

O QUE É O TEATRO GNÓSTICO

BREVE INTRODUÇÃO A UM CONCEITO DRAMATÚRGICO

Armando Nascimento Rosa ©

Tradução do original em inglês por **Carlos Machado Acabado**,
revista e adaptada pelo autor¹

O AUTOR

Professor na Escola Superior de Teatro e Cinema, Armando Nascimento Rosa é doutorado em Literatura Portuguesa Dramática. É ainda Presidente do Conselho Científico da Escola Superior de Teatro e Cinema. É autor de *As Máscaras Nigromantes - uma Leitura do Teatro Escrito de António Patrício* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2003) e de uma série considerável de peças de teatro, em que um dos motivos essenciais é a rescrita do teatro clássico.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro gnóstico, teatro dramático, teatro crítico, teatro cenoplástico, teatro arquetípico.

Ainda que só no posfácio² à edição norte-americana (de onde extraio o excerto que constitui o presente artigo) da minha peça *Um Édipo - O Drama ocultado* (2003), trace pela primeira vez com mais detalhe um retrato conceptual do que entendo por *teatro gnóstico*, esta designação surgiu-me muito cedo associada à dramaturgia que concebo. Comecei de facto a divulgá-la logo desde a minha estreia cénica em 2000 com a peça *Lianor no País Sem Pilhas* (encenada então por João Mota).

Por *gnóstico* entendo eu, em sentido lato, a predisposição a um estado de abertura crítica que concebe o domínio específico da psique individual como um lugar privilegiado de onde podemos aceder a um mais vasto universo de arquétipos que transcende o inconsciente individual e o plano estritamente pessoal ou biográfico; ou seja, aquele espaço de sentido que Jung nomeou por inconsciente colectivo.

O conceito de *teatro gnóstico* exige, a meu ver, uma abordagem crítica ulterior mais demorada.

¹ ROSA, Armando Nascimento, *An Oedipus - The Untold Story: A ghostly mythodrama in one act*. Foreword by Susan Rowland, with essays by Christine Downing and Marvin Carlson. New Orleans: Spring Journal Books, 2006, pp. 53-58.

² O texto deste posfácio (intitulado *An Oedipus - The Untold Story: A Gnostic Drama under the sign of Hermes*) foi redigido originalmente em inglês para ser apresentado como conferência que proferi em 9 de Julho de 2005 nos EUA, na A & M University of Texas, na 2nd Academic Conference of Analytical Psychology and Jungian Studies, a convite da International Association for Jungian Studies.

Aqui, desejo apenas fornecer uma espécie de brevíssimo relance introdutório ao tentar compreendê-lo no contexto mais amplo da tradição teatral do Ocidente.

Para já, importa distinguir diferentes formas de expressão teatral, ainda que, em termos práticos, tais formas de expressão nos surjam frequentemente fundidas ou combinadas de modo estreito e estruturante entre si. É, com efeito, extremamente raro e pouco provável que encontremos essas formas teatrais completamente *puras*, tanto nas gramáticas de cena quanto num texto dramático escrito.

Importa reconhecer para já cada uma dessas categorias a que aludo, passíveis de identificação no universo do teatro em geral. Considero a existência de quatro categorias distintas. Esta constatação de uma quaternidade teatrológica constituiu para mim uma surpresa, ao mesmo tempo que me transmitia a impressão de pisar territórios familiarmente junguianos. Trata-se aqui, como em todas as incursões tipológicas no âmbito estético, de uma quaternidade com contornos de *mandala teórica*, susceptível, por isso, de desvanecer-se a todo o momento, mercê de mudança de ângulo ou perspectiva de observação.

Uma surpresa maior me estava ainda reservada: ao tentar desenvolver esta taxonomia teatral *tetramórfica*, dei-me conta de haver nela uma correspondência plausível com o modelo das quatro funções psicológicas, enunciadas por Jung na sua tipologia da consciência.

Apresento estas quatro formas de expressão teatral no intuito de que elas possam servir de mapa que permita tornar discernível o caminho que conduz à noção de Teatro Gnóstico.

(1) Teatro Dramático: o teatro que se baseia na ideia de identificação emocional, entre o espectador e aquilo que ocorre em cena. O objectivo desta forma teatral é a catarse através da empatia; algo que é atingido por intermédio de uma estética eminentemente realista. O Teatro Dramático apresenta experiências de vida aos espectadores. Fá-lo com um tal grau de verosimilhança, que estes são facilmente levados a projectar-se espontaneamente nas interacções psicofísicas que têm lugar no palco. Esta identificação com os caracteres do drama conduz, em última instância, à libertação de tensões/energias emocionais durante a representação cénica.

De entre as quatro formas teatrais, o Teatro Dramático envolve a mais directa modalidade de mimese da vida, tal como ela é experienciada a um nível mais comum, e por isso constitui a base primordial para todas as outras formas subsequentes de expressão teatral.

O patrono mitológico do Teatro Dramático é Dioniso, que detém a tutela simbólica da tradição teatral no Ocidente. As fontes teóricas capitais do Teatro Dramático remetem para Aristóteles, o fundador da estética teatral ocidental; e para Stanislavski, o criador do «sistema» de representação teatral baseado num realismo psicológico interno. Stanislavski teve, como é sabido, diversos «continuadores» norte-americanos, entre os mais influentes dos quais se contam: Lee Strasberg, um ex-aluno de Boleslavski, que enfatizou no seu famoso «Método» a concepção de *homo neuroticus* oriunda de Freud; e Stella Adler, uma discípula da técnica das acções físicas de Stanislavski - ambas estas metodologias, ainda que diversas entre si, deixaram uma marca indelével, não apenas no teatro, mas sobretudo na representação do actor em cinema.

Para usar uma analogia antropomórfica, o Teatro Dramático é o teatro como *Alma*, enquanto

sede das paixões humanas, o lugar onde o mistério da vida é revelado pelo *re-viver* dessa mesma vida sob o simulacro da representação cénica.

Em termos de tipologia junguiana, o Teatro Dramático opera radicado na *função sentimento* (*feeling function*) proposta por Jung.

(2) O Teatro Crítico: o teatro que assenta numa abordagem cognitiva da realidade. Os seus objectivos são de ordem prioritariamente racional; e daí a procura por distanciar-se da empatia emocional e da catarse através do recurso a estratégias narrativas e a dispositivos intencionalmente não-dramáticos. O Teatro Crítico usa a ironia e a alegoria como instrumentos estilísticos, de natureza expressiva, destinados a provocar no espectador um compromisso deste com os conteúdos intelectuais do discurso cénico. O alvo central desta forma teatral é o apelo às faculdades críticas de cada espectador, enquanto participante activo de uma sociedade. Deste modo, as questões políticas são o fulcro das preocupações do Teatro Crítico, que não se inibe de assumir posições de natureza ideológica, com uma apetência pelo registo didáctico.

A tutela mitológica do Teatro Crítico pertence a Atena, a deusa da Razão. As fontes teóricas mais influentes do Teatro Crítico são Platão (enquanto feroz opositor do teatro trágico, defendendo em vez disso um teatro que ensine o intelecto ao invés de excitar as paixões irracionais); Erwin Piscator, fundador do Teatro Épico, uma estética fortemente socio-política que viria em seguida a ser largamente desenvolvida, com alicerces (anti) aristotélicos, por Bertolt Brecht; e os ensaios de Walter Benjamin sobre o assunto, por este escritos após a publicação do seu estudo fundamental sobre as origens do *trauerspiel* (drama lutuoso).

Retomando a analogia antropomórfica atrás sugerida, o Teatro Crítico é o teatro como *Mente*, o domínio das ideias, do significado, e da linguagem, no qual podemos forjar sentidos para o mundo empírico em que estamos.

Em termos junguianos, o Teatro Crítico encontra a sua analogia na *função pensamento* (*thinking function*) proposta por Jung.

(3) O Teatro Cenoplástico: o teatro fundado no encantamento dos sentidos; nos prazeres cénicos da vista, assim como na experiência extática proporcionada pelos outros modos de percepção humana. O Teatro Cenoplástico emerge fundamentalmente a partir da concepção espacial, da estética sonora, do ritmo e da luz, da aparição e da ausência, da música e do silêncio. Pode, eventualmente, renunciar por inteiro à palavra falada, e aproximar-se da escultura e da pintura, da dança e da música. Para o Teatro Cenoplástico, a experiência teatral é um evento performativo orgânico que pode tomar a forma de uma sequência de imagens oníricas (isto é, análogas à lógica do sonho). O Teatro Cenoplástico recolhe a sua inspiração do significado contido na etimologia do vocábulo grego designativo de «teatro»: *theatron*, «um lugar onde se vê». Deste modo e antes de mais, o Teatro Cenoplástico procura a criação de visões inesquecíveis, por mais fantásticas ou devastadoras que possam aparecer aos olhos do espectador. No Teatro Cenoplástico, o actor é um elemento entre outros no contexto dos recursos específicos que integram a linguagem da cena.

O patrono mitológico do Teatro Cenoplástico é Apolo, o deus da luz, da arquitectura e do sonho profético, o mestre das musas. Fontes exponenciais para o Teatro Cenoplástico são Adolphe Appia, o teórico essencialista da luz e do espaço «vivo» no espectáculo teatral, verbal e musical; Gordon Craig, que sustentou uma autonomia estética para o teatro, ou seja, o teatro como forma de representação artística dotada de leis e vida próprias; e mais recentemente Robert Wilson, cuja estética cénica foi entendida por Stefan Brecht como “um teatro de visões”.

Em termos de analogia antropomórfica, o Teatro Cenoplástico é o teatro como *Corpo*, enquanto lugar de sedução no qual o teatro nasce e evolui para a vida que lhe é própria.

Deste modo, o Teatro Cenoplástico corresponde à função sensação (*sensation function*) na tipologia junguiana.

(4) Teatro Arquetípico: o teatro destinado à disseminação de materiais arquetípicos, baseado no pressuposto de que as imagens e os enredos míticos possuem o poder de estabelecer conexões comunicantes entre o inconsciente individual e o inconsciente colectivo, quer entre os espectadores, quer entre os próprios actores e demais intérpretes fazedores da cena. Enquanto forma teatral, as suas raízes remontam ao drama grego antigo. Se bem que os motivos de natureza arquetípica estejam, como é óbvio, presentes em todas as formas teatrais, o Teatro Arquetípico distingue-se das restantes formas por reclamar para o teatro uma função transformativa, psico-activante; ele não visa exclusivamente proporcionar prazer emotivo, indagação cognitiva, e/ou maravilhamento sensitivo, junto do espectador, mas, acima de tudo, despertar nele uma centelha interior, para além da consciência racional, através da imaginação simbólica. O Teatro Arquetípico é animado por preocupações existenciais e espirituais; e tanto pode emanar da experiência performativa do actor, enquanto significador cénico da condição humana, como emergir de um texto escrito que é representado.

O patrono mitológico do Teatro Arquetípico é Hermes, o mensageiro que liga os vários mundos, o decifrador de enigmas, também o embusteiro, mas, mais crucialmente, o deus alado do conhecimento interior, e o psicopompo, isto é, aquele que guia as almas entre a vida e a morte.

Fontes teóricas para o Teatro Arquetípico são encontradas nas reflexões soltas de escritores dramáticos simbolistas, como sejam Edouard Schuré, Maurice Maeterlinck, W. B. Yeats, António Patrício, e Fernando Pessoa; Antonin Artaud, cuja contribuição seminal está no propósito visionário de revalorizar a imaginação mítica no contexto do teatro novecentista; Jung, que contribuiu, entre vários outros aspectos, com a teoria dos arquétipos e com o conceito de inconsciente colectivo; e Jerzy Grotowski, o enunciador da noção do “teatro pobre”, que Peter Brook classificou, conjuntamente com a dramaturgia de Beckett (em 1968), como “*holy theatre*” (que traduzo por teatro hierológico).

Em termos antropomórficos, o Teatro Arquetípico é o teatro como *Espírito*, a demanda por um conhecimento não-mediado pelo pensamento racional, mas que é experienciado directamente pela consciência.

Deste modo, o Teatro Arquetípico opera no modo da função intuição (*intuitive function*) no contexto da tipologia de Jung.

Num sentido geral, o Teatro Gnóstico pode ser considerado como uma subcategoria do Teatro Arquetípico mas, de facto, num nível mais profundo, representa o equivalente dramático daquilo que Jung, em termos psicológicos, designou por *função transcendente*. O que pretendo dizer com isto é que, embora o Teatro Gnóstico tenha surgido a partir de uma tradição teatral arquetípica e partilhe os objectivos dessa mesma tradição, ele incorpora um amplo conjunto de elementos expressivos solidamente radicados em todas as diversas formas de expressão teatral enunciadas; agregando todas elas num modo a provocar a expansão da consciência por acção da imaginação activa.

Ainda que animado por uma teleologia de índole espiritual, o Teatro Gnóstico reconhece que as metas que persegue apenas podem ser alcançadas através de uma equilibração interactiva das quatro dimensões antrópicas de alma, mente, corpo e espírito, e, assim sendo, pela união correspondente das quatro funções psicológicas junguianas: sentimento, razão, sensação e intuição.

A partir deste entendimento do Teatro Gnóstico, é possível, por exemplo, identificar um conjunto de obras no âmbito da História do Drama Ocidental contendo elementos teatrais gnósticos e susceptíveis, por esse motivo, de se verem inseridas na genealogia do Teatro Gnóstico. Exemplos de criações dramáticas com tais características são: *As Bacantes*, de Eurípides; *A Tempestade*, de Shakespeare; *A Vida É Sonho*, de Calderón; *Quando Nós, Mortos, Despertarmos*, de Ibsen; *A Gaivota*, de Tchekov; *Um Sonho*, de Strindberg; e *Dias Felizes*, de Beckett, para citar apenas alguns casos.

Como forma de Arte, o Teatro Gnóstico busca conjugar a linguagem estética com a tarefa de intentar terapia para a psique colectiva; um esforço amplificador que reverbera na ideia de catarse, palavra de uso muito difundido em dramaturgia — noção esta porém tão vagamente definida por Aristóteles, que a introduziu na teoria dramática, dando origem a um interminável mas vívido debate relativamente ao que o processo catártico envolve exactamente.

Artaud (cuja filiação no pensamento gnóstico foi amplamente demonstrada por Jane Goodall em *Artaud and the Gnostic Drama*, 1994) incitava a um renascimento da antiga prática da catarse dramática que ele acreditava passível de re-actualização, inspirado nos antigos Mistérios de Elêusis (que exerceram sobre ele um imenso fascínio, tal como sobre outros autores desde Platão a Fernando Pessoa e a Grotowski).

Nestes rituais iniciáticos e de purificação, a imaginação simbólica era activada em cada participante, individualmente considerado, através da gnose íntima de uma forma de teatralização, fundamentalmente diferente (de acordo com alguns estudiosos) daquela que estava presente nos festivais públicos de Atenas em honra de Dioniso.

Graças a uma reconstituição ritual do núcleo mítico de Deméter-Perséfone-Hades, os participantes em Elêusis seriam induzidos, supõe-se, à auto-transformação, a um despertar congenial ao processo de auto-descoberta.

Contemplando a realidade através dos olhos da imaginação arquetípica, à imagem de Artaud (cujas ideias a este respeito convergem, de forma notável, com autores do Simbolismo como Edouard Schuré), pode eventualmente descortinar-se no “psico-drama” ritualizado dos Mistérios de Elêusis os remotos antecedentes culturais e espirituais do Teatro Gnóstico.