

QUESTÕES DE ILUSÃO TEATRAL

Lídia Fachin
UNESP / Araraquara

RESUMO

A partir de alguns dados histórico-estéticos recorrentes sobretudo — mas não exclusivamente — na França, o presente artigo aborda algumas concepções relativas aos procedimentos produtores da *ilusão teatral*.

PALAVRAS-CHAVE

ilusão teatral, perspectiva, teatro à italiana, quarta parede, verismo, efeito de real

A questão da ilusão teatral constitui objeto de estudo de teóricos de todos os tempos e de todas as tendências. É na Itália renascentista que vai se afirmar de maneira explícita, no âmbito da configuração do espaço cênico, a vontade de se criar uma verdadeira ilusão teatral. Engenheiros e pintores de cenários querem construir um espaço ficcional que, visualmente, o espectador não possa distinguir do espaço real. A pretensão ilusionista dessa cenografia constitui um dos resultados da pesquisa sobre a perspectiva na pintura, isto é: como, numa superfície plana, produzir a ilusão de volume e como “enganar a visão” (*tromper l’oeil*), isto é, criar uma ilusão de ótica? Trata-se de fazer esquecer que se está no âmbito de uma construção artística, isto é, convencional. A perfeição da arte — tanto do pintor quanto do dramaturgo — consistirá em fazer com que não se possa distinguir a obra de seu modelo.¹ Certos palcos são mais apropriados que outros para captar a ilusão: o palco frontal, palco à italiana, que enquadra e põe os acontecimentos em perspectiva, é o mais habilitado a produzir os efeitos de *trompe-l’oeil* (=ilusão de ótica). Trata-se do processo que E. Souriau chamou de “cubo” (por oposição a “esfera”), mais propriamente de *cubo cênico*.²

O surgimento da perspectiva no teatro escreveu uma história bastante curiosa. Passada a Idade Média, para se resolver os problemas de espaço só há duas soluções: uma clássica, que é a unidade de lugar, e uma barroca, que consiste na utilização de uma técnica de representação que permite fazer convergir numerosos lugares para um único ponto: nasce aí a perspectiva. Cultivada inicialmente na Itália, a perspectiva é posteriormente usada nos balés da França no século 16 e, em seguida, transposta para o teatro francês do século 17. No entanto, ela era conhecida dos pintores desde o século 15. Consiste em ordenar o desenho de um cenário ou de um quadro a partir de dois pontos precisos: o ponto de vista e o ponto de convergência. O ponto de vista é o

¹ CHARVET. *Pour pratiquer les textes de théâtre*: lexique théâtral, verbete *illusion*.

² SOURIAU. O cubo e a esfera.

olho do observador ou, se houver um público numeroso, o olhar do espectador que estiver melhor situado, aquele que ocupa o lugar do rei ou do senhor. No teatro medieval não havia espectador privilegiado. A instauração de um ponto de vista faz a passagem de um espaço democrático para um espaço autoritário; com efeito, os teóricos insistem no caráter aristocrático e absolutista da perspectiva. Diante do ponto de vista, e o mais longe possível, atrás do cenário, localiza-se o ponto de convergência. É para ele que convergem, não todas, mas determinadas linhas do desenho. As verticais permanecem imutáveis; elas direcionam-se para um Deus que voltou para o céu deixando seu antigo lugar para uma abstração geométrica. As horizontais paralelas ao palco são conservadas; elas constituem a parte do mundo que se escolheu representar. As horizontais perpendiculares ao palco direcionam-se para o ponto de convergência; e aí está a invenção decisiva, porque ao mesmo tempo que unificam o quadro determinam superfícies — cada vez menores — paralelas ao palco. Assim, sem investimento do espaço real, ocorre a conquista imaginária da profundidade. A horizontalidade medieval é substituída pela fabricação de um quadro, em três dimensões, a um só tempo uno e plural. Recebida entusiasticamente pelos contemporâneos, a perspectiva presidirá à construção de novos monumentos que enaltecem a glória da ordem monárquica. E a evolução da cenografia torna-se obviamente indissociável da evolução da pintura e dessa problemática da perspectiva. Nesse sentido, as festas de Versailles são fatalmente favorecidas pela descoberta da perspectiva, que lhes fornece possibilidades de aprofundamento ilusório do espaço.

Na França do século 17, a questão da ilusão teatral, estreitamente vinculada à perspectiva, vai tomar aspectos bastante complexos devido a condicionantes histórico-ideológicas. A República das Letras é governada pelo rei, que a criou e a mantém; seu parlamento é a Academia francesa: como Luis 13, Luis 14 é o Grande Dramaturgo, que criou na imaginação dos autores e dos artistas uma imagem de si próprio inspirada nos modelos antigos; posteriormente denominada *Rei-Sol* ou *Luis o Grande* — *Tu es rex in aeternum* — essa imagem deveria localizar-se no centro da criação; dadas essas condições e as questões de mecenato, os dramaturgos transmitem a ideologia absolutista. Obviamente isto vai encerrar os intelectuais numa estética de convenção. Assim, se a ópera italiana — com maquinistas como Torelli e músicos do porte de Lulli — vem provocar grandes mudanças na estética teatral do século 17, não se pode esquecer que a política da glória,³ da pompa de Luis 14 é sustentada pelas suntuosas festas do *Rei Sol*. Assim, tanto a *Festa dos Prazeres da Ilha Encantada* quanto o conjunto da dramaturgia estão a serviço do rei, quer seja na corte, quer seja em teatros públicos como L'Hôtel de Bourgogne, Le Marais, Les Italiens, Le Palais-Royal. É o próprio princípio da Razão que se faz acompanhar da pompa; a estética da pompa trancafia seus seguidores dentro de um mundo fechado, particularizado, cuja imagem mais acabada, mais perfeita é Versailles. Na verdade esse princípio choca-se com o da Imitação da Natureza; com efeito, o que pompa e nobreza têm a ver com a natureza?

Como se vê, a estética teatral do Classicismo acredita estar reproduzindo a estética de Aristóteles, mas na realidade mantém-se a uma prudente distância da *Poética*: é a um só tempo mais maleável e mais inflexível que aquela do estagirita.

³ Cf. SCHERER. *Le métier d'auteur dramatique*.

É também por isso que a arte moralizante não constitui um peso para uma sociedade em busca de respeitabilidade. Daí a importância das *bienséances* (conveniências), uma exigência moral que aparece por volta de 1635: uma sociedade mais policiada torna-se mais respeitável e pode mirar-se com prazer no espelho que é o teatro. Assim, a violência não permitida no palco o é no espaço diegético (cf. o relato de Terâmene na *Fedra* de Racine).

A perspectiva em pintura mantém obviamente estreitas relações com a estética do teatro. O caso mais evidente é constituído pela problemática da unidade de lugar; Le Brun preconiza que se abandone a representação múltipla, o que provocará efeitos na unidade de ação. O pintor deve ater-se às três unidades: o que acontece em um só tempo, o que a visão pode descobrir com um só olhar e que pode ser representado no espaço de um quadro; o Sujeito desse olhar, do mesmo modo que a perspectiva, submete tudo a um só ponto. Mas uma coisa é certa: o ponto de vista privilegiado num tal teatro é, como se viu, construído a partir do rei, de sua localização dentro do espaço arquitetônico do teatro. Os demais espectadores dependem estritamente desse lugar.

No entanto, a unidade de lugar foi a menos respeitada e raramente aplicada. Aliás, a supressão de cenários inúteis à ação permite que se encaminhe para a verdadeira unidade de lugar. É necessário que o lugar representado seja não somente único, mas também definido como um lugar real, e não um lugar de convenção, um lugar simbólico. É verdade que a concepção de um lugar realista é difícil; o lugar único acaba por gerar um compromisso entre a verdadeira unidade de lugar e a verossimilhança: o espaço da ação é único mas não tem as características de um lugar concreto.

Entretanto, o teatro clássico tem uma posição muito mais equilibrada, mais sutil que os efeitos de real empregados pelas estéticas hiper-realistas, as quais por vezes desprezaram a necessidade do prazer desse jogo de ilusão/não ilusão.

Curiosamente, os hábitos sociais da corte francesa desse tempo fazem do teatro enquanto espaço arquitetônico algo de absolutamente original. Praticamente não há divisão entre palco e platéia; certos nobres instalam-se no palco, no qual estão dispostos sofás especialmente destinados a eles; é de se imaginar que perturbassem o desempenho dos atores e o andamento da ação, o que não seria surpreendente numa sala que permanece iluminada ao longo do espetáculo. Ademais, o espaço da platéia erige-se em lugar da exibição de roupas, perucas, jóias, modos e maneiras, onde se concluem casamentos e negócios, bem como em espaço do duelo — tal como o representa Edmond Rostand em seu *Cyrano de Bergérac*. Seria o caso de se perguntar onde fica a ilusão teatral nesse contexto... Mas o fato é que praticamente não há separação entre cena e sala, já que a própria platéia investe o espetáculo, que o público “assume”, por assim dizer, a encenação... e portanto entra em um novo nível de ilusão.

Assim como o século 17, o 18 constitui uma *fábrica de ilusão e deslumbramento*.⁴ Apesar disso, Marmontel recomenda que não se leve a ilusão às últimas conseqüências e que se deixe no espectador a consciência de apreender, não a realidade, mas uma imagem da realidade. Para ele, a ilusão não pode triunfar às expensas da reflexão: “plus l’illusion est vive et forte, plus elle agit sur l’âme, et par conséquent moins elle laisse de liberté,

⁴ ROUBINE. L’illusion et l’éblouissement.

de réflexion et de prise à la vérité”,⁵ o que revela que o advento dos conceitos racionalistas afeta de algum modo a ilusão teatral.

Do ponto de vista material, procede-se a uma ampliação do palco com a finalidade de melhorar a visibilidade do espetáculo e acentuar o efeito de perspectiva. Mas a grande revolução ocorre por volta de 1782, quando o público popular, que até então ficava de pé, agora tem lugar sentado. Os sofás laterais dentro do palco, que perturbavam a representação, são retirados, permitindo a decoração das paredes. O desempenho (=jogo) teatral sofre uma verdadeira revolução; ao deixar de serem comprimidos pelos espectadores que se instalavam no palco, os atores não mais se dispõem em forma de círculo, como se fossem marionetes.

Como se vê, o século 18 perpetua e desenvolve as conquistas da época precedente, mas sobretudo concretiza outras. Em 1724 Servandoni chega a Paris e inventa a perspectiva oblíqua, liberando a cena da simetria imposta pela perspectiva frontal tradicional, destinada unicamente ao olhar do príncipe; a perspectiva oblíqua legitima um descentramento democrático: o olhar privilegiado situa-se em múltiplos lugares, favorecendo uma multidão de olhares comuns em diferentes pontos da sala. Isto dá a medida da amplitude e do poder de disseminação da ideologia das Luzes.

No entanto, para entender essas transformações, faz-se necessário recuar um pouco no tempo. O fim do reinado de Luis 14, marcado pela presença devota e carola de Mme. de Maintenon, vê uma transformação nos hábitos e costumes do reino. A Igreja não mais tolera os costumes e prazeres (leia-se: *teatro*), o que produz a excomunhão de atores e a proibição de os padres aceitarem esmolas das *gens de théâtre*. O ano de 1701 marcará o nascimento da censura, cuja aplicação será confiada à polícia. Tudo isso confere aos *Comédiens-Français* um monopólio que os torna preguiçosos e arrogantes. A salvação do teatro virá da *Foire Saint-Germain* e da *Foire Saint-Laurent*; surgidas na Idade Média sob a égide da Igreja, ficam longamente submetidas à jurisdição do clero e por ele protegidas: apesar de mesclarem aspectos populares e grotescos aos dramas de cunho religioso, constituem uma fonte de renda para a Igreja. O fim do século 17 e o início do 18 convertem-se pois num perigo para os teatros oficiais; os espetáculos, baratos, são feitos para a *canaille*. A tentativa de acabar com as *Foires* é abortada pela associação que elas acabam fazendo com o *Opéra*, o que dá como resultado o aparecimento do *vaudeville* e a criação do *Opéra-Comique*.

Por volta da metade do século 18 ocorre um verdadeiro levante em massa contra os espetáculos e um debate teológico-filosófico, com os filósofos tomando partido na polêmica.⁶ Trata-se, no fundo, de um debate moralista, como não poderia deixar de ser em se tratando do século 18. Assim, Voltaire defende os benefícios do riso e da catarse, o enriquecimento moral pela pintura fiel dos vícios, o papel moralizador do teatro justamente por causa de sua predicação moral, e considera o teatro o ponto alto da sociedade civilizada, o qual tem como missão “iluminar” em direção ao progresso. Rousseau posiciona-se contra o teatro corrompido e corruptor de seu tempo. Louis-Sébastien Mercier, um dos grandes nomes do drama burguês e precursor do melodrama, considera o teatro como uma escola de costumes e virtudes, sentimentos

⁵ Em PAVIS. *Dictionnaire du théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale*, verbete *illusion*.

⁶ Cf. LAGRAVE. *Privilèges et libertés*.

e civismo. Assim, a função do teatro é mais moral, social e política do que estética e intelectual. Declarado de utilidade pública, o teatro torna-se uma tribuna para a ação revolucionária e uma escola para a juventude.

Após 1760 o governo autoriza e incentiva a implantação dos pequenos teatros na província e de teatros de boulevard em Paris. O público desses espaços e dessas produções constitui-se de uma multidão ávida de pão e circo. O liberalismo burguês está definitiva e confortavelmente instalado, e com ele o princípio da concorrência e todas as conseqüências daí advindas. O ano de 1791 vê impor-se a proclamação da liberdade dos teatros. Do ponto de vista histórico, a eclosão da Revolução Francesa coincide com a explosão de novos posicionamentos estéticos.

O princípio básico da ilusão no entanto permanece o mesmo, quer se trate do século 17 ou 18: o modo de o público relacionar-se com o palco decorre de uma sobredeterminação arquitetônica e define-se por um princípio de presença/ausência de acordo com os requisitos do teatro à italiana: uma instância coletiva aceita a convenção do esquecimento de si para perder-se na contemplação e na audição de um grupo que evolui num espaço diferente e estritamente delimitado: o espaço dos atores em cena. Aspira-se aqui a suscitar e experimentar a vertigem da fascinação. Trata-se, como se pode verificar, da formulação teórica de um ideal baseado no simulacro e na ilusão; entre os dois espaços estabelece-se uma fronteira ostensiva, cuja função consiste em isolar, separar do real; sacralizado, o espaço da representação torna-se uma “caixa mágica” e a cortina, que só aparece por volta de 1688, tem a função de delimitar o espaço entre ficção e público. A cortina assume várias funções: 1. designa a sala como lugar do espectador, como fragmento do mundo real; 2. sacraliza a cena tornando sua visibilidade precária e efêmera; 3. permite camuflar o avesso do cenário e ocultar o trabalho produtor da representação. Antes do surgimento da regra clássica da unidade de lugar, o cenário oferece ao olhar simultaneamente todos os lugares necessários para a ação. E então a cortina de cena (uma tapeçaria ou tela) esconde os espaços de que a ação provisoriamente não necessita, favorece a concentração do público, e autoriza o efeito de surpresa quando se mostra um cenário até então invisível; essa cortina torna-se então um instrumento cômodo para multiplicar os espaços, informa J.-J. Roubine.⁷ A cortina que desce, para que a representação possa começar, tem a função de maravilhar o olhar do espectador, já que é decorada de maneira significativa; não é portanto destinada a simplesmente ocultar algo. Mas se a cortina não muda no século 18, Marmontel prega seu uso em todos os intervalos com a finalidade de romper o encantamento, o que não ocorria no século 17.

Passado o Romantismo com suas encenações monumentais e verdadeiramente espetaculares, construídas com um número espantoso de figurantes, o que já prenuncia o nascimento do cinema e revela o caráter democrático da produção romântica — basta que nos reportemos às encenações dos dramas de V. Hugo, baseadas numa estética inscrita na própria tessitura de seu texto dramático —, com o uso quase indiscriminado do praticável (cf. a escada pela qual rola Marie Dorval no papel de Kitty Bell no *Chatterton* de Vigny),⁸ com as hipérboles cênicas herdadas do drama burguês e do

⁷ ROUBINE. *L'illusion et l'éblouissement*.

⁸ Cf. JOURDHEUIL. *L'escalier de Chatterton*.

melodrama, com a presença do *diorama*, com os inventos cênicos de Daguerre, enfim com o *Verismo*, a questão da ilusão teatral permanece sempre viva, chegando a sua culminância com o Realismo e o Naturalismo. Na França, é nesse momento que a ideologia da *ilusão* no teatro vai realmente se confirmar de maneira cabal. Mais que nunca o objetivo do teatro será o de construir um universo que seja captado como real. Com justiça Maupassant vai ironizar essa ambigüidade do projeto realista: “Faire vrai consiste donc à donner l’illusion complète du vrai (...) J’en conclus que les Réalistes de talent devraient s’appeler plutôt les Illusionnistes.”⁹

Nessa frase fica clara a confusão que faz soar falso o discurso realista sobre o teatro (e sobre o romance também): a confusão entre os conceitos de verdadeiro e de real, que estará sempre presente em Zola, crítico e teórico do teatro naturalista. Para ele, o teatro não é um sistema de apreensão do real mas o próprio real. Ora, a ideologia da ilusão leva os Naturalistas a esquecerem que a passagem do real para o palco implica sempre num “discurso” sobre o real, e que não existe teatro sem convenção.

Qualquer tipo de ilusão decorre de uma fabricação, é a consequência de uma técnica que nada tem de mistério, já que se baseia em convenções estéticas. Aliás, como diz Francastel, “De maneira geral, cada época inventa suas próprias receitas de ilusionismo: a pintura, como o teatro, como todas as artes, é ilusionismo (...)”¹⁰ Para além do caráter inevitavelmente convencional do teatro, é o problema do funcionamento da comunicação teatral que está em jogo. Ora, o teatro — como toda arte — é um ponto de vista sobre o real. Mais do que atenuar o aspecto convencional da comunicação teatral, a fim de produzir um efeito enganador sobre o espectador, é preciso marcar bem, fazer saltar aos olhos a sua teatralidade, a fim de conscientizar o espectador de que não se trata do real, mas de um discurso sobre o real diante do qual ele deve posicionar-se.¹¹

Como bem diz Charvet, Arturo Ui não é a “cópia” de Hitler, mas um ser de teatro em cuja fabricação Brecht utilizou, entre outros, o Hitler histórico, Ricardo III, Al Capone, etc. Não se trata pois do Hitler “real”, mas serve para colocar em cena o *verdadeiro* Hitler, isto é para produzir um discurso *verdadeiro* sobre o Hitler *real*; não se pode esquecer que o conceito de *verdadeiro* só se aplica a um enunciado, a um discurso, e, nesse caso, o universo do teatro tem a ver com o *verdadeiro*, não com o *real*; é o universo “imitado” pelo teatro, o seu referente, que tem a ver com o *real*. Assim, o *Dom Juan* de Molière não é a *imitação* de uma pessoa ou da *essência* de uma pessoa (o sedutor), mas sim uma *personagem* de teatro, isto é, um instrumento da *linguagem* teatral, cuja função é transmitir um discurso sobre o amor, a religião, a libertinagem, o feudalismo, as relações sociais, o teatro, etc.¹²

Ora, a encenação naturalista, fundada na *ilusão* e na *identificação*, produz efeitos de real que dissimulam habilmente o trabalho de elaboração do sentido, ao utilizar diferentes materiais cênicos (de acordo com a exigência hegeliana de uma obra que

Em CHARVET. *Pour pratiquer les textes de théâtre*: lexicque théâtral, verbete *illusion*.

¹⁰ Em PAVIS. *Dictionnaire du théâtre*: termes et concepts de l’analyse théâtrale, verbete *Fabrication de l’illusion*. (Tradução nossa.)

¹¹ CHARVET. *Pour pratiquer les textes de théâtre*: lexicque théâtral, verbete *Mimesis*.

¹² CHARVET. *Pour pratiquer les textes de théâtre*: lexicque théâtral, verbete *Mimesis*.

nada deve revelar dos andaimes necessários a sua construção). Os significantes cênicos e narrativos confundem-se com o referente desses signos. Não se apreende mais a peça como discurso e escritura sobre o real, mas como reflexo direto desse real.¹³

Na França, na mesma época do teatro naturalista, o teatro simbolista posiciona-se frontalmente contra a busca da ilusão. Para Lugné-Poe ou Maeterlinck, o efeito de real desvia da significação do real. Utilizando os signos teatrais como linguagem, desviando-os de seu efeito mimético imediato, o teatro tende a recuperar certos funcionamentos simbólicos do teatro medieval.

Com Copeau e com a noção de *teatralidade* vai afirmar-se a especificidade da linguagem teatral, isto é, a união consubstancial de toda uma série de sistemas de signos que põe em funcionamento não somente a palavra humana, mas o gestual, a estruturação do espaço, a iluminação, a música, a marcação, a expressão facial, a maquiagem, os acessórios, a indumentária, etc.

Desse ponto de vista, o problema da ilusão deixa de ser pertinente. Que o ator se sente em uma cadeira Luis 13 ou em um cubo de plástico, nada mais tem a ver com uma problemática da ilusão realista mas sim de significação. O diretor escolherá entre os dois, não em função de sua capacidade de figurar um assento da época representada, mas de sua aptidão para integrar-se em um conjunto de signos teatrais que produzirão a leitura que ele, enquanto encenador, faz da peça. Em cena, uma cadeira não é mais, funcionalmente, o mesmo objeto que na realidade; ela se torna signo. O mesmo acontece com o texto teatral: sozinho ele não pode esgotar a significação da peça, os outros sistemas de signos são necessários para construí-lo, pelo menos numa peça realmente teatral.

A recusa da estética naturalista não é posterior a seu próprio aparecimento. Afinal, apenas alguns anos separam a fundação do Théâtre Libre de Antoine (1887), daquela do Théâtre d'Art de Paul Fort (1891) ou do Théâtre de l'OEuvre de Lugné-Poe (1893) para a estréia de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck. O Théâtre d'Art e o Théâtre de l'OEuvre vão constituir os pólos da "oposição" simbolista. Como se vê, há uma verdadeira convivência de estéticas nem sempre muito bem diferenciadas. É de 1888 a estréia de *Les Bouchers* de F. Icrès, para cuja encenação Antoine usa pedaços de carne crua pingando sangue; *La Princesse Maleine*, de Maeterlinck, é de 1889; *Os Tecelões*, de Hauptmann, é de 1892. Tudo isso quer dizer que o Naturalismo define, delimita um espaço e conseqüentemente indica uma "periferia", digamos assim, que ele se recusa a ocupar e que será ocupada e valorizada por outras estéticas. Assim, o conflito entre o Naturalismo e o Simbolismo situa-se na sincronia e não na diacronia: e quando o Simbolismo se afirma, o Naturalismo está em pleno vigor.

Nesse momento a representação teatral está vinculada a uma espécie de conscientização. Com os progressos tecnológicos, o palco dispõe de uma infinidade de recursos potenciais, dos quais o Naturalismo explora apenas uma quantidade ínfima: aquela que permite "reproduzir" o real. Mas ficam de fora o sonho, a materialização do irreal, a representação da subjetividade, etc.

Estamos vivendo o nascimento da modernidade em todos os campos com a criação de técnicas novas; não se pode esquecer aqui que as primeiras projeções

¹³ PAVIS. *Dictionnaire du théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale*, verbete *effet de réel*.

cinematográficas datam de 1888 e que em 1895 são projetados, no Grand-Café, os primeiros filmes de Louis Lumière (*L'Arroseur arrosé*, entre outros). É nesse contexto que nasce a prática cênica moderna.

O espaço da representação constituirá uma das grandes questões do teatro moderno. Nesse sentido, o rigor da exigência naturalista de Antoine situa-se na base de seu modernismo: é essa exigência que o leva a colocar as primeiras questões modernas relativas ao espaço cênico. Além disso, Antoine recusa a tela pintada e o *trompe-l'oeil*. Introduce no palco, como vimos, objetos reais, cheios de materialidade, de um passado, de uma existência. Trata-se de fazer o “absolutamente verdadeiro”. Ao fazer isso, Antoine revela algo que o teatro do século XX não poderá mais esquecer: a **teatralidade do real**. Antoine ensina pois que há uma presença do objeto real: ele nos lembra a corporeidade do mundo. Como se vê, com suas reflexões e opções, Antoine coloca o teatro moderno diante de uma de suas interrogações essenciais: a questão da teatralidade.

Muitos sorriram ironicamente da “ingenuidade” do “efeito de real” que Antoine criou com os pedaços de carne colocados em cena por ocasião da estréia de *Les Bouchers*, de Icos (1888). Entretanto, esse “efeito de real” é também “efeito teatral”; é mais teatral que pedaços de carne feitos de papelão. O problema está, não em escolher entre o objeto real e seu simulacro, mas em fazer aparecer e tornar perceptível sua presença, a violência de sua teatralidade. Outra novidade que ele introduz: a luz elétrica para produzir o efeito de real.

A contribuição do Simbolismo para a encenação moderna não é menor. A encenação simbolista vê-se solicitada por duas tentações contraditórias: de um lado a tentação wagneriana, que requer um espetáculo total, com recursos de todas as artes e um fervor quase religioso da parte do espectador; seguindo o modelo de Bayreuth, propugna por uma encenação em que apenas o palco fique iluminado, e o público permaneça invisível para os atores; de outro, a tentação mallarmaica: com efeito, Mallarmé concebe um teatro ideal, no qual o verbo basta-se a si mesmo, a palavra cria o cenário como cria o resto; o cenário é pura ficção ornamental e o teatro é um pretexto para o sonho. Nesse teatro de concepção mallarmaica, o primado da palavra reduz o ator a um recitante, as personagens sofrem uma desmaterialização por meio de artifícios de encenação (véus, jogos de luz); o cenário, despojado, é mais sugestivo que realista e estabelece uma correspondência com a indumentária:

(...) à l'opposé de tout effet de vérisme, le théâtre symboliste, transposant sur les planches la logique mallarméenne de l'écriture, invente en somme, pour une bonne part, la sémiotique moderne de la scène qui fait de l'espace théâtral, à l'égal du livre, un espace de signes.¹⁴

Graças à teoria simbolista do espaço teatral, os pintores entram em cena. Historicamente, trata-se de um fenômeno de primeira importância, embora a concepção pictórica da cenografia tenha sido muito criticada por vários motivos: achatamento da imagem cênica, redução do espaço tridimensional ao espaço da tela, etc.

¹⁴ MARCHAL. *Lire le Symbolisme*, p.127.

Quando os *Nabis* — Bonnard, Vuillard, Odilon Redon, Sérusier, Maurice Denis — contribuem para a elaboração da parte cenográfica da representação, formulam-se duas questões que vão atravessar toda a história da encenação do século XX:

1ª - como romper com o ilusionismo figurativo, isto é, como inventar um espaço especificamente teatral?

2ª - como fazer para que o espaço cênico seja outra coisa que não uma imagem pictórica?

Essa verdadeira investida dos pintores na cena simbolista tem suas implicações: toma-se consciência de que o que é mostrado no espaço cênico é uma imagem; essa imagem pode ser composta com a mesma arte com que se compõe um quadro, isto é, a preocupação dominante não é mais a fidelidade ao real, mas a organização das formas, a relação das cores entre si, a relação da sombra e da luz, etc. Essa consciência permanecerá por muito tempo, mesmo depois que se retrai a colaboração dos pintores. Um dos perigos do picturalismo é que a representação teatral tenha tendência a se tornar um anexo da pinacoteca.¹⁵

Mas os benefícios dessa colaboração continuam evidentes; em 1893, Maeterlinck pede a Lugné-Poe que, para a primeira encenação de *Pelléas et Mélisande*, a indumentária dos atores fosse inspirada nos quadros de Memling: no contato com as representações simbolistas o público teve a sensação de assistir ao advento de uma arte do palco completamente renovada pela simbiose com a pintura. Entretanto Craig, e mais perto de nós, Patrice Chéreau e Giorgio Strehler atribuem grande importância ao trabalho de composição da imagem cênica. Entre nós, o caso mais evidente, conquanto nosso contemporâneo, é o de Antunes Filho, com *Macunaíma* (e talvez Gabriel Vilela, com *A vida é sonho*).

Transformado em espaço de jogo ou de sonho, o cenário simbolista propõe uma nova concepção da cor, que a partir de então vai assumir uma função simbólica: a repercussão da cor sobre a sensibilidade do espectador é levada em conta; cada gama, cada cor provoca uma sensação, uma comoção comparável ao efeito das sonoridades. O diretor procurará, deliberadamente, explorar as potencialidades cromáticas num nível de igualdade com a música. Com efeito, ao evocar os cenários de *Pelléas et Mélisande* (1893), Denis Bablet afirma que o valor desses cenários reside na harmonia de seus tons de bruma, reflexo do mistério e da melancolia que emanam do drama: azul escuro, malva, laranja, e uma gama de diferentes tons de verde (verde musgo, verde lunar, verde água).¹⁶

Esse uso cenográfico da cor pelos simbolistas tem um herdeiro muito importante em nosso século: trata-se de Jean-Louis Barrault que, para a sua encenação de *Fedra* (1942), retoma a concepção simbolista da cor como veículo de um sentido difuso que age não mais unicamente sobre a denotação mas também sobre a conotação.

Na problemática da utilização do espaço cênico, os simbolistas vão introduzir novos dados. Sua orientação espiritualista e suas teorias “sugestionistas” levam a um espaço cênico que se esvazia pouco a pouco dos excessos decorativos que o limitavam e sufocavam. Ao rejeitar o mimetismo estrito dos naturalistas, os simbolistas liberam-

¹⁵ Cf. ROUBINE. *Théâtre et mise en scène: 1880-1980*.

¹⁶ BABLET. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, p.160.

se de todas as amarras técnicas. Com eles chega-se a uma concepção mais maleável do espaço da representação, a um re-centramento no ator e na luz.

O que a cena moderna deve essencialmente à representação simbolista é a redescoberta da teatralidade. A tendência ilusionista preocupava-se em camuflar os instrumentos de produção da teatralidade. Com a encenação de *Ubu rei*, de Jarry, por Lugné-Poe em 1896, a encenação engaja-se numa direção totalmente oposta. Impulsionada por Jarry, ela reinventa o que se poderia chamar de *exibição da teatralidade*. Na verdade Jarry tem uma postura muito mais radical que a dos simbolistas propriamente ditos; para estes, o signo teatral devia sugerir, fazer sonhar, suscitar uma participação imaginária do espectador; mesmo renunciando à exatidão mimética da representação naturalista, o signo teatral mantém uma certa dimensão significativa: apesar das telas de fundo de *Pelléas et Mélisande* evocarem um castelo que data de um vago século XI, apesar de Maeterlinck propor a Lugné-Poe que a indumentária sugerisse o século XI ou XII, ou mesmo o século XV de Memling, os cenários e a indumentária permanecerão figurativos, dotados de um vago poder de conotação cujo referente seria a “Idade Média”. Ora, Jarry vai muito mais longe na ruptura com a tradição figurativa: ele propõe a Lugné-Poe retomar a tabuleta do teatro elizabetano:

A tabuleta transportada de acordo com as mudanças de espaço evita a lembrança periódica ao não-espírito pela mudança de cenários materiais, que percebemos principalmente no instante de sua diferença./ Nessas condições, qualquer parte de cenário de que se precisar de maneira especial, janela que se abre, porta que se arromba, é um acessório e pode ser carregada como uma mesa ou uma tocha.¹⁷

o que, no fim de contas, é levar às últimas conseqüências a teoria sugestionista do Simbolismo: a palavra escrita, embora não figurativa, tem o mesmo poder de evocação que qualquer tela pintada. Dizer ou exhibir: “um campo coberto de neve” é oferecer ao espectador o mesmo impulso imaginário. Mais que isso: de maneira insidiosa é mostrar-lhe o instrumento gerador de sua fantasia, é lembrar-lhe que ainda que ele se transporte para “um campo coberto de neve”, ele não deixará de estar no teatro, assistindo à peça.

Há muitas outras propostas de Jarry nesse sentido; por exemplo o cenário de *Ubu rei*, sem dúvida surrealista *avant la lettre*, devia representar: “Lugar nenhum, com árvores ao pé das camas, neve branca num céu azul”, conforme reza o Programa de estréia da peça, publicado em *La Critique* de 20/12/1896. E na conferência proferida na estréia de *Ubu Rei*, publicada no *Mercure de France* de 1º/12/1896, Jarry assim se expressa:

Teremos aliás um cenário perfeitamente exato (...) os senhores verão portas abrindo-se para planícies de neve sob um céu azul, lareiras enfeitadas com relógios fendendo-se para servir de portas, e palmeiras verdejantes ao pé das camas para que as pastem elefantinhos empoleirados em prateleiras.¹⁸

Sua recusa do *trompe-l'oeil* é categórica:

¹⁷ BÉHAR. *Alfred Jarry Ubu roi*, p.145. (Da inutilidade do teatro no teatro, artigo publicado no *Mercure de France* em setembro de 1896 – tradução nossa)

¹⁸ BÉHAR. *Alfred Jarry Ubu roi*, p.135. (Tradução nossa.)

Não voltaremos à questão entendida de uma vez por todas da estupidez do “trompe-l’oeil”. Mencionemos que o dito “trompe-l’oeil” ilude a quem vê grosseiramente, isto é, não vê, e escandaliza quem vê de maneira inteligente...¹⁹

Esse cenário nasce de um desejo de provocação, de negação e de destruição do teatro, ou pelo menos de um certo teatro: quando não houver mais nada em cena que lembre o figurativo, a verossimilhança, a coerência, ainda restará a teatralidade. O fato é que Jarry inaugura assim uma tradição fundamental na história da encenação moderna. A partir dele o teatro ousará mostrar-se a nu, o que lhe dará mais leveza e liberdade; o ator vai se tornar puro instrumento da representação. Essa prática vai se disseminar largamente do ponto de vista ideológico e estético e aparecer através de dramaturgos e encenadores famosos: Paul Claudel, Jean-Louis Barrault, Roger Blin, Antoine Vitez, Brecht, Ariane Mnouchkine, Ronconi, Peter Brook...

É por todos esse fatos que esse período constitui um período-matriz na história da encenação moderna, um período fundante da modernidade.

Mas o Expressionismo também tem sua parte de responsabilidade na virada contra o teatro ilusionista, pois já não pretende reproduzir a realidade exterior. Trata-se de um drama de idéias em um contexto fortemente emocional, mas o mais importante é que provoca uma revolução cênica correspondente a uma revolução nas outras artes. Com efeito, as artes plásticas abandonam paulatinamente a reprodução da realidade e o figurativismo. Do ponto de vista da encenação, o Expressionismo, opondo-se ao palco à italiana, empreende experiências com vistas a superar a separação entre platéia e palco. Assim, é com Appia que se inaugura a preferência pelo cenário construído em 3 dimensões, e com Gordon Craig afirma-se a tendência de criar uma cenografia estilizada, com fortes elementos de abstração simbólica.²⁰ A “quarta parede” do Naturalismo é derrubada e o teatro assume-se enquanto tal pelo uso de: disfarce, fingimento, jogo, aparência, parábola, poesia, símbolo, sonho, canto, dança, mito...

Por outro lado, a intervenção do diretor teatral é decisiva no Naturalismo, Impressionismo e Simbolismo. Appia, Craig, Stanislavski e Max Reinhardt têm influência decisiva para as encenações posteriores. Reinhardt, um dos representantes do ilusionismo impressionista, acaba por montar *Édipo* e *A Morte de Danton* (1916-17) na arena de um circo em Berlim. Meyerhold abole a cortina e os bastidores, criando uma cena especial com a finalidade de estabelecer novas relações entre palco e público; despe a cena de todas as convenções realistas e não admite a “quarta parede”, algo que cria para os atores a ilusão de que se encontram sozinhos no palco.

Para concluir, se Antoine paradoxalmente cria a moderna teatralidade, ele não é mais fundador da modernidade que Maeterlinck; Jarry, ao colocar na boca de Gémier – pai Ubu a palavra “merdra”, abre as portas para o século 20, conforme afirma, com razão, Cacá Rosset no Programa da encenação de *Ubu* em 1986. E, junto com o Expressionismo, eles vão escrever a história da encenação que indicou os caminhos para a representação contemporânea, desde os experimentos das vanguardas históricas até as experiências atuais.



¹⁹ BÉHAR. *Alfred Jarry Ubu roi*, p.144. (Da inutilidade do teatro no teatro, publicado no *Mercure de France* em setembro de 1896 – tradução nossa)

²⁰ ROSENFELD. *O teatro épico*, p.104.

R É S U M É

À partir de quelques données historique-esthétiques récurrentes surtout – mais non exclusivement – en France, cet article aborde quelques conceptions concernant les procédés producteurs de *l'illusion théâtrale*.

M O T S - C L É S

illusion théâtrale, perspective, théâtre à l'italienne, quatrième mur, vérisme, effet du réel

R E F E R Ê N C I A S B I B L I O G R Á F I C A S

- BABLET, Denis. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: CNRS, 1975.
- BÉHAR, Henri (ed.). *Alfred Jarry Ubu roi*. Paris: Larousse, 1985.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1995.
- CHARVET, Pascal et al. *Pour pratiquer les textes de théâtre: lexique théâtral*. Bruxelles: A. De Boeck, Paris: Duculot, 1979.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro II*. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- JOMARON, Jacqueline de (dir.). *Le théâtre en France: de la Révolution à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1989.
- JOURDHEUIL, Jean. L'escalier de Chatterton. In: *Romantisme*, Paris, n.38, p. 107-115, 4e. trimestre 1982.
- LAGRAVE, Henri. Privilèges et libertés. In: JOMARON, Jacqueline de (dir.). *Le théâtre en France: du Moyen Age à 1789*. 2e. édition. Paris: Armand Colin, 1992.
- MARCHAL, Bertrand. *Lire le Symbolisme*. Réimpression. Paris: Dunod, 1996.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris: Editions Sociales, 1980.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ROUBINE, Jean-Jacques. L'illusion et l'éblouissement. In: JOMARON, Jacqueline de (dir.). *Le théâtre en France: du Moyen Age à 1789*. 2e. édition. Paris: Armand Colin, 1992.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Théâtre et mise en scène: 1880-1980*. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- SCHERER, Colette et Jacques. Le métier d'auteur dramatique. In: JOMARON, Jacqueline de (dir.). *Le théâtre en France: du Moyen Age à 1789*. 2e. édition. Paris: Armand Colin, 1992.
- SOURIAU, Etienne. O cubo e a esfera. In: REDONDO JR. (org.). *O teatro e a sua estética*. Vol. 2. Lisboa: Ed. Arcádia, 1963.