

Jean-Pierre Sarrazac

CRÍTICA DO TEATRO

DA UTOPIA AO
DESENCANTO

TRADUÇÃO E NOTAS DE
ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

D.M^{II}

TEATRO
NACIONAL
D. MARIA II

BICHODCMATO

ÍNDICE

PREÂMBULO	9
1. PORQUÊ O TEATRO?	13
O inimigo interior	14
Necessidade do teatro	17
Que teatro de arte?	21
Queda na glória	23
O lugar dos possíveis	26
2. O ESPAÇO ORIGINAL DO TEATRO PÚBLICO:	
«GRANDE E PEQUENO»	29
Um ar de entreguerras	32
«Paris, logo França»	36
«A nudez formal»	39
Nos pequenos teatros da <i>Rive Gauche</i> ...	43
<i>No man's land</i>	46
Periferias	49
3. A INVENÇÃO DA TEATRALIDADE	55
Ilusão ou simulacro?	56
O ser-aí do teatro	61
Da cena ao texto	68
Para uma polifonia futura	73
4. A IDEIA DE UM TEATRO CRÍTICO OU O ESPECTADOR ATIVO	77
«Compreender» ou «ser compreendido»?	81
Espectador e público	83
Espectador do teatro...	87
... E espectador crítico	88
O espectador como «compreendedor»	91

5. BRECHT EM PROCESSO	97
Fuegi & Companhia	98
Novas «tarefas» para a «crítica brechtiana»	102
Fluxo e refluxo do épico	106
O olhar dos bastidores	109
Do cubo à esfera	111
Paisagens mentais	115
6. A LIÇÃO DOS MESTRES	119
I. O regresso de Roland Barthes ao teatro	120
<i>Teatralidade vs. Teatro</i>	121
<i>Entrada em cena da rapsódia</i>	126
<i>Teatro íntimo</i>	130
<i>Rumo a Koltès?</i>	133
II. Bernard Dort na fronteira do teatro	135
<i>Contra a crítica de teatro</i>	135
<i>Uma «lógica» crítica</i>	138
<i>«Passagem da linha»</i>	139
<i>Livre jogo das contradições</i>	142
<i>O «teatro crítico» em questão</i>	144
7. O JOGO DOS POSSÍVEIS	149
Um teatro do paradigma	151
A máquina utópica	155
O teatro oferece reparação	158

PREÂMBULO

A crítica é a arte de amar.

JEAN DOUCHET

Isto não é um livro de história (embora se estude a evolução do teatro francês ao longo de meio século), nem de sociologia (apesar do nosso interesse pelas condições económicas e, sobretudo, políticas nas quais os artistas produziram os seus espetáculos), nem sequer de estética (já que essa abordagem é aqui imediatamente associada a outras – histórica, sociológica ou política).

Isto é uma *crítica*. Ou seja, tratar-se-á de examinar racionalmente as razões que, durante os últimos cinquenta anos do século xx, o teatro – uma certa ideia do teatro – aduziu a si próprio para existir. Contudo, da abordagem crítica, interessar-me-á essencialmente o princípio de um «momento crítico», de um «momento decisivo» em que as coisas oscilam, agravando-se. Ou, para retomar a etimologia grega de crítica e a aceção judicial de *krinô*, privilegiarei a ideia de «distinguir», de «passar pelo crivo» – que se concretiza através do testemunho e da confrontação –, em detrimento de «decidir categoricamente», de «emitir um julgamento». A crítica praticada nesta obra suspende o julgamento e mantém o estado de crise. Baseando-se no exame, na observação, na análise, constantemente retomados, do seu objeto, na constituição de uma certa sintomatologia, esta crítica

particular poderia também chamar-se, no sentido deleuziano, «clínica».

Mas, se mantemos a qualificação de crítica, não será tanto no sentido de uma crítica *de* teatro, como as que lemos nos jornais, nas revistas ou nos periódicos, mas muito mais de uma crítica *do* teatro. Do objeto teatro. E esta crítica *do* teatro não pode ser realizada a partir do exterior do teatro, mas, pelo contrário, do seu interior – posição que merece ser minimamente explicada.

Tal como o romance, a poesia, o cinema – e, na verdade, mais tarde ou mais cedo, todas as artes –, o teatro entrou, na época de Pirandello, no tempo da autorreflexividade e naquilo a que Nathalie Sarraute chamou «a era da suspeita». Foi precisamente este processo de autointerrogação sem fim, de crítica interna que a arte faz a si própria, que viria a definir a sua modernidade. O meu objetivo não será tanto realizar pessoalmente uma crítica *do* teatro, mas sim tentar seguir passo a passo esta crítica *do* teatro, tal como a realizaram certos artistas, chegando mesmo a transformá-la no cerne da sua arte (ironia pirandelliana, arte crítica de Brecht), e tal como se foi mais ou menos prolongando até agora.

Assumo, desde já, o carácter subjetivo desta crítica *do* teatro. Ou seja, ela resulta de um inquérito, de um regresso, de uma nova análise simultaneamente crítica e «amorosa» da ideia do teatro que me foi transmitida pelos meus mestres, os quais podem ser pessoas, mas também discursos – espetáculos, livros ou mesmo instituições culturais: Bernard Dort, Roland Barthes, a revista *Théâtre populaire*¹, um texto de Althusser intitulado «Notes sur un théâtre matérialiste»², algumas

¹ Revista publicada de 1953 a 1964, dirigida por Robert Voisin, com Roland Barthes, Bernard Dort, Guy Damur, Jean Duvignaud, Henri Laborde e Jean Paris nos primeiros conselhos redatoriais.

² Louis Althusser, «Le “Piccolo”, Bertolozzi et Brecht: Notes sur un théâtre matérialiste», *Esprit*, nova série, n.º 312 (12), dezembro de 1962, pp. 946-965.

peças e ensaios de Arthur Adamov, dois ou três espetáculos de Strehler e de Otomar Krejca (no meu caso, o Berliner – sem Brecht – interveio um pouco mais tarde).

A minha expectativa é que, ao evocar a «lição» destes mestres – particularmente perante aqueles que não estavam cá, que ainda não tinham nascido para a puderem ouvir –, possamos, num primeiro momento, reconstituir esta ideia do teatro (ideia de um teatro crítico: Barthes falava de um «grande comentário» da sociedade) que surgiu graças à dupla «proximidade» de Vilar e de Brecht, e depois, num segundo momento, perceber o que lhe aconteceu. Como consegui resistir ao longo dos anos, transformar-se, desaparecer, ser suplantada por uma ideia nova...

A minha abordagem é recorrente. Parto da constatação da inquietude, da vertigem, do medo da vacuidade, que parecem, hoje, acometer os referentes daquilo a que chamamos «teatro público» com maiores responsabilidades. Há algum tempo – quando começávamos a sair do que poderíamos designar como os anos gloriosos da encenação –, a interrogação, a dúvida sobre os destinos, a missão, a função, a «necessidade» do teatro, e em particular deste tipo de teatro – o teatro subvencionado que qualificamos como «público» – tornaram-se prementes.

Partir desta interrogação, ou mesmo deste mal-estar, e confrontá-los, se não com as certezas, no mínimo com as propostas firmes de Vilar ou dos brechtianos franceses da *Théâtre populaire*. Colocar lado a lado, frente a frente, o desencanto atual e o impulso claramente utópico do teatro-serviço-público ou do teatro crítico da sociedade do pós-guerra. Não com a intenção de humilhar o presente em nome de um passado lendário, mas para tentar compreender a razão pela qual este impulso se fraturou. Tentando, no entanto, perceber se este não continha já em si mesmo a fratura... A este propósito, a abordagem de Heiner Müller – que posicionou sempre no centro dos seus textos, conjuntamente, a utopia e o seu inferno, concretizando, nas palavras de Michel Deutsch,

«o indispensável trabalho de desencanto cético» – poderá servir-nos de referência.

Vamos, uma vez mais, tentar conjurar esta amnésia que ameaça todas as nossas atividades, as artísticas e as culturais, mais do que qualquer outra, sem, no entanto, cair na nostalgia – ou na compaixão – geracional. Em filosofia, falar-se-ia de fazer, ou pelo menos de dar início, à *palinódia*, ao relato de uma mudança de posição. Como evoluiu a ideia de um teatro crítico? Mais precisamente: como evolui, aqui e agora, nos alicerces, nos sedimentos da nossa atividade teatral?

Pertenço a uma geração – a de 1968 – que, globalmente, se acomodou a um certo «realismo» neoliberal com a mesma facilidade com que, algumas décadas antes, tinha aderido às utopias mais radicais. Inclusivamente em matéria de teatro. Ora, a alternativa de passar por um oportunista ou por um dinossauro não me parece desejável. A crítica – ou antes, o julgamento – que consiste, por exemplo, em dizer que o Théâtre du Soleil se teria «consagrado» enquanto o Théâtre de l’Aquarium explodia, se esvaziava, naufragava, não me satisfazia. O objetivo desta *Crítica do teatro* é abrir a interrogação e conduzir a narrativa por outra via: de onde vem este teatro que se considera ainda hoje, embora timidamente, «um teatro público»; e para onde vai?

Inútil será dizer que esta via é a da *não-resolução*. E que o autor desta *Crítica*... não é objetivo. Que, enquanto espectador e homem de teatro, se sente ele próprio preso nas mesmas contradições que tenta aqui desemboscar. E esta será precisamente a razão pela qual, segundo ele, esta abordagem merece ser experimentada.

1.

PORQUÊ O TEATRO?

Do *teatro público*, grande esperança dos anos 60, poder-se-ia dizer hoje, parafraseando Adamov, que perdeu «o sentido de marcha»; que já nem sequer sabe por que razão *marcha*. Há alguns anos que os seus principais referentes oscilam entre diferentes variedades de desesperança – de entre as quais o cinismo declarado – e um «voluntarismo» cidadão que se aproxima do método Coué³. Entre os dois, introduz-se às vezes o tempo da reflexão. Aquele que antecipa as redefinições e até as refundações. «O teatro deve pensar a sua própria Ideia», faz-nos saber recentemente o filósofo e dramaturgo Alain Badiou⁴. E, de facto, parece ser algo que começamos a praticar aqui e ali. Pelo menos no caso dos referentes deste teatro, que ainda ontem considerávamos uma necessidade pública – «como a água, o gás e a eletricidade»⁵. Teatro do qual Jean

³ Émile Coué, psicólogo francês precursor da psicologia comportamental que, no início do século xx, desenvolveu um método de psicoterapia baseado na autossugestão consciente e positiva. (N.T.)

⁴ Alain Badiou, «Dix thèses sur le théâtre» em *Cahiers de la Comédie Française*, n.º 15, P.O.L., primavera de 1995; «Antithèses» no n.º 17 da mesma publicação. Ver ainda «Dix répliques» (de Badiou), por Bruno Tackels, no mesmo volume.

⁵ O teatro nunca pretendeu, mesmo nas declarações de Vilar, transformar-se num serviço público no sentido estrito. Não obstante, ele faz desta denominação – «serviço público» – o estandarte, a metáfora de um combate.

Vilar foi, entre nós, um dos maiores promotores, mas cuja existência se encontra doravante ameaçada.

O inimigo interior

O inimigo do teatro público é, evidentemente, o pensamento «liberal» que defende o desinvestimento do Estado, em matéria de política artística; é o próprio Estado quando, ao congelar os subsídios no orçamento retificativo, asfixia financeiramente a criação e, de maneira ainda mais significativa, quando encoraja os responsáveis do teatro público a desnaturar a sua missão e a participar nas estratégias de privatização. Mas o inimigo é também o próprio teatro público, vítima das suas próprias escleroses: institucionalização excessiva das estruturas; desvio governamental da descentralização; primazia dada aos produtores e programadores que fabricam o acontecimento teatral e, ao mesmo tempo, curto-circuitam toda e qualquer relação direta entre o público e os criadores e pretendem aplicar a esta arte artesanal que é o teatro o espírito e os métodos da indústria cinematográfica; tentação, para os criadores do sector público, de se enfeitar com as plumas – ou com *strass* – do teatro privado⁶...

Quanto ao diagnóstico de um teatro público transviado, Jean Jourdheuil foi, nos últimos vinte anos, um dos mais lúcidos: «Este “serviço público”, em sentido figurado», declarava recentemente, «parece hoje (há duas ou três décadas) ser entendido, e sobretudo por aqueles que o praticam, no sentido próprio. Há aqui um empobrecimento evidente: a metáfora deixou de trabalhar, os teatros transformam-se

⁶ Sobre a evolução do teatro público da origem até aos nossos dias, remetemos para as análises de Robert Abirached: *Le Théâtre et le Prince. 1981-1991*, Plon, 1992; *La Décentralisation théâtrale* (sob a direção de Robert Abirached), 1945-1981, quatro volumes, Arles, Actes Sud-Papiers, 1992-1995.

em administrações, já não se fala em colocar o “artístico no posto de comando”, o artístico tornou-se administrativo.»⁷ Este esgotamento da metáfora – afinal, quem ousaria imaginar que Vilar acreditou literalmente encabeçar, no TNP⁸, um serviço público do tipo metro, água, gás, eletricidade? – tinha já sido identificado por Dort. Ao forjar a expressão mais flexível de «teatro público», transformando-a no título de uma obra publicada em 1967⁹, o antigo animador da revista *Théâtre populaire* relaciona o teatro do pós-guerra com os grandes momentos de um teatro para a cidade – tragédia grega, teatro isabelino etc. –, sem, no entanto, o submeter à ideia jacobina, centralizada e até tecnocrata de «serviço»... do Estado.

Embora a análise da situação nos devesse conduzir ao desespero relativamente ao teatro público e à aceitação do aparecimento de uma espécie híbrida meio privada, meio pública, um «teatro único» (como o “pensamento” com o mesmo nome), há sinais de uma recuperação. Sem querer gritar vitória, convém notar que, na sequência do grande movimento social no final de 1996 (no qual algumas pessoas quiseram ver somente o golo de honra da classe operária ou o triunfo dos corporativismos), certos criadores, certas equipas – o caso mais espetacular até hoje é o de Stanislas Nordey, nomeado em 1998 para dirigir o Teatro Gérard-Philippe de Saint-Denis –, começaram a reivindicar a herança não apenas de Vilar, mas de todos os representantes deste teatro que pretendeu conjugar «arte» e «popularidade», desde André Antoine e Firmin Gémier. «Reencontrar a postura do pioneiro», «retomar o diálogo entre aquele ou aquela que faz o teatro e aquele ou aquela que o vê» são as novas palavras de ordem...

⁷ Jean Jourdheuil, «L’irruption de l’époque dans le jeu théâtral», entrevista a Alain Etienne, *Théâtre/Public*, n.º 140, Paris, Théâtre de Gennevilliers, março-abril de 1998.

⁸ Théâtre National Populaire (N.T.)

⁹ Bernard Dort, *Théâtre public*, Éditions du Seuil, coleção «Pierre vives», 1967.

Se menciono o movimento do inverno de 1996, é para dissipar o equívoco de uma atitude espontaneamente cidadã das pessoas de teatro. A arte – o teatro não mais do que as outras – nunca acede a esta dimensão se não for em referência a, ou na sequência de um processo político que, ao mesmo tempo, o provoca e o ultrapassa. A pose de artista revolucionário que alguns assumem ocasionalmente é apenas um efeito do seu narcisismo; atrás dela, o puro esteta avança disfarçado. O Brecht anarquista só se tornou – podemos congratular-nos ou deplorá-lo – o Brecht dialético graças ao duplo processo de luta de classes nos últimos anos da República de Weimar e do antifascismo. É na sequência da Frente Popular¹⁰ e, depois, da Liberação que Jeanne Laurent e mais alguns propuseram o teatro de «serviço público», ao qual Jean Vilar e os artesãos da descentralização (Jean Dasté, Hubert Gignoux e, mais tarde, Roger Planchon) impuseram a grandeza estética. A questão que se impõe, hoje, relativamente a um hipotético novo impulso do teatro público é a de saber se os artistas estão prontos para transmitir, na sua prática quotidiana e sem com isso perderem a sua especificidade, este movimento profundamente antiliberal, este movimento pela manutenção e pelo desenvolvimento, sem complexos de uma organização cidadã da sociedade. Existe uma *riqueza dos humildes*, fruto das lutas republicanas e dos avanços democráticos no nosso país, que vem contrabalançar as desigualdades sociais e deveria estimular os combates futuros; um verdadeiro «teatro público» poderá ser disso parte integrante. Em todo o caso, que outro acontecimento, que outra sequência histórica além destas grandes manifestações do inverno de 1996 poderia constituir hoje uma reserva de energia para o eventual renascimento do espírito «público» do teatro?

¹⁰ Coligação de partidos de esquerda que governou França entre 1936 e 1938.

Necessidade do teatro

Resta saber se a fórmula «teatro-cidadão», que adorna o manifesto do novo teatro de Saint-Denis¹¹, não será ainda mais volátil e decepcionante do que a de «serviço público». Para retomar a piada cruel de Brecht, será que este novo povo-cidadão, que há pouco nos foi prometido, não está já destinado à dissolução? Não estaria já dissolvido antes até de ser instituído? Com humor, Jourdheuil acorda a nossa má consciência rousseauiana ao sugerir que o nosso teatro – ou o nosso país? – deixou de estar povoado por cidadãos, contando apenas com *citadinos*. Mais agressivo, François Regnault remete o entusiasmo e o lirismo da cidadania para o seu princípio de realidade: a cidadania *francesa*. Com efeito, poder-nos-íamos abster de ver um dos nossos «soberanistas» republicanos tornar-se tutor do teatro subvencionado. Mas devemos, por isso e por medo de nos tornarmos demasiado «vilaristas» (a expressão é de François Regnault, talvez por analogia com a expressão «barroquistas»), renunciar a toda e qualquer referência à ideia de um prazer artístico que abraça, pelo menos por parte dos artistas, uma iniciativa cívica?

É certo que o teatro não é, nunca foi, mesmo na Grécia antiga, a ágora. Não podemos, no entanto, negar que é quando ele se inscreve na vida quotidiana, para a fazer ressoar – e para a «desvendar», acrescentava Barthes – de um modo simultaneamente festivo e cívico, que melhor atinge o seu objetivo. Deste ponto de vista, a ideia de teatro-serviço-público inventado e promovido por Vilar, ou a de teatro-cidadão, que, nos últimos tempos, foi surgindo aqui e ali, representam tentativas meritórias para relançar o teatro, por assim dizer, «simplesmente subvencionado», na direção de ambições mais dignas do seu estatuto do que a simples gestão quotidiana de subsídios e da cota mediática e/ou ministerial dos seus artistas. Entre estas

¹¹ *Pour un théâtre citoyen*, publicação do Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis, 1998.

ambições, há uma que é hoje perfeitamente (auto)censurada, ainda que tenha servido de título à memorável revista animada por Barthes e por Dort nos anos 50: fazer um *teatro popular*. Mais do que ridículo, este epíteto passa, há alguns anos, por obsceno... E, contudo, como nomear – e como *dosear* para que ela não conduza à renúncia da arte – a necessária abertura do teatro a tudo o que ultrapassa uma simples aritmética dos espectadores? «Comunidade» ou «assembleia», como propõe Denis Guénoun? Ou meramente «público», mas no sentido de «um público», um público dotado de características comunitárias fortes – de alguma forma «fidelizado», se me é permitido surripiar este termo aos «comerciais»...?

Antoine Vitez, que se lembrava ao mesmo tempo de Schiller, de Stanislávski e de Brecht, empenhando-se em «alargar o pequeno círculo de conhecedores», propunha resolver a contradição – ou fazê-la frutificar – em torno de um «teatro elitista para todos». Mas esta solução viteziana da quadratura do círculo, esta utopia temperada, frequentemente retomada e reivindicada nos anos 80, empalideceu por sua vez. Doravante, parece pedir-se ao teatro muito mais ou muito menos. Ou a recusa de toda e qualquer utopia, em nome de uma invenção e de um pragmatismo que muitas vezes consiste em ir ao encontro das «oportunidades»; ou, pelo contrário, a queda num idealismo da convicção e num voluntarismo da ação. Sem excluir a combinação das duas atitudes.

Mas tudo isto não evoca, de forma alguma, o impulso e – arrisquemos o uso da palavra – o messianismo que anima a aventura de Vilar e que vem de muito mais longe, nomeadamente da Revolução Francesa. Encontramos, contudo, algo deste movimento quando, no seu ensaio *O Teatro é necessário?*, Denis Guénoun retoma – sem saber? –, sob a forma de apóstrofe, o credo de Romain Rolland no seu livro intitulado *Le Théâtre du peuple*: «O teatro é necessário.»¹²

¹² Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire?*, Circé, coleção «Penser le théâtre», 1997.

E Rolland continuava: «Nós queremos reanimar a arte exaun- gue, alargar o seu peito franzino, fazer entrar nela a força e a saúde do povo.» Àqueles que temiam que, desta forma, desembocássemos numa vulgarização da arte, ele respondia – em nome dos Antoine, dos Gémier, dos Vilar... – que, «se vulgarizar é equivalente a tornar vulgar», então seria necessá- rio combater «a democratização da beleza».

Hoje em dia, os espíritos delicados tomariam menos pre- cações: diriam que esta saúde do povo é um mito; que, na verdade, o povo está doente, extenuado; que quase – inclu- sivamente na versão unanimista de Vilar – desapareceu completamente; que, doravante, uma pequena burguesia detentora de uma saúde triunfante assegura a eternidade da arte. Este espírito delicado tem, aliás, um representante: Marc Fumaroli de *L'État culturel* – que pensa consagrar Beckett saudando-o como «o nosso novo Pascal» –, Anouilh pelo menos acrescentava «os Fratellini»¹³! E este Fumaroli a caminho da Academia denuncia em Max Reinhardt e em Erwin Piscator «os demiurgos politizados que confundiram o público de teatro e o “povo” reunido em multidão solitária em torno de espetáculos intimidadores, mas “revolucionários”»¹⁴. Muito embora destinado a rebater a cultura de massas, *L'État culturel* não hesita em estigmatizar dois artistas que opuseram a este tipo de «cultura» as mais audaciosas soluções formais: Piscator, com o seu «teatro documental», o qual dará origem ao de Peter Weiss; e Reinhardt, o inventor das *Kammerspiele* (peças de câmara), onde o génio de Strindberg foi, enfim, total- mente revelado. É verdade que, por trás dos dois alemães, este livro bem-pensante (nele o autor só lê as obras que comenta com os olhos «virados para cima», ou seja, para o céu) visa um terceiro: Brecht, evidentemente, cuja influência detestável,

¹³ Família de artistas circenses de origem italiana que se apresentou com grande sucesso mundial – nomeadamente, os palhaços Paul, François e Albert – na primeira metade do século xx.

¹⁴ Marc Fumaroli, *L'État culturel*, Paris, Éditions de Fallois, 1991.