTURA E PERIFERIA

No século XX caíram de maduras várias ideias em que toda a gente fingia acreditar. O destino do homem passou para as suas próprias mãos: história e sociologia e economia explicavam tudo. Mas as limitações dessas empreitadas intelectuais logo ficaram patentes, em especial depois de terem culminado na II Guerra Mundial. Atrocidades semelhantes já eram conhecidas

por muitos, entre os quais milhões de africanos e sul-americanos que foram tratados como sub-humanos antes dos judeus de Varsóvia ou dos japoneses de Hiroshima. O racionalismo de vistas curtas foi denunciado em primeiro lugar por vários artistas que, obrigados pelo seu compromisso inevitável com o mundo sensível, não se deixaram convencer. A arte europeia, que se espalhou com as suas formas dominantes por todo o mundo, renasceu graças ao encontro com as formas artísticas e culturais dos lugares que a sociedade europeia tentava dominar. Picasso é influenciado pela arte africana, Artaud pelas danças balinesas etc. etc. No Brasil, o manifesto antropofágico tenta dar conta, numa formulação talvez ainda demasiado europeia, desses outros. Os corpos dominadores (dos brancos) não resistiram aos corpos dos dominados (de todas as outras cores). A sociedade mundial ganhou consciência de si, e tentou refundar-se, pelo menos até ao fatídico ano de 1968. Esse movimento, do Sul para o Norte, do Oriente para o Ocidente, é necessariamente diferente, no Sul e no Oriente. O contexto teatral de Berlim, Londres, Paris, Nova Iorque, Madrid, é radicalmente diferente dos de São Paulo, Cidade do México, Buenos Aires, Santiago do Chile, por exemplo, e mais ainda as suas tradições estéticas e académicas. Costumeiramente dependentes das últimas modas das capitais europeias, estas cidades precisam olhar mais para o seu próprio campo em volta, e seguir as últimas tendências universais precisamente nisso que têm de particular: aprofundar a relação com o contexto. Teatro Pós-Dramático ou Teatro Performativo parecem questões de terminologia e de taxonomia, determinadas em identificar a nova espécie de um suposto tempo evolutivo. Talvez o teatro que se faz hoje reflecta e revele as condições culturais da nossa sociedade de uma maneira ainda por compreender. Mas nesse caso é urgente relacionar com as formas teatrais novas as sociedades onde elas são formadas. No caso da língua portuguesa, os estudos da performance, que tocam não só a *performance art* e a *live art*, mas vão desde os rituais

do dia a dia aos rituais cíclicos, desde o folclore ao turismo, desde o teatro musical comercial à performance experimentalista semiclandestina, estão ainda a reorganizar-se para dar lugar a pensamentos que originem do espaço próprio as performances que querem pensar, de modo a poderem pensá-las nos próprios termos, e não conforme o olhar exotista, prepotente e paternalista de antigamente, mas que permanece nalguns lugares.

TEMPO E TELEVISÃO

O grande acontecimento teatral do século talvez seja o segundo avião da Al-Qaeda indo contra a segunda torre do *World Trade Center*, em Nova Iorque. O evento foi visto em direto por um número incalculável de pessoas, comprimindo espaço e tempo, território e história, distância e duração. A ideia era dos próprios norte-americanos, que em 1969 filmaram o homem na lua. Ambos parecem eventos de ficção e fantasia, o que só aumenta, a meu ver, a sua teatralidade. São várias as teorias da conspiração acerca de ambos os episódios, inclusive uma que diz que a transmissão do homem na lua ocorria com alguns minutos de atraso para que, caso algo corresse mal, poder ser interrompida e impedir a transmissão em direto de um eventual desastre (mas... o que poderia acontecer?). E de facto, eu conheci pelo menos uma pessoa, no caso um antigo moleiro de um lugar no interior de Portugal que se negava a acreditar no facto e afirmava que era tudo invenção dos norte-americanos. Seja como for, o pequeno passo do astronauta na lua tem algo de repetição, de simulacro, até, e a queda da segunda torre, quer queiramos ou não, parece existir para provar que a primeira também caiu, ou, inversamente, que a primeira foi só um ensaio, ou, ainda, que estávamos a assistir ao segundo *take*. Sublinho aqui o ponto de que estes eventos, para serem espetaculares, têm sempre um certo grau de preparação, e que quando acontecem são já uma segunda coisa. A linguagem da realidade

televisiva entrou definitivamente no nosso modo de ver o mundo, mas ela vem apenas na sucessão da quantidade de palavras do campo semântico do teatro e do cinema que usamos para definir o comportamento de alguém. «Fazer um drama», «fazer filmes», «entrar na fita», etc... entraram há muito no nosso cotidiano porque são úteis para designar as nossas condutas. Ou, ao contrário, podemos dizer que no teatro, refazemos ações tal como as refazemos na vida.

Quando digo isto não me refiro apenas ao planeamento ou reflexão prévia sobre uma acção, de que a literatura dramática está repleta (basta pensar em Otelo, Ricardo III ou Hamlet), mas ao facto de que existe sempre entre a nossa percepção corporal, digamos, e o mapa que o cérebro faz dessa percepção, um pequeno hiato. É nesse espaço, entre as emoções do corpo, e os sentimentos da mente, como os distingue Christine Greiner (apud LIMA, 2013, p. 191-193), ou melhor, nessa instabilidade, que está uma certa potência, muito variável, a potência de nos surpreender, de mudar algo, de transformar, de fazer a diferença, que é, em última análise, a teatralidade.

Mas o aspeto relativo a esses eventos televisivos que quero destacar é o modo como eles revelam a compressão do espaço e do tempo que, de um modo quase universal, caracteriza a nossa imaginação. Estes dois eventos, um em 1969, outro em 2001, e podíamos escolher outros eventos mundiais, tiveram lugar num mundo de globalização cultural e tecnológica que terá começado no século XIX mas que, com a rádio, o cinema, a TV e a internet, têm uma escala, dimensão e amplitude cada vez maior.

Qual a nossa liberdade de escolher o ritmo da nossa vida, e a relação com a história e com a utopia, e os modos de representação desses dois lugares? O passado e o futuro estão aqui. Em que ano estamos? Onde está o aqui? Sempre tem um episódio novo de Star Wars, passado num tempo antes ou depois dos episódios originais, que ninguém sabe bem se são no futuro ou no passado. O eterno presente parece-se com o seriado Lost,

uma ilha saltando no tempo, e um seriado igualmente sem fim à vista. Aliás, para os mais *nerds*, num dos episódios de *Lost* uma das personagens fica na posse do guião de *The Empire Strikes Back* antes de este ser escrito. Estamos no campo da fantasia. Todos sabemos que é a fingir. Tal como apreendemos sempre o homem na lua e os aviões derrubando as torres como um certo tipo de ficção. Pudera, eles estão a milhares de quilómetros de distância. O que isto nos diz é que, por um lado, o real é ficcional, e por outro, a ficção é real. A relatividade de Einstein traz consigo um gozo do colapso do tempo num único ponto, o aqui e agora. Não por acaso, o seriado de TV parece ser a forma de arte dos nossos tempos.

O tempo de representação dos eventos é como se história e atualidade tivessem entrado em colapso uma na outra. E esse desaparecimento de passado, presente e futuro, porque deixam de se distinguir, já que estão aqui, presentes, o tempo todo, passa por uma obsessão com o contemporâneo perdido, e essa maravilha que é o retrofuturismo (o futuro imaginado ao estilo decorativo das décadas passadas, sejam os *Jetsons*, *Flash Gordon* ou as viagens de *Back to the Future*).

Será que esta compressão do tempo nos situa numa repetição sem desfecho, como nas séries de TV, onde as coisas mudam um pouco para ficarem na mesma, episódio a episódio, novela a novela, como na alternância eleitoral entre democratas e republicanos, *labour* e *tories*, ou, vejamos se não será assim, PT e PSDB, dentro destes sistemas viciados que conduzem sempre ao mesmo adiamento do desfecho?

Enquanto o norte-americano espetava a sua bandeirinha de conquista da lua, lutava-se ainda pela independência em vários países do mundo; e enquanto os membros da *Al-Qaeda* pilotavam aqueles aviões para a morte, tendo passado pelo controle alfandegário com seus passaportes insuspeitos, viajavam de avião inúmeros emigrantes, turistas, homens e mulheres de negócios com o fito de melhorarem a vida. Vivemos num mundo

globalizado onde, porém, as fronteiras não deixaram de existir, e a identidade local e estrangeira é recomposta a toda a hora, se mata e morre por ela. A tradição se combina com a inovação a toda a hora. Nalguns aspectos, a humanidade é una, noutras, as identidades são múltiplas e parecem cada vez mais diversas, pelo simples facto de que agora estão mais próximas umas das outras. Esta integração e diferenciação simultânea deu-se num quadro de hegemonia dita neoliberal, em que a competição prevalece sobre a cooperação, e a quantificação de resultados e da performance, com a estatística como credo, prevalece sobre a qualidade e a adaptabilidade. *Ratings*, rácios, percentagens do défice, do PIB, do crescimento do défice e do crescimento do PIB, número de faltas e de escanteios, percentagem de posse de bola, tudo isso entrou nas nossas vidas como se o digital fosse a verdade.

O tempo e o espaço, comprimidos. Essa compressão do tempo e do espaço é uma questão cognitiva, que parece afectar a percepção em geral e a recepção de obras em particular. Na pista de Meyerhold, sabemos que o mais importante da condução dos actores é que eles componham o ritmo e o tempo da encenação como se fosse uma obra musical, com a qual, aliás, se tem uma relação não verbal.

Peguemos no exemplo de Orfeu e Eurídice, porque nos permite pensar numa acção humana por excelência, a da luta contra a morte apenas com as armas do amor (e da arte, vá). É também um tema recorrente, como atestam a peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, fonte do filme *Orfeu Negro*, por sua vez inspirador até do último disco dos *Arcade Fire*. Como é a religião, o dia a dia, o amor, dessas pessoas? Como nas novelas?

Como seria a noite, a cama, o sexo dessas figuras, hoje, numa cidade de arranha-céus? Como seria a insónia, a sinusite crónica, a depressão de Eurídice, os medicamentos de tarja preta, enfim, a maconha, a cocaína, o crack, o *dealer*? A tortura, a ditadura, a corrupção, a democracia, o medo da polícia, o tempo de pres-

crição, o tempo de cura, o tempo que passa, o acerto de contas, o crime continuado, a lei retroactiva, a avaliação permanente, a obsessão securitária, as contagens de *likes*, os *ratings*, a microvigilância, tudo isso expande ou contrai a duração das coisas?

O certo é que tempo é dinheiro, como bem sabem os que fazem uma segunda, terceira ou quarta jornada de trabalho nos transportes públicos e os que negociam na bolsa. A questão é chegar primeiro, ter acesso ao centro dos negócios e do consumo. A elite cinética, porém, tem o acesso facilitado ao centro do sistema, e não passa pela punição da espera que atinge os que vêm da periferia. Em todos os lugares.

TEATRO E OUTROS MIDIA

Neste mundo televisivo, que diferença faz o teatro? Dos anos 60 do século XX para cá, as grandes *tournées* do *rock* e os *blockbusters*, os efeitos especiais digitais e os games, os videocliques e a publicidade, tudo isso mudou a cara do espectáculo e do entretenimento, que já tinham mudado, claro, com a rádio e o cinema, no início do século.

O teatro respondeu com musicais cada vez maiores, comédias de situação e de stand-up, peças de repertório com estrelas do cinema e da TV (Shakespeare) – um quadro que se repete em todas as capitais do mundo, onde há sempre uma *Noviça Rebelde* na esquina e um *Rei Leão* à espreita. Ou um *Rei Rebelde* e uma *Noviça Leão*. Em paralelo, criaram-se festivais nacionais e internacionais, que não param de crescer, e eventos de reconstituição histórica e/ou folclórica.

A sofisticação destes meios e dos espectadores permitiu o desenvolvimento de dramaturgias menos verbais, mais visuais; menos lineares, mais editadas e mais fragmentadas (no espírito da colagem e da justaposição); menos racionais, mais emocionais; com menos hierarquia formal.

O crescente convencionalismo destas realizações abriu espa-

ço para um movimento de vanguarda em torno da *performance art*, tentando refazer o circuito entre arte e vida. Deste caldeirão saiu também o teatro-imagem dos anos de 1980, que repercute ainda em muita da criação teatral, decididamente apostando na autonomia da arte em relação à vida. O repertório dramático ocidental passou a ser feito adaptando os “clássicos” ao gosto contemporâneo, atualizando as referências históricas e contextualizando as referências culturais locais. Para este trabalho tornou-se indispensável o encenador e, às vezes, um consultor dramático. A encenação debate-se entre o literal e o metafórico. Dizia Grotowski que cada artista utiliza o seu próprio sistema de signos (apud SILVA, 1992, p. 125). Politicamente engajados ou artisticamente solipsistas, a linguagem de cada espectáculo quer-se sempre nova. O teatro e a cidade parecem casados para sempre: ele apresenta textos sobre a cidade, faz parte da vida económica da cidade, influencia as performances na cidade...

Ao mesmo tempo, aumentou o teatro para todos os gostos, correspondendo a uma maior segmentação ou diferenciação de públicos, a nichos, para usarmos o jargão do marketing uma vez. O teatro respondeu ainda doutra maneira, criando formas como o teatro corporativo, o teatro espírita, o teatro para o desenvolvimento, o teatro para a diferença... E claro está, o teatro de grupo, correspondendo a um pouco de tudo isto, destinado a uma esquerda que ficou recentemente órfã de pai e mãe sem que eles tenham tido netos. O teatro de grupo desenvolveu práticas próprias que correspondem a uma função vital do teatro na cidade hoje.

O aspecto mais importante na criação teatral parece ser o que poderíamos chamar de macrodramaturgia: não apenas a relação entre as personagens de uma dada peça ou as figuras de uma dada encenação, entre falas, entre cenas, entre actos, mas o que a peça faz ao público — um público saturado de imagens e situações, consciente de que cada pessoa tem uma visão diferente da realidade e interesses diferentes, conformes a

essa visão, que é difícil unificar no plano da instrumentalização das acções. De que vale a pena fazer Ricardo III, se não houver simultaneamente uma ideia para a forma teatral da peça e uma ideia para a relevância sociocultural dela, isto é, para a acção do actor sobre o seu público? É que esta é a questão da comunicabilidade básica do gesto artístico, sem a qual é muito provável que não se constitua um público interessado na obra, nem no teatro, aliás.

Para isso, é necessário que as personagens sejam recriadas com a vitalidade e, talvez até mais, com a teatralidade que nos chama a atenção nos espectáculos e nos rituais da vida real, por assim dizer. É preciso que os actores estejam prontos a receber o corpo do outro sem se subjugarem por completo, caso em que perderíamos os pontos de referência e a inteligibilidade, isto é, a leitura.

Um dos maiores problemas da dramaturgia contemporânea parece ser voltar a pôr a cabeça em cima dos ombros, já que ela foi cortada pelo racionalismo cartesiano, deixando-os ora decapitados, ora sem tronco e membros. A retórica dos modernos (não os modernistas da literatura e das artes plásticas, mas os iluministas), separa as coisas, a ciência da magia, a arte da sociedade, e tem dado desde então uma trabalhadeira voltar a uni-las. Um dos principais problemas é que, ao separá-las, não só separou emoção e razão, como hierarquizou a relação entre as duas, colocando a mente racional sobre o corpo emocional.

Para conseguir esta construção, há que ter, em primeiro lugar, foco no processo, e não no resultado. Só assim a harmonia entre forma e conteúdo ocorrerá. A relação das condutas com o imaginário do espectador deve ser intensa, com a função dupla de mostrar a personagem e o actor. A composição dos gestos é melhor quando simula a realidade ficcional e simula a realidade real. A este respeito, James Wood, em *Como funciona a ficção*, mostra como Saramago, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, articula os modos real e fictício das personagens, com o fito de

perguntar se “existimos se nos recusamos a relacionar com as pessoas” (2011, p. 104-106). A fantasia da personagem é a chave para o reconhecimento do ponto de vista da personagem; para a identificação e empatia, emocional ou racional, se quisermos, e para o distanciamento; para a verosimilhança da ficção; e para o pensamento sobre a acção.

Uma personagem de ficção será tanto melhor quanto mais surpreendente ela for, revelando a sua fantasia e sentimentos. Por isso, às vezes, uma personagem secundária é mais cativante do que outras: o autor – e o actor – construíram para elas um mundo instável, mas revelador do leque de condutas que as caracteriza.

O seguimento de procedimentos de descontextualização, sugestão e transformação e a formulação de um perspectivismo, da comunicabilidade e da metateatralidade são indispensáveis. Meyerhold e Brecht sugeriram algumas pistas para a apropriação dos textos, que no fundo garantem a comunicabilidade entre actor e espectador, e não apenas a representação de algo: a “pré-representação”, uma pantomima prévia que resume a acção, e a “representação invertida”, uma forma de aparte, em que o actor se dirige directamente à plateia; a transposição para a terceira pessoa, a transposição para o passado, e a enunciação das indicações cénicas e de comentários como formas de distinguir as falas das acções e encontrar os “para-quês” de ambas. Estes procedimentos permitem, mais do que descobrir, criar as condutas das personagens, em relação com o espectador.

Quais os códigos culturais que estruturam os sentimentos das pessoas e que podem ser usados pelos actores para construir e actuar as personagens?

O próprio texto dramaturgico ideal, na sua forma mais pura, é um *Outro*: metafórico, mimético, fictício, artificial, em verso, em suma, um espelho que distorce a realidade que pretende reflectir. Ele convive com as circunstâncias materiais, também pura e duras, do palco, dos actores e da plateia, onde tudo é literal e o espelho é apenas o do corpo baço dos atores, e se revela

a fragilidade dos cenários faustosos. Há muitos exemplos de reconhecimento disso, começando nos apelos dos prólogos de Henrique V, de Shakespeare, e chegando a Pirandello, Brecht, Genet e Beckett. Esse lado literal do teatro é o Eu, o *Je* limitado face ao *Autre* potente. A *performance art* parece querer virar esta oposição de ponta cabeça, colocando a potência no corpo expressivo, autobiográfico, livre, anticonvencional, e antificcional, efêmero, *site-specific*, do Eu, como forma de desconstruir o mundo oficial, hipócrita, das convenções artísticas e, logo, das sociais. O teatro contemporâneo integrou o radicalismo desse movimento de vanguarda dos anos de 1970 e 1980 na produção corrente, em diferentes graus, mas valorizando a espontaneidade e a potência dessa forma.

A personagem está neste meio-termo, a meio caminho, nem cá nem lá, nem carne nem peixe, nem tanto ao mar nem tanto à terra: essa ambivalência, ambiguidade, indefinição, não identidade, liminaridade, jeito raiano, fronteiro, diferente, estranho, estrangeiro, é que nos dá a sua humanidade, a sua universalidade, a sua diferença, ou, dito de outra maneira, a sua instabilidade, dinamismo, numa palavra, potência. Teatralidade, possibilidade de transformação, liberdade, livre-arbítrio. Sem isso, não há como o espectador ou o leitor se projectarem nela nem como o actor completá-la. Ele completa no lugar do incognoscível, pré-gesto, activando a memória e a imaginação, criando um mapa da consciência a partir das pistas que o autor deu. Por isso é tão importante a acção e a gestualidade da personagem, que o caracterizam e revelam, e que as falas sejam acção. Mas aqui fica o outro ponto: a ficção é real, tal como são reais os sonhos e as memórias inventadas e as doenças psicossomáticas e os estados induzidos por drogas. Antes de ser metafórico o palco é real. Talvez seja esse o grande objectivo do engenho teatral: mostrar a nossa potência, jamais a realização. Um teatro, como queria Genet, o herdeiro de Artaud, onde “nada seria dito, mas tudo pressentido” (GENET, 2012, p. 39).

Há uma sequência de três poemas que tocam neste assunto, um de Sá de Miranda, outro de Mario de Sá Carneiro e o último de Alexandre O'Neill, na verdade um poema feito com uma técnica de colagem a partir dos dois primeiros, precisamente intitulado... *Sá de Miranda Carneiro*. O caminho do primeiro para o terceiro revela como a consciência das personagens se tornou explicitamente intertextual:

Comigo me desavim,
Sou posto em todo perigo;
Não posso viver comigo
Nem posso fugir de mim.

Com dor da gente fugia,
Antes que esta assim crescesse:
Agora já fugiria
De mim, se de mim pudesse.

Que meio espero ou que fim
Do vão trabalho que sigo,
Pois que trago a mim comigo
Tamanho inimigo de mim?

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.

comigo me desavim
eu não sou eu nem sou o outro
sou posto em todo o perigo
sou qualquer coisa de intermédio
não posso viver comigo
pilar de ponte de tédio
não posso viver sem mim
que vai de mim para o outro

Como se vê, a arte parece ser a tentativa de resolver oposições, a principal das quais esta entre o eu e o outro, que estão dentro de cada um de nós. Talvez seja o conflito entre eu e consciência (acto e relato, facto e ficção, pessoa e destino, actor e personagem) o espectáculo por trás da máscara.

REFERÊNCIAS

- BENTLEY, E. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- GEERTZ, C. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- GENET, J. *No sentido da noite*. Lisboa: Sistema Solar, 2012.
- HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LIMA, D. *Gesto: práticas e discursos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- SILVA, A. S. (Org.). *J. Guinsburg: diálogos sobre teatro*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- TURNER, V. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ, 1982.
- WOOD, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.