

## DE UM ILUSIONISMO, OUTRO

### FROM ONE ILLUSIONISM, ANOTHER

Jean Duvignaud

*Tradução de Walter Lima Torres Neto*

#### Resumo

*De um ilusionismo, outro* é o título deste artigo de Jean Duvignaud que integra o volume *Espetáculo e Sociedade*, publicado na década de 1970. Trata-se de um artigo que aborda a noção de um ilusionismo que se constrói a partir do enraizamento do teatro no tecido social. A condição desse "outro" ilusionismo é apresentada nas suas variantes sociais desde o surgimento de processos ditos modernos com a trupe do duque de Saxe-Meiningen até às experiências do dito teatro do pós-guerra na França.

**Palavras-chave** | ilusionismo | sociedade | espetáculo | representação | drama

#### Abstract

*From an ilusionism, another* is the title of this Jean Duvignaud's article published in 1970 in his book *Spectacle et Société*. This article discusses the notion of an ilusionism that is built from the incrustation of theater in the society. The condition of this "other" ilusionism is presented in its social variants since the emergence of so-called modern processes with the troupe of the Duke of Saxe-Meiningen until the experiences of the post-war theater in France.

**Keywords** | illusionism | society | spectacle | representation | drama

Pierre Francastel já disse a propósito da pintura que o espaço em perspectiva com profundidade que aparece na Europa, inicialmente na Itália do Quattrocento, não é *mais verdadeiro* do que o espaço anterior, que alguns chamam "naif"; ele é *outro*. O espaço que se constitui através do impressionismo e do cubismo não é *mais verdadeiro* do que o precedente, ele é *outro*. É essa diferença que se deve entender e explicar.

E não seria diferente em relação à cena. Se a cena à italiana, esse "gueto" fechado e enclausurado, tende a perder o seu prestígio em meados do século passado, e se uma outra dimensão cênica lhe dá continuidade,<sup>1</sup> não quer dizer que o homem tenha encontrado os meios para que um outro sistema de construção da *persona* imaginária se constitua. Isso acarreta como uma de suas conseqüências formais, a mutação radical dos conteúdos apresentados, dos temas e das formas de expressão.

Há de se notar que o conjunto dos fatos que preparam essa modificação não acontece nos grandes teatros oficiais. As transformações radicais dentro da ordem da expressão jamais são efetuadas no nível mais elevado e mais oficial da criação anterior. Não é Paris, nem Milão, Londres, Berlin, ou Viena (ao menos num primeiro momento) que são afetadas pelas transformações. Nessas cidades, se é fundamentalmente conservador. Será que daria para ser diferente? O teatro nesses lugares se tornou o "mercado do teatro"; o que quer dizer que ele sobrevive como produto comercial e minimamente como arte. Jacques Copeau, nas suas *Chroniques d'un autre temps*, disse o quanto a comercialização destruía a inovação dramática. É necessário procurar um lugar marginal, isolado do resto dos circuitos de produção dramática, um Principado alemão que lembrasse aqueles de Stendhal ou de Gobineau, o ducado de Meiningen... É aí que se efetua a maioria das transformações que levam a uma radical revisão das coordenadas do teatro e a fabricação de um novo tipo de encenação e de personagem.

Os fatos que julgamos significativos se ligam à criação e ao sucesso do teatro de Meiningen, por volta dos anos de 1870. O príncipe reinando nesse minúsculo Principado, que naquele instante estava na periferia do desenvolvimento capitalista e industrial que atingia a Alemanha, estava apaixonado pelo teatro e consagrava à sala que construía uma importante parte da sua receita ducal. Georges de Meiningen, aconselhado por sua mulher, uma ex-atriz, Ellen Franz e por um ensaiador de grande talento, Ludwig Chronegk, atraiu até sua cidade um público numeroso, e em seguida empreendeu durante dezesseis anos imensas turnês por toda Europa. "Les Meiningen", como se dizia então, fizeram mais de 3.000 apresentações e seu ensinamento foi tão fecundo que provocou novas vocações – sobretudo as de Antoine na França e de Stanislavski na Rússia.

As inovações do teatro de Meiningen são múltiplas e revolucionárias para época.

Suprimindo os cenários pintados, os telões mais ou menos alegóricos, os ensaiadores do Principado procuraram aproximar a realidade cênica da realidade cotidiana e a percepção do espectador da percepção dita normal. Os batentes foram construídos no “duro”, sólidas pilastras apareceram, assim como os “praticáveis” sobre os quais podia-se subir e movimentar-se. A cena se tornava um lugar habitável onde o ator podia, e devia, se comportar “naturalmente”. Sobre esse palco à italiana, como sobre aquele do melodrama ou dos dramas românticos, a expressão do feérico e do maravilhoso faziam da dimensão cênica um lugar irreal e “etéreo”. Agora, a cena se tornava um terreno sólido repousando sobre a terra.

Os ensaiadores dos Meiningen aplicaram os mesmos princípios ao jogo dos atores, dos quais eles queriam obter o maior “natural” e a perfeita “simplicidade”. Aliás, os ensaiadores despojaram os atores de seus disfarces alegóricos que escondiam seus corpos. Quando se tratava de uma peça histórica, eles se preocupavam em restituir a verdade do figurino antigo, imerso na sua realidade mais banal, e, para as obras modernas, acentuavam os traços que permitiriam aproximar o teatro da vida.

Finalmente, e, sobretudo, os ensaiadores dos “Meiningen” foram os primeiros a compreender a importância dos projetores e das aplicações da iluminotécnica no teatro num tempo onde a maioria das grandes salas européias desconfiava dessa invenção. Sem dúvida, com esse aporte da técnica industrial, é necessário perceber o testemunho de uma intervenção, oriunda dessa ilha anacrônica que era então o Principado de Saxe-Meiningen, no âmago da sociedade alemã em plena transformação industrial.

Essa contribuição foi considerável, visto que ela permitia quebrar com as formas características da dimensão cênica dos palcos à italiana, e permitia arrancar o teatro de suas tradições.

Inicialmente, a eletricidade quebrava a unidade fixa da cena cúbica ao multiplicar os pontos de vista, variando os lugares e os aspectos, acentuando com maior ou menor intensidade as passagens, as cenas, “modulando” os momentos da intriga. A perspectiva da cena dita “à italiana” era uma pirâmide cuja base repousava sobre a primeira fila dos espectadores (onde noutras épocas estavam instalados aí o trono do soberano e as poltronas dos privilegiados) e cuja ponta, cortava virtualmente o telão de fundo, terminando-se num “ponto focal” misterioso e aparentemente imperceptível. A cena, como sempre fora mostrada, era construída como se fosse um quadro. A cortina escondia esse “quadro”, cujo efeito a produzir deveria ser “mágico” ou “feérico”, segundo as palavras da época. Essa “magia”, ou essa “féerie”, podia aliás ser também a da poesia ou da linguagem apurada de Racine. O público então esperava que a cortina subisse para que um mundo irreal, estranho à realidade, distante no tempo e no espaço fosse revelado.

A intervenção da eletricidade, no lugar de servir ao maravilhoso ou ao ilusionismo, que a bem da verdade ela já servira em vários casos, acabou "laicizando", por assim dizer, a representação dramática. A iluminação não apenas aproximou o mundo animado da cena do mundo da vida, mas ela foi, além disso, o que permitiu que se desse uma nova vida às obras concebidas anteriormente ou para outro espaço que não fosse o do palco italiano, cujas transposições para essa cena frontal tinham se tornado incompreensíveis. Esse foi o caso das obras de Shakespeare e dos Elisabetanos, dos trágicos gregos e dos autores do Século de Ouro espanhol. Foi esse também o caso de autores desconhecidos e pouco familiares ou subestimados os quais em suas épocas, escreveram peças sonhando com um outro espaço cênico diferente daquele imposto pela sociedade (Lenz, Kleist, Büchner, etc).

Finalmente, essas técnicas de iluminação permitiram uma comodidade nas passagens dos momentos da intriga, graças a uma facilidade natural ignorada pela cena antiga onde a sucessão rigorosa dos atos era a regra. Retorna-se então à "simultaneidade" que presidia a dramaturgia de Shakespeare ou de Lope de Veja, enquanto que, favorecida pelo novo clima reinante sobre a cena, as tramas, os papéis até então banidos do palco faziam sua aparição.

Certamente, é impossível separar as descobertas dos Meiningen daquelas descobertas dos ensaiadores que eles influenciaram. Os êxitos de Stanislavski foram superiores e mais profícuos. Porém, não devemos esquecer de que a revolução teatral começou sobre o palco de um Principado cujo príncipe estava intoxicado pelo teatro.

De tudo isso se conclui claramente o seguinte: tratava-se da construção de uma nova dimensão imaginária, que não se assemelhava em nada com a cena à italiana. Apesar de se aprisionar o símbolo humano dentro de um cubo fechado, ainda que se praticasse, sistematicamente, um ilusionismo da representação, a fabricação do novo teatro estava comprometida com a vida cotidiana – ou ao menos dissimulava a ponte criada pelo distanciamento que os heróis trágicos já tinham acentuado. É fácil e pueril chamar isso de realismo!

Se acaso insistimos sobre esse aspecto da construção do espetáculo, é porque nos parece necessário opor aos "historiadores do teatro" e outros ilusionistas a ruptura e a descontinuidade dos sistemas e dos conjuntos. A cena à italiana, a caixa fechada não está morta (ela sobrevive ainda hoje), porém ela não é mais o único instrumento de apresentação do ser humano. Um outro "partido" se constitui, o qual implica numa outra definição do homem e do personagem.

Desde o início do século XIX, o surgimento de várias transformações leva a uma diversificação das funções teatrais: as novas classes privilegiadas não possuem mais necessidade de nenhuma educação ou de nenhuma justificativa, elas fogem tanto da representação dos conflitos sociais reais, quanto de suas transposições à cena; elas desejam encontrar sobre o palco uma descontração, um divertimento. A incrível vulgaridade do teatro francês ou inglês, durante os anos 1830-1880 (eu falo do teatro comprometido com o sucesso), sustenta sem dúvida aquela apatia estética da "elite".

Durante esse período, um gênero, emerge dos sonhos de devaneios de um proletariado urbano ainda em formação, enquanto que escritores imaginavam um "drama-romântico" o qual eles desejavam que se tornasse "popular" e "nacional" – coisa que não poderia acontecer visto que eles não modificavam verdadeiramente as condições reais da cena. Outros dramaturgos produziam obras que não poderiam representar, visto que elas tinham sido concebidas para um outro tipo de cena ainda inexistente. Esse foi o caso do *Lorenzaccio* de Musset.

A função social do teatro estava em vias de se modificar, porém ainda não havia encontrado sua verdadeira forma. Sob a pressão das novas classes sociais, contemporâneas à passagem do capitalismo concorrencial para o capitalismo organizado, exigências variadas vieram à ordem do dia e tenderam a modificar não somente a dimensão cênica, mas inclusive as relações entre o espetáculo e o público, a natureza da trupe e o conteúdo das peças. A revolução dos Meiningen foi por assim dizer um dos aspectos de uma revolução mais vasta e mais profunda que modificava a função social do próprio teatro.

O teatro está, de agora em diante, "em linha direta" com a realidade social nos seus diversos níveis dominado pelos determinismos da sociedade. Nunca a cena à italiana tinha sido submetida a tais pressões e jamais procurara traduzir os conflitos sociais cujo eco abafado e longínquo, transposto, idealizado, e constantemente escamoteado, chegava sozinho ao palco...

Esse "aprofundamento" progressivo, esse "enraizamento" cada vez mais fundo do teatro na existência coletiva perturbou a dramaturgia, a encenação, as trupes e o conteúdo das peças. E isso tudo com tanta rapidez que, na Alemanha industrial, um príncipe que se acreditava ao abrigo do "século" no seu Principado e pensava na continuação de Lessing, Voltaire ou Goethe, submeteu-se, sem sabê-lo, à pressão das transformações sociais da Alemanha industrial.

A proliferação das ideologias estéticas é uma resposta à conquista da cena pela vida e todos os gêneros de novas atitudes correspondem à aproximação da realidade social da realidade teatral.

a) *Naturalismo ou realismo* – Essa atitude responde ao choque sofrido pelos dramaturgos e pelos críticos diante das modificações técnicas do teatro e das novas possibilidades que daí decorrem. Antoine, Stanislavski e as diversas ideologias que proclamavam a necessidade de “copiar” a vida se detiveram nessa tendência.

b) *Restituição do passado* – Pensa-se aqui nas idéias de Nietzsche, nas proclamações de Wagner, nos sonhos de D’Annunzio na Itália, nas realizações de Reinhardt na Alemanha. A nova cena torna possível a reprodução integral das obras antigas e seu rejuvenescimento; ela deveria também permitir a aparição de um “teatro total”, que congregaria os homens assim como se acreditava que eles teriam sido reunidos um dia pela tragédia antiga ou pelos dramas religiosos.

c) *Simbolismo* – Essa atitude parece se opor ao naturalismo, porém ela se mantém em correlação com ele, visto que ela exige que a cena possa traduzir e dar conta (fato que teria sido impossível anteriormente) de elementos psíquicos, mentais ou alegóricos, refletindo “a interioridade” do ser humano. Villiers de l’Isle-Adam, Saint Georges de Bouhélier, e Claudel, Péguy, e, sobretudo Maeterlinck se filiam a essa tendência.

d) *Política* – A tentação é grande de fazer da cena um lugar de transmissão de slogans políticos. Pode-se atingir esse objetivo tanto rejuvenescendo as obras clássicas (como o fez Jessner na Alemanha representando *Os Salteadores* de Schiller com figurinos de soldados da guerra de 1914), quanto imaginando *meetings* dramáticos (como os fizeram Piscator e Meyerhold). Porém essa tendência encontrou, sobretudo em Brecht, seu desenvolvimento mais completo.

e) *Estetismo puro* – Essa atitude corresponde aos esforços de Jacques Copeau, na França, para encontrar um equilíbrio entre as técnicas, as exigências sociais e os conteúdos das peças. Foi, aliás, essa atitude que influenciou a maioria dos diretores franceses nos últimos quarenta anos (Jouvet, Dullin, Vilar, Barrault).

Porém, esses tipos de atitude entram em correlação com os diversos ramos da “prática do teatro”, que é necessário examinar:

a) *Os públicos* – Assiste-se a uma modificação na vida do público: a constituição de públicos em unidades estruturáveis, e até mesmo a constituição de organizações ativas de espectadores (Volkstheater na Alemanha, Associação do Teatro Popular na França). Outros grupamentos aparecem onde predominam as “massas” como na Rússia soviética e na Alemanha weimariana (“Teatro proletário” de Piscator) ou as “comunhões” (geralmente nas pequenas salas da vanguarda parisiense, que fizeram recentemente o sucesso de Ionesco e Genet).

b) *Modificações da representação cênica segundo o meio social* – No passado uma peça francesa, apresentada em Paris, era representada em Londres ou em Moscou segundo os mesmos “cânones”: a cena à italiana não permitia nenhuma variação. Hoje os diversos tipos de palcos saídos da revolução do século XIX, autorizam modificações constantes, em função dos públicos, dos tipos de sociedade, etc.

c) *Transformação dos grupos de atores* – Se a trupe de atores se manteve, desde o século XIX, como já era desde o século XVI, as modificações que sobrevêm agora fazem do ator, simultaneamente ou sucessivamente, um funcionário, um sindicalizado, uma estrela, um servidor da arte meio boêmio; e por sua vez, o diretor se torna um tecnocrata, e isso não deixa de trazer um certo risco a sua arte.

d) *Tramas dos novos papéis* – Essa é a análise mais estimulante a ser feita. Aparece sobre o palco, na medida em que o enraizamento do teatro se aprofunda na realidade social, tramas de papéis que respondem às aspirações das novas classes. Surgem assim os “heróis sem destino”, os “personagens sem nobreza” e sem título nobiliárquico, sem passado e sem história, porém, profundamente “engajados” na realidade social.

Tchecov, tal qual encenado por Stanislavski, fora, sem dúvida, o primeiro a dar essa nova “imagem da pessoa humana”, e a inventar as formas de uma arte do teatro que não tinham mais suas matrizes no passado, mas sim na vida presente. Hauptmann, com seus tecelões, Pirandello com seus “pequeno-burgueses”, Lorca com suas velhas solteironas, Synge com seus irlandeses abrem o caminho por onde se precipitou o teatro alemão, americano (O’Neil, Tennessee Williams ou Miller), inglês e soviético. Somente na França, onde predominavam as tradições clássicas, mostrou-se certa hesitação, depois de se ter tentado longamente algumas sínteses entre as alegorias clássicas ou mitológicas e a realidade (Giraudoux, Anouilh).

A influência do cinema, com o qual o teatro, inicialmente, rivalizou sem sucesso, acentuou esse movimento, e podemos ver hoje em dia os dramaturgos procurando uma linguagem especificamente teatral capaz de alcançar às realidades da vida ao mesmo tempo em que se mantém como arte (Beckett, Genet, Ionesco, Adamov); tudo isso deveria nos levar a definir novamente a função social do teatro nas sociedades contemporâneas. Se o teatro é ao mesmo tempo uma espécie de pretexto para as lutas sociais e a encarnação dessas lutas, uma dialética complexa se estabelece em todos os níveis da existência coletiva, fato que permite medir a amplitude de uma “revolução” realizada no século passado, quando a dimensão cênica tradicional foi questionada e destruída.

Se a fabricação do mundo cênico se modifica a esse ponto, isso quer dizer que a representação do homem também varia. Deixando de lado o velho humanismo que queria imobilizar uma passageira e parcial imagem da espécie, nos resta que a elaboração do novo mundo cênico implica numa conseqüência surpreendente: o desaparecimento radical dos Príncipes e dos heróis.

Sem dúvida representaremos (e melhor do que antes) as obras do passado, onde Príncipes e Soberanos concentram a totalidade das emoções e das paixões perceptíveis; porém os criadores não se apegam mais a esse rosto de outrora supliciado por privilégio. Pirandello, Tchecov, Crommelynck, Synge, Lorca jogam sobre o palco homens quaisquer. Aqui triunfa o "homem sem qualidades". E todo o resto não é mais do que derrisão.

*Este texto foi originalmente publicado no livro *Spectacle et Société* com o título "D'un ilusionisme l'autre" (Paris: Editions Denoël, 1970: pp. 129-140).*

---

## Notas

<sup>1</sup> Modificações rápidas quando se trata das esferas dos criadores, modificações lentas correspondentes às esferas dos consumidores passivos. Os palcos à italiana (teatros de ópera) triunfam pelo mundo todo, precisamente, no instante em que essa forma tende a desaparecer. Em plena floresta amazônica, em Manaus, no momento do "boom" da borracha, foi construído no final do século passado um teatro à italiana, modelo de "tudo aquilo que é teatral"...

JEAN DUVIGNAUD (1921-2007) sociólogo, crítico teatral, foi professor na Universidade de Túnis, na Faculdade de Letras de Orleans, e na Faculdade de Tours. A produção de Jean Duvignaud é bastante extensa e diversificada contemplando vários campos do conhecimento com incursões pela ficção e pelo ensaio jornalístico. Lembramos aqui algumas de suas obras de referência já traduzidas no Brasil – *Sociologia da Arte*, RJ, Forense, 1970; *Sociologia do Comediante*, RJ, Zahar Editores, 1972; *Festas e Civilizações*, RJ, UFC & Tempo Brasileiro, 1983.

JEAN DUVIGNAUD (1921-2007) sociologist, theater critic, former professor at the University of Tunis, University of Orléans, and University of Tours. Jean Duvignaud's productions are very extensive and diverse, encompassing various fields of knowledge with forays in fiction and journalism. Here we remember some of his referenced works already translated in Brazil – *Sociologia da Arte*, RJ, Forense, 1970; *Sociologia do Comediante*, RJ, Zahar Editores, 1972; *Festas e Civilizações*, RJ, UFC & Tempo Brasileiro, 1983.

WALTER LIMA TORRES é ator e diretor de teatro. Atualmente é Professor de Estudos Teatrais do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós Graduação em Letras da UFPR, em Curitiba.

WALTER LIMA TORRES, PhD is an actor and theater director, and currently the Professor of Theatrical Studies for the Modern Foreign Languages Department and for the Language Education Post Graduation Program at the Federal University of Paraná (UFPR), in Curitiba.