

TEATRALIDADES

**12 PERCURSOS
PELO TERRITÓRIO DO ESPECTÁCULO**

FERNANDO MATOS OLIVEIRA

ANGELUS NOVUS

EDITORA

TEATRALIDADES

12 PERCURSOS PELO TERRITÓRIO DO ESPECTÁCULO

Introdução	15
1 - Simbolismo e teatro	
Teatro da alma	17
O caso Wagner	25
Máscara	30
Naufrágio com espectador	34
2 - Estética e marionetas	
Objetos animados	37
A imagem da infância	38
Espectro de criação	39
3 - Hollywood no Chile	
Maneuvas técnicas	40
Cinema como teatro	41
Semear teatralidade	42
4 - O desafio da ópera	
Musicalização	43
Ópera e manipulação	44
O genial de Wagner	45
5 - Modernos pós-modernos	
A nova construção	46
Episódios e episódios	47
Teatralidade e política	48

FERNANDO MATOS OLIVEIRA

TEATRALIDADES

12 PERCURSOS PELO TERRITÓRIO DO ESPECTÁCULO

FERNANDO MATOS OLIVEIRA

© Fernando Matos Oliveira e Angelus Novus (2003)

Capa (maquetagem e grafismo): Francisco Romão

Impressão: G.C. – Gráfica de Coimbra, Lda.

producao@graficadecoimbra.pt

ISBN: 972-8115-88-1

Depósito Legal: 195690/03

Editora: Angelus Novus, Lda.

Rua do Peneireiro, 10

Quinta da Madalena

3040-716 Coimbra

e-mail: angelusnovus@mail.telepac.pt

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor

ÍNDICE

Introdução	7
1 – Simbolismo e teatro	
Teatro da alma	13
O caso Wagner	16
Mistério	20
Naufrágio com espectador	24
2 – Estética e marioneta	
Objectos animados	29
A tentação da infância	33
Regresso ao coração	38
3 – Hollywood no Chiado	
Mecanismo eléctrico	47
Cinema como <i>habitus</i>	52
Sonoro teatricida	56
4 – O <i>drama</i> da ópera	
Musicologia	61
Ópera e emancipação	64
O genial em Wagner	70
5 – Moderno pós-moderno	
A nova constelação	73
Épica e modernidade	74
Recepção e contingência	77

6 – Conversação & colagem	
A geração da Garagem	85
Histórias, interferências	89
Terapia de grupo	94
7 – O teatro como festival	
Festivalitis	97
Atenas	98
Avignon	100
Portugal	105
8 – A arte das imitações	
A condição do actor	113
O paradoxo de Diderot	114
Ser natural	120
9 – No princípio era o jogo	
Jogo e cultura	125
Da raposa à bola	127
<i>Ethos</i> amador	130
10 – Cenas da rua	
O festivo em Maio de 68	135
<i>Dramatis personae</i>	137
Parábase	139
11 – Encenar os clássicos	
O uso dos clássicos	143
Gil Vicente nosso contemporâneo	148
<i>As Barcas</i> segundo Corsetti	152
12 – O teatro e a escola	
Texto dramático	157
Texto pós-dramático	159
Jogo e interpretação	163
Estudos teatrais	166
Bibliografia	171

INTRODUÇÃO

Os cem anos do século XX dão à justa para o número de movimentos, de escolas de encenação, de vanguardas e de neo-vanguardas que preencheram um período marcado pelo triunfo de uma nova economia da representação. A era da *reprodutibilidade técnica* que em Walter Benjamin permitia ainda uma saída emancipada para a arte acabou por confrontar o teatro com o fluir interminável das imagens, sujeitando-o ao desinvestimento crítico imposto pelas novas condições históricas e sociais. A erosão da esfera pública e o ascendente consumista do espectáculo global pressionam a ancestralidade expressiva do teatro, comprometida com uma comunicabilidade presencial demasiado estranha às simulações virtuais da pós-modernidade. Deste modo, o teatro tende hoje a negociar com o mundo da técnica e da imagem sob a pressão de um imperativo identitário. A própria hegemonia tradicional do teatro em matéria de representação foi progressivamente disputada pela ascensão do cinema, depois pela televisão, finalmente também pela emergência intempestiva da Internet.

Curiosamente, à medida que o aumento da informação recalca um défice evidente de participação, as metaforizações teatrais têm invadido o discurso de inúmeros territórios disciplinares. O poder descritivo do referente teatral, o modo como a sua conceptualidade responde a diversas formas de interação social, confere aos conceitos de *teatralidade* e de *performatividade* uma enorme latitude expositiva. Da teoria antropológica à investigação sociológica, da psicanálise social à psicologia histórica, a metáfora do teatro mostra-se disponível para mediar a relação entre o individual e o colectivo, com a vantagem suplementar de traduzir a ambiguidade que caracteriza a gestão do quotidiano, dividida entre modalidades autênticas

de expressão do 'eu' e a adesão a padrões comportamentais altamente ritualizados. Por esta razão, as ciências sociais e humanas beneficiam de uma convergência singular com o campo teatral, francamente acelerada a partir dos anos setenta. Os trabalhos pioneiros de A. van Gennep, N. Evreinoff, de J. Huizinga, de E. Goffman ou de R. Caillois convertem-se por esta altura num projecto assumido de cruzamentos disciplinares, particularmente produtivos no caso do binómio teatro-antropologia, como provam os trabalhos de Victor Turner e de Richard Schechner. Neste contexto, a própria cultura devém um espaço performativo e dinâmico, não apenas a procissão estável das tradições herdadas.

Enquanto percurso pelo território do espectáculo sob o signo de Novecentos, este volume reúne precisamente um conjunto de ensaios nos quais o teatro se enuncia em múltiplas interações discursivas e sociais. *Teatralidades* inscreve-se, assim, no território das metaforizações teatrais que vêm caracterizando a agenda contemporânea. A amplitude crítica de tais associações acolhe o programa de alternâncias e de contiguidades que nele se estabelecem entre o drama social e o drama estético. Como observou R. Schechner, o conceito ocidental de texto dramático é uma derivação algo tardia no âmbito das manifestações performativas dos seres humanos. Após a invenção da escrita, o texto dramático define-se como uma forma cada vez mais especializada e abstracta do guião [script], esse conjunto codificado de comportamentos e de acções que subjaz ao evento teatral desde tempos imemoriais. O privilégio moderno da escrita foi subtraindo o teatro da constelação aberta e activa da performatividade, ligada a mecanismos de transmissão oral. A consagração de uma escrita dramático-teatral, especialmente validada em determinados contextos históricos, procedeu à sublimação discursiva das formas de agir e de actuar que definiam as representações primitivas. Mas o facto de a comunicação intelectualizada dos modernos ter elidido o que começou por ser manifestação e 'física-lidade' não significa que o reprimido não possa reemergir na contemporaneidade. Com efeito, o teatro de Novecentos é atravessado por uma ansiedade performativa, visível num conjunto lato de manifestações estéticas, sociais, desportivas etc.

Teatralidades investe, pois, nas transacções entre o drama social e o drama estético, ainda quando o domínio exclusivo do estético aparenta eximir-se ao social e ao histórico, como sucede no capítulo inicial, centrado na leitura do drama simbolista. A fenomenologia teatral mostrou já que nem as acções nem os objectos em cena renunciam completamente ao real. O condicionamento perceptivo activado pelas diversas formas de contratualização cénica não é suficiente para elidir a latência do histórico. A teatralidade que nomeia o presente volume é, portanto, um espaço que assume a natureza binária do evento performativo, mesmo quando elevado à textualidade intransitiva dos simbolistas, ainda assim, versão longínqua e assaz sofisticada das inquietações que a narrativa antropológico-teatral de R. Schechner fez remontar ao Homem das Cavernas. A argumentação adoptada tende a juntar em sede crítica razões históricas e razões teóricas. Compete a ambas a revisitação daquele passado que nas artes performativas poucas vezes ascende ao estatuto de coisa tangível.

Tratando de textos, de eventos, de encenações, de autores portugueses ou estrangeiros, o presente volume procura resistir à análise excessivamente territorializada do universo espectacular, sem deixar por isso de ter em conta a especificidade constitutiva de cada um dos seus objectos. Abre com a subjectivação simbolista do dramático, através da qual António Patrício excluiu aquilo que não fosse «drama em mim». A performatividade — pensemos na teoria dos actos de fala — é também uma operação passível de tradução no plano da linguagem. Ora, a escrita de Patrício somatiza linguisticamente a cena íntima de um ‘naufrágio com espectador’ (H. Blumenberg). O segundo capítulo introduz na escrita dramática de Almada Negreiros o regressivo infantil das marionetas, estratégia a que o autor recorre para compensar um défice moderno de «coração» com a performatividade sensível dos bonecos. A marioneta recupera em Almada uma teologia teatral posterior à ordenação secular. O terceiro e o quarto capítulos confrontam o universo teatral com duas expressões artísticas concorrentes: o cinema e a ópera. No primeiro caso, analisa-se em contexto português a história do encontro entre o teatro e o cinema, justamente quando a emergên-

cia da sétima arte se apropria do mercado de entretenimento. A chegada do cinema ao espaço público provocará um reordenamento conceptual do estético que o texto procura captar no momento informe da sua fundação. No segundo caso, partindo de um livro fundamental de Mário Vieira de Carvalho sobre o Teatro Nacional de S. Carlos, procede-se a uma análise do discurso crítico do musicólogo português e discute-se a própria viabilidade emancipatória de um objecto como a ópera. A defesa de um «vínculo dramático» na comunicação operática parece conflitar com a debilidade discursiva do libreto e com a própria inscrição histórica do género, o qual viu o seu desenvolvimento e até a sua legitimação política dependerem do capital lúdico que lhe era atribuído.

O quinto e o sexto capítulos convergem na questão crítica da textualidade dramática em regime pós-moderno. Neste sentido, a representatividade da obra brechtiana começa por ilustrar as aporias fundamentais de uma escrita para teatro que hoje se pretenda minimamente sintonizada com a história de «progressos» e de «protagonistas» que persistem no pensamento do autor de *Mãe Coragem*. Mas a releitura recente das suas peças da juventude parece antecipar uma resposta a H. Müller, seu herdeiro mais distinto, quando este afirmava que a rede da dramaturgia de Brecht seria «demasiado larga face à microestrutura dos novos problemas». O segundo texto trata precisamente das respostas a estes «novos problemas», agora no âmbito do Portugal europeu. Se uma fenomenologia dos anos noventa tem de gerir a entropia do tempo histórico português, o teatro da década de noventa oscilou entre o «oportunismo dramático pós-moderno» (J.-P. Sarrazac) e o comprometimento vago de Abril, aqui direccionado para o inconformismo do «subúrbio» proposto pelo Teatro da Garagem, numa das peças do seu repertório, intitulada *Desertos*.

A ambiguidade contemporânea dos festivais de teatro e a evolução do estatuto do actor constituem o assunto dos textos que se seguem, ambos moldados pela faceta institucional e societária das artes performativas. O festival de teatro aparece hoje dividido entre a fidelidade ao teatral e a abertura à mediatização, entre a vivência cívica da festa e a adição do capital cultural de cada espectador.

A representação desta deriva histórica do festival fica a cargo de Atenas, de Avignon e, com ênfase especial, dos festivais que a recém-descoberta 'política cultural' trouxe ao Portugal da última década. Ao *Paradoxo sobre o Actor* de Denis Diderot é atribuído o ordenamento moderno de uma figura sujeita a séculos de preconceito e esconjuração. O debate setecentista em torno do actor ilumina hoje ainda o fundamento estético e a soberania técnica sobre um corpo que na cidade de Diderot, ao contrário da Genebra de Rousseau, era «talvez maior do que o poeta».

O nono e o décimo capítulos anexam a metáfora teatral respectivamente ao jogo e ao festivo vivido nas ruas de Maio de 68. O jogo instintivo e pré-racional proposto por J. Huizinga, pese o apelo vitalista do desporto moderno, é relativamente estranho ao mundo pós-industrial. Enquanto confrontação física de tipo não-violento, a institucionalização do futebol moderno cresceu a par do comércio do espectáculo. Ora, o declínio do *ethos* amador parece ter condenado o jogo de futebol à exibição intermitente do lúdico. A vivência autêntica e desinteressada do jogo, entendido como produção performativa de presença, mistura-se no estádio com a performance do capital. A teatralidade das ruas de Maio, por seu lado, enuncia já um momento utópico de resistência à conformação administrativa. A rua torna-se lugar de iniciação, espaço percorrido por formas diversas daquele 'liminar' que na categorização de Victor Turner veicula modalidades de resistência cultural e de subversão social. Os eventos de Maio procuram uma síntese improvável entre o acontecimento singular de Artaud e a demonstração didáctica da 'cena de rua', descrita por B. Brecht como um modelo 'natural' de teatro épico.

O livro termina com dois institutos de mediação teatral, a saber: a encenação e a escola. O caso específico da encenação dos clássicos solicita uma negociação particularmente complexa entre diferentes ordens temporais e estéticas. Esboçada a história moderna da abordagem dos clássicos no teatro europeu, a pulsão contraditória que subjaz à actividade do encenador é comentada a propósito das *Barcas* de Gil Vicente, colocadas no palco do Teatro Nacional de São João, por Giorgio Barberio Corsetti, em 2000. A concluir, um

ensaio que trata da relação controversa que o teatro mantém com a escola. A resistência crescente do teatro moderno e contemporâneo ao conceito de 'texto dramático' constitui um desafio para as operações didáticas da escola, mas também para a legitimação académica de um saber que transgride o quadro disciplinar das instituições de ensino superior, sejam elas as Escolas Profissionais de Teatro, as Escolas Superiores de Educação ou as Universidades. O condicionamento do teatro aos protocolos hermenêuticos das Belas Letras, a emergência de uma textualidade pós-dramática, a administração escolar do teatro-formação e do teatro-produção, eis alguns dos aspectos discutidos que definem a presença do teatro no ensino.

Com a excepção do segundo, do terceiro e do quarto capítulos, ainda inéditos, os restantes constituem versões, por vezes profundamente alteradas, de ensaios previamente publicados, em revistas como a *Colóquio/Letras* (Cap. 1), *Zentralpark* (Cap. 5), *Teatro/Escritos* (Cap. 7), *J.A — Jornal Arquitectos* (Cap. 11), *Ciberkiosk* (Cap. 6, 8, 9 e 10), além das actas das *I Jornadas Científico-Pedagógicas de Português*, realizadas em Coimbra, no ano de 1999 (Cap. 12).

SIMBOLISMO E TEATRO

Teatro da alma

O teatro preferiu historicamente o alegórico ao simbólico. A escolha não é sequer surpreendente. Quando foi além da preceptiva e do didático, a alegoria revelou a apetência secular do palco para se afirmar mediante tal figuração derivada do mundo. Terá sido esta, porventura, uma razão decisiva para a atitude de alguma crítica teatral em face do demérito espectacular do movimento simbolista¹. É certo que a ambicionada privatização estética do símbolo dificultou à plateia o hábito aprazível do re-conhecimento. Contudo, é justo observar que o balanço final dos símbolos em cena se revelou empresa amplamente favorável ao devir da teatralidade. Bastaria, para tanto, juntar a Maeterlinck e a Hofmannsthal a teorização cénica de Adolphe Appia e de Gordon Craig. Pela acção sobre estas duas áreas, a do texto e a da cena, o teatro associado ao simbolismo não teria um caminho marginal à história do teatro moderno.

A fragilidade dramática vulgarmente apontada aos textos simbolistas haveria de contribuir para a superação de um paradigma teatral e espectacular que, ainda em Oitocentos, estendia o protocolo da verosimilhança aos dramas da psicologia burguesa. Contra a

¹ Logo em Outubro de 1890, na *Revue d'Art Dramatique*, Lucien Muhfeld, no seu artigo «La fin d'un art, conclusions esthétiques sur le théâtre», considerava muito escassas as possibilidades teatrais do drama no plano geral do movimento simbolista. Como é sabido, a crítica académica rapidamente o confirmaria, ao reagir negativamente à destruição dos princípios dramatúrgicos da *Poética*.