

TEATRALIZANDO A VIDA E O TEATRO

Maíra Castilhos Coelho¹

RESUMO: Em “Le théâtre dans la vie”, de Nicolas Evreinoff, o autor analisa a teatralidade existente no mundo e afirma que a vida é regida pelo teatro. Durante a leitura, associamos suas ideias com a teoria de Schechner, de Pradier, de Barba e de Grotowski. E é a partir destas relações que pretendemos discutir alguns conceitos bastante atuais, como: performance, teatralidade, espetacularidade e presença, a fim de evidenciar a contemporaneidade do teatro da vida, escrito em 1930.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Teatralidade; Performance; Presença.

ABSTRACT: In "Le Théâtre dans la vie" by Nicolas Evreinoff, the author analyzes the theatricality in the world, and asserts that life is governed by the theater. During the reading, we associate his ideas with theories by Shechner, Pradier, Barba and Grotowski. And from these relationships we intend to discuss some very current concepts such as performance, theatricality, spectacularity and presence, in order to demonstrate the contemporaneity of "The theater of life", written in 1930.

KEYWORDS: Theatre; Theatricality; Performance; Presence.

*“Que terrível a vida se não fosse nossa elogiável teatralidade!”
(Evreinoff, 1996, p.98)*

Em “Le théâtre dans la vie”, de Nicolas Evreinoff, escrito em 1930, nos deparamos com conceitos bastante atuais. O autor analisa a teatralidade existente no comportamento humano, nos animais, na natureza e nas relações sociais. E afirma que a vida é regida pelo teatro. A partir disso, questiona o Naturalismo e defende que “não é, portanto, o próprio sujeito que deve ser mostrado no teatro, mas uma imagem do sujeito, não a ação em si, mas a representação da ação” (Evreinoff, 1930, p.147). Durante a leitura, somos levados a associar suas ideias com teorias de outros autores. A partir destas

1 Atriz. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS (2003).

relações discutimos alguns conceitos como: performance, teatralidade, espetacularidade e presença.

“Todo o mundo é um palco, e todos os homens e mulheres meramente atores” (Evreinoff, 1996, p.97). Para Evreinoff, estamos constantemente representando. Aprendemos os papéis e jogamos com eles. Podemos ser o homem bem educado, o culto, o forte, o nobre, o galante, o audacioso ou o que for necessário para nos colocarmos nas mais diversas situações sociais. Porém, também jogamos quando estamos sozinhos. “O homem não atua somente quando ele se sabe visto pelo outro. Ele continua a ‘atuar’, mesmo sozinho, inteiramente abandonado a si mesmo. E mesmo, nesses momentos ele é não somente ‘ator’, mas ainda, ‘autor’ e ‘diretor’” (Evreinoff, 1930, p. 55 - 56). Quando nos olhamos num espelho, estamos diante da nossa própria teatralização. Não buscamos uma verdade, e sim um consolo, um encorajamento, um elogio. Para o autor, teatralizamos até quando dormimos, através dos sonhos, quando nos vemos em uma realidade imaginária.

“Por que nosso espírito tende a teatralizar? [...] A teatralidade é um instinto, e todo instinto não é explicável. [...]” (Evreinoff, 1930, p.60). Dessa forma, a teatralidade está presente em toda a natureza, no reino animal e no reino vegetal, e se manifesta pelo instinto de transfiguração. Este instinto faz parte da luta pela existência e perpetuação das espécies. E é a partir dele que buscamos ter uma aparência diferente da que se tem na realidade. “Eis aqui uma maneira primitiva de jogar um papel. Parece-me que virá um tempo no qual nós compreenderemos enfim que existe tanto de ‘teatro’ na ‘natureza’ que de “natureza” no ‘teatro’” (Evreinoff, 1930, p.21).

Dessa forma, a necessidade de teatro seria uma vocação natural do homem, presente desde a infância. A criança representa várias possibilidades de sua vida, através da imaginação. Evreinoff argumenta descrevendo uma criança brincando: “Vocês podem privar Vérotchka de seu quarto de criança, de suas bonecas, de seus brinquedos: mas sois incapazes de despossuí-la de seu teatro” (1930, p.46). E na vida adulta este mesmo desejo continuaria existindo.

Assim, o autor questiona se não seria esta a razão da imortalidade de Don Quixote:

“Ele viverá enquanto existirem tigelas que poderão ser transformadas em capacetes [...]. E que alegria, que felicidade em poder compreender que eu, vocês, ele, ela, todos nós somos, no fundo, Don Quixotes!” (Evreinoff, 1930, p.94).

Não seria a missão essencial do teatro revelar essa teatralidade que está adormecida, despertar um novo interesse pela vida, um desejo renovado de viver? “O grande Aristóteles, na sua doutrina da ‘catarse’, reconhece o valor curativo de uma tragédia bem encenada” (Evreinoff, 1930, p.131).

Assim, o teatro deveria assumir que é pura convenção. Para Evreinoff, (1930, p.144)

“o simples espectador que pagou por seu lugar, [...] tem toda a sua atenção voltada para a cena, não solicita e não quer nada além da ‘ilusão’ teatral. Ela é a única coisa que nos impressiona no teatro. E qual ilusão de transfiguração teatral eu posso obter de um ambiente onde tudo é material sólido e real, do qual eu busco precisamente me livrar”.

Dessa forma, não é o naturalismo que origina as ilusões teatrais. O autor defende o ‘realismo convencional’ ou o ‘realismo cênico’, que seria a livre criação imaginativa da representação cênica. E, neste teatro, seria fundamental um ator “verossímil”, pois sem ele o espetáculo se tornaria uma paródia de mau gosto com caretas e gestos ilustrativos.

“Talvez o real problema da cena [teatral] seja dar algo o mais distante possível que da velha e carrancuda realidade; alguma coisa de ‘não natural’, que deve ser persuasiva e plena de verdade, plena de uma nova verdade triunfante que não tem nada a ver com aquela que nós chamamos de ‘verdade’ em uma farmácia, um banco ou no escritório de um advogado. [...] O leitor já compreende agora qual ‘escola’ teatral ou tendência eu defendo. Quando eu escuto dizerem que o teatro deve ser um templo, ou uma escola, ou uma tribuna, um púlpito ou um espelho eu respondo: ‘Não. O teatro não deve ser nada além do teatro. [...] o teatro deve ser, antes de tudo, o teatro, ou seja, suficiente para si mesmo [...]’ (Evreinoff, 1930, p.153).

Sendo assim, o teatro deve assumir que é convenção e pela teatralidade proporcionar a ilusão ao espectador. Não há a necessidade de imitar a vida

real. O importante seria “re-teatralizar o teatro, a fim de teatralizar conscientemente e intensamente a vida!” (Evreinoff, 1930, p.XIV). O que seria re-teatralizar o teatro? Seria retomar seu caráter ritualístico, buscar o que se perdeu? E teatralizar a vida? Seria buscar uma consciência da teatralização cotidiana? Isso não nos proporcionaria um novo olhar sobre os acontecimentos espetaculares do cotidiano? E, de certa forma, não estamos falando de performance, espetacularidade, presença? Essas possíveis relações evidenciam a atualidade das ideias de Evreinoff e nos levam a pensar no quão inovador devem ter sido estas considerações em 1930.

Ao analisar, hoje, outras definições sobre a teatralidade existente na vida e nos comportamentos humanos, poderíamos pensar nos conceitos de performance, tais como os de Schechner: “Tudo ‘se constrói’, ‘tudo é jogo de superfícies e efeitos’, o que quer dizer que tudo é performance: do gênero, ao planejamento urbano, as apresentações do eu na vida cotidiana” (Schechner, 2000, p.11). E desta forma, o autor define os estudos da performance como sendo um campo sem limites fixos:

“Os estudos da performance utilizam um método de ‘amplo espectro’. O objeto dessa disciplina inclui os gêneros estéticos do teatro, da dança e da música, porém não se limita a eles; compreende também ritos cerimoniais humanos e animais, seculares e sagrados; representações e jogos; performance da vida cotidiana, papéis da vida familiar, social e profissional; ação política, demonstrações, campanhas eleitorais e modos de governo, esportes e outros entretenimentos populares; psicoterapias dialógicas e orientadas até o corpo, junto com outras formas de cura (como o xamanismo); os meios de comunicação. O campo não tem limite fixo” (2000, p.12).

Portanto, na performance há um fazer que se confunde com o ser. É performando que eu estou no mundo, não há um papel verdadeiro, pois estamos sempre atuando. Assim, poderíamos dizer que a teatralidade cotidiana, gerada pelo instinto de transfiguração, seria o mesmo que performar. Ou seja, este instinto que existe na natureza é o que nos leva a performar. Podemos então dizer que a constante teatralidade humana, definida por Evreinoff, se relaciona com a performance cotidiana de Schechner. Estas

relações ficam ainda mais evidentes diante dos oito tipos de performance, listados por Schechner (2003, p.29):

Performances ocorrem em oito tipos de situações:

- 1. Na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo;*
- 2. Nas artes;*
- 3. Nos esportes e outros entretenimentos populares;*
- 4. Nos negócios;*
- 5. Na tecnologia;*
- 6. No sexo;*
- 7. Nos rituais – sagrados e seculares;*
- 8. Na brincadeira.*

Apesar das semelhanças, é importante ressaltar que a performance é um acontecimento único, efêmero, que se dá na repetição e na restauração. A performance exige uma conduta restauradora das atividades, ou seja, surge a partir do processo de repetição, e esta é a marca distintiva da performance, seja nas artes, na vida cotidiana, na cerimônia, no ritual ou no jogo. Além disso, ela depende da interação e da relação. A ação é sempre em relação ao outro. É neste ponto, que, de certa forma, o pensamento de Schechner se diferencia da teoria de Evreinoff, que defende que, mesmo sozinho, o homem segue teatralizando e representando.

Ainda que não seja considerado performance, não podemos descartar a ideia do caráter espetacular das atividades humanas. Em determinado momento, Evreinoff (1930, p.199) sugere um exercício de observar cenas cotidianas. “Sentar num banco de praça e assistir aos carros e ao povo andando / observar a janela em frente a alguém se vestindo ou despindo”. Talvez essa pessoa se vestindo não saiba que está sendo observada e teatraliza sozinha. De certa maneira, é o olhar do observador que dará a sua ação um caráter performático.

Num outro momento, ele descreve uma cena observada no Marrocos, num cruzamento de cinco pequenas ruas, nas quais inúmeros acontecimentos dispersos ocorriam e ele ia escolhendo o sentido que daria a isso. Mais uma vez, o olhar do observador, nesse caso, um estrangeiro, assistindo a práticas cotidianas e tradicionais das pessoas, dá o caráter espetacular a estes acontecimentos.

“O único autor deste espetáculo, dessa charmosa teatralidade, dessas metamorfoses era eu, artista e autor livre, mágico do cruzamento de cinco estreitas ruas, eu o rebelde criador que burla as formas cotidianas da vida e lhes impõe outras formas mais sutis e mais nobres” (Evreinoff, 1930, p.189).

De acordo com Pradier (2001, p.61), podemos dizer que esses acontecimentos são espetaculares, “[...] porque o termo espetacular coloca ênfase na atividade daquele que vê”. “A etnocenologia estuda as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados dos diversos grupos étnicos e comunidades culturais do mundo inteiro” (Pradier, 1998, p.9). Assim, um acontecimento tradicional, organizado, que atraia o olhar do outro, é espetacular. Comenta ainda Pradier (1998, p.10):

“Jerzy Grotowski acentua, na realidade, não o que aparece em cena, mas o que aparece na percepção do espectador. [...] O adjetivo “espetacular” designa uma variável intermediária que se refere a um modo específico de tratamento sensorial quando a intensidade de um objeto percebido contrasta em relação ao ambiente.”

Outras relações são possíveis a partir das questões: que tipo de teatro nós deveríamos ter? Onde reside a verdade teatral? As respostas estariam ligadas a re-teatralizar o teatro?

Acredito que estas questões nos perseguem há muito tempo. Não será de certa forma a busca de Grotowski, em relação ao que se perdeu no teatro? De certa forma, Evreinoff (1930, p.147) aponta um caminho:

“Dê um ponto de partida à minha fantasia, ponha-a em trabalho, e ela me fornecerá da maneira mais agradável tudo o que eu desejo ver. Se, ao contrário, você me mostrar, você me der na cena tudo aquilo que eu vejo a cada dia, o que fará

minha pobre fantasia, desamparada pela banalidade dessas coisas? Ela fugiu desse teatro não teatral, como ela foge do teatro da vida não teatral.”

Assim sendo, a função do teatro vai além de uma simples imitação do real, ele deve proporcionar a ilusão, fazer o espectador imaginar e criar. Portanto, o fundamental está na relação estabelecida com a plateia, não nos cenários e nos figurinos ou na iluminação. E, de certa forma, esta é a busca do “teatro pobre” de Grotowski, que desejava estabelecer uma relação direta com os espectadores, no terreno da pura percepção e da comunhão. Pretendia re-evocar uma forma muito antiga de arte na qual o ritual e a criação artística estivessem perfeitamente integrados.

“A especificidade do teatro é o contato vivo e imediato entre ator e espectador; é necessário encontrar uma estrutura espacial unificadora para atores e espectadores sem a qual o contato fica jogado ao acaso; o espetáculo é a centelha que nasce do contato entre dois conjuntos: o dos atores e o dos espectadores [...]” (Barba, 1994, p. 200).

E, nesse ato de comunhão, o papel do ator se torna fundamental, afinal, é ele que faz o espetáculo não ser banal. E para isso tem de haver presença, a “presença” ou o “estar presente”. Não será isso que Evreinoff chama de “talento”? “Onde não existe o talento não existe o teatro [...] Mas quando existe o talento, ao menos um grão de talento, o espectador crê em cada non-sense” (Evreinoff, 1930, p.151).

Para Eugenio Barba,

“trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente 'decidido', 'vivo', 'crível'; desse modo, a presença do ator, seu bios cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. [...] A base pré-expressiva constitui o nível de organização elementar do teatro” (Barba, 1994, p.23).

Sabemos que a presença não é algo constante ou algo que aprendemos e reproduzimos. Em função disso, existe uma busca em como fazer para o ator estar presente em cena. A Antropologia Teatral se define como o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação

organizada. E esse nível pré-expressivo pode se dar a partir de um treinamento diário do ator.

Evreinoff (1930, p.171) fala da importância do treinamento, comparando o ator amador com o profissional.

“Um amador (eu falo de um verdadeiro amador, e não de alguém que quer apenas se divertir) está sempre consciente de sua inexperiência, é sempre ‘novo’. Ele começa a estudar o seu papel de maneira sagrada, com zelo [...]. Ele corre à biblioteca para buscar todos os ‘documentos’ imagináveis que ajudarão a compreender o seu papel [...], ele repete centenas de vezes cada ‘parágrafo difícil’, ele sabe seu papel de cor alguns dias antes do ensaio geral. A noite da estreia é para ele a noite de iniciação, de realização, de provação. Foi por essa ‘hora sagrada’ que ele trabalhou com consciência e desinteresse, que ele passou pelo purgatório dos ‘sofrimentos criativos’, etc. Aqui, o ‘teatro público’ se transforma no ‘teatro para si’. Atualmente, o método de trabalho de um profissional é essencialmente egoísta (certamente existem exceções). A única coisa que importa para ele é ‘criar um papel’ com o mínimo de esforço e o máximo de sucesso, de sucesso pessoal, entenda-se, porque é difícil que ele pense no sucesso da peça, do teatro, ou da ideia teatral.”

Nesta passagem, o estar em cena é tratado como um momento sagrado, uma iniciação, que nos remete ao ato convival, ao encontro, fundamental para o teatro. Por isso a importância de um ator presente, que se preocupa com o espetáculo e não só com o seu sucesso individual.

Assim, podemos dizer que o teatro da vida evidencia a teatralidade existente no mundo e aborda questões como: a consciência do papel que se joga, a teatralidade, a transfiguração. Além disso, em relação à arte teatral, Evreinoff, em 1930, questionando o Naturalismo, pensa em um novo teatro, um teatro que se aproxima do essencial, ou seja, que proporcione a imaginação. E não será essa uma das funções do teatro? Proporcionar-nos momentos de fantasia? Acredito que esta seja uma necessidade do homem. Afinal, somos todos seres essencialmente teatrais. Mesmo o homem mais primitivo descobriu sua capacidade de imaginar, de imitar, de embelezar sua vida com suas ilusões, ou seja, de teatralizar e criar uma nova realidade. Ao final do livro o autor nos dá alguns conselhos e conclui (Evreinoff, 1930, p.205):

“Último conselho: Não tema criar, improvisar, colocar à obra seu próprio gosto, sua própria invenção. Cada um de nós, diz Schopenhauer, pode pegar da arte exatamente o que ela pode lhe dar. Desabroche e desenvolva-se e o charme do “teatro para si” se espalhará ele mesmo em você / irá se desenvolver para você.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

EVREINOFF, Nicolas. **Le théâtre dans La vie**. Paris: Librairie Stock, 1930.

_____. **O eterno show**. In: Revista Performáticos, Performance e Sociedade. Brasília. Editora da UNB, 1996, p. 96 – 106.

PRADIER, Jean-Marie. **Etnocenologia: A carne do espírito**. In: Repertório, teatro e dança – Ano 1, nº 1 – 1998.2 – Salvador. Universidade Federal da Bahia, Programa de pós-graduação em artes cênicas, p. 9- 21.

_____. **Performers et sociétés contemporaines. L’embrasement**. In: Théâtre/Public, nº 157, janvier/février, 2001, p. 47-62.

SCHECHNER, Richard. **Performance: teoria y prácticas interculturales**. Buenos Aires: Libros Del Rojas, 2000. (p. 0-70 / 231 – 252).

_____. **O que é performance?** In: O Percevejo, ano 11, 2003, nº 12: p. 25 a 50.