

## O ANTIGO E O MODERNO OU O CARREFOUR DO TEMPO

L' Ancien et le Moderne ou le carrefour des durées

Georges Banu<sup>1</sup>

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Tradução: Gabriela Lírio

**Resumo:** O teatro se confronta com a questão do tempo e seu tratamento cênico. Começou por tentar restituir a distância no tempo a fim de reconstituir as condições históricas dos textos clássicos e, em seguida, de uma maneira polêmica, deu prioridade a sua dimensão contemporânea e procedeu a uma reaproximação evidente pelas opções adotadas. Hoje, alguns grandes diretores preferem a hibridação de durações e adotam uma dupla posição, na qual a distância e a proximidade se cruzam, criando um tempo "fictício", impuro, um tempo estritamente teatral.

**Palavras-chave:** Distanciamento; Reaproximação temporal; Duração mista.

**Résumé:** Le théâtre se confronte à la question du temps et de sa prise en charge scénique. Il a commencé par essayer de restituer la distance dans le temps afin de reconstituer les milieux historiques des textes classiques, ensuite, d'une manière polémique, a accordé la priorité à leur dimension contemporaine et a procédé à un rapprochement évident par les options adoptées. Aujourd'hui certains grands metteurs en scène préfèrent l'hybridation des durées et adopte une position double où se croisent l'éloignement et la proximité en créant un temps "fictif", impur, un temps strictement théâtral.

**Mots-clé:** Éloignement; Rapprochement temporal; Mixité des durées.

---

<sup>1</sup> Professor emérito da Université Sorbonne - Paris. Presidente do Prix de l'Europe pour le Théâtre, co-diretor da série Le Temps du Théâtre em edições Actes Sud. Publicou obras dedicadas a encenadores emblemáticos do século XX e também sobre a relação teatro-pintura. Por sua obra, recebeu o Grand Prix de l'Académie Française. Membro do Conselho Editorial de Moringa Artes do Espetáculo.

Tudo começou em meados dos anos 60 com o livro de Jan Kott, *Shakespeare, nosso contemporâneo*, livro anunciador da grande “reaproximação” das obras antigas e do sacrifício da intemporalidade diante dos clássicos antes adotados prioritariamente. Peter Brook sofreu o impacto da perspectiva de Kott, marcada pela dupla experiência da Segunda Guerra Mundial e do teatro de Beckett que acabava de ser reconhecido e, então, dirigiu o que foi o ponto de virada de sua carreira, o *Rei Lear*. A partir desse momento, Shakespeare será associado diretamente à condição do homem moderno e um bom número de espetáculos trará a marca dessa mutação que, em pouco tempo, se radicalizará mais ainda sob a pressão desse grupo devastador, o *Living Theatre*, que proporá uma *Antígona* tornada célebre pela assimilação integral da tragédia, no movimento próprio da geração dos anos de 68: resistência irreduzível ao poder político! A obra de Sófocles se inscreve na busca dessa vontade quase generalista de iniciar a exclusão da distância e do prestígio para se liberar, então, do que Brecht nomeava de “intimidação pelos clássicos”. Eles nos tornam próximos, familiares, ligados aos destinos do mundo contemporâneo. Grotowski, por outro lado, vai se distanciar dessa via para se dedicar ao que ele chama de “núcleo” eterno da condição humana, ao qual se aplica a identificar o coração de uma obra clássica. Aí está a terceira hipótese, ela se realiza na sua obra prima *O príncipe constante*, de Caldéron de la Barca, na versão de Juliusz Slowacki. Da imediaticidade reconhecível à estranheza distanciada – os dois pólos do cursor sobre

o qual evolui a encenação livre das autoridades dos clássicos.

Sob a influência desta antinomia exemplar irão se encontrar os melhores espetáculos dos anos que seguiram ao tremor de 68, *Hamlet* de Yuri Liubimov, *Lorenzaccio*, de Otomar Krejca, *Rei Lear* de Radu Penciulescu ... cada vez mais perto, sempre mais perto. Essa exacerbação de proximidade receberá uma contra-resposta vinte anos depois, uma verdadeira negação polêmica da postura anteriormente adotada. « Nada deve ser tratado como sendo nosso contemporâneo », afirma Ariane Mnouchkine que vai colocar em cena dois ciclos, os Átrios e Shakespeare, apoiando-se sob as formas tradicionais de teatro, sobretudo orientais. A beleza e a perfeição de seus movimentos, de seus figurinos, da ligação com a música lhe permitiu alcançar uma teatralidade fora do tempo, esplêndida e hipnotizante. Nada de contemporâneo aqui... E essa pesquisa, ainda que adote uma postura diferente, marcará igualmente a célebre *Orestia* de Peter Stein que tenta e consegue encontrar os elementos estruturais da representação trágica das origens. Ele não oscila em direção a uma reconstituição factual, ressuscita somente o passado da cena como terra nutridora de textos antigos. A partir daí, cultivamos a distância a despeito da proximidade. Somente Klaus Michael Grüber irá se aproximar de Grotowski e construirá seu espetáculo mítico com *As Bacantes* em uma meditação sobre a perenidade do combate com forças ocultas, obscuras, que roubam o poder da razão e destroem todas as certezas diurnas. *As Bacantes*, para além da recusa da proximidade e da distância descartada, se

impõe como o grande espetáculo antigo da modernidade.

O pêndulo do tempo intervém e, assim, a familiaridade contemporânea tão afirmada anteriormente é substituída pela estranheza do distanciamento, o próximo se sucede à distância... os textos serão deslocados à luz do dia para parafrasear uma bela expressão de Antoine Vitez “os navios afundados”<sup>2</sup>. Os navios naufragos carregados da poesia de tempos antigos se afirmam refratários aos votos dos tempos imediatos que desejamos anteriormente subtrair dos textos clássicos. Historicidade e contemporaneidade – aqui a oposição na qual a encenação de clássicos se serviu de terreno de combate.

A atualização será contestada e a história redescoberta – não mais a intemporalidade! – esse deslocamento provocará um movimento de retorno às fontes dos textos graças às traduções novas que, por um momento, não desejam mais proceder a violentas operações de reescritura, mas injetam, por elas mesmas, o sopro das línguas modernas, verdadeiro desafio para a cena. A partir daí, o respeito pelos textos é adotado por diretores que abandonaram sua antiga desenvoltura – cortes pontuais, ablações radicais – mas isso determina a necessidade de uma revisitação linguística das obras, sejam elas gregas ou shakesperianas. Do palco não ouvimos mais a língua do século XIX,

<sup>2</sup> Antoine Vitez, renomado professor, teórico e diretor de teatro francês defendia a ideia de que, ao encenar textos clássicos e contemporâneos, o diretor deveria tratá-los como “galions engloutis”, ou seja, como obras arcaicas, antigas, de modo distanciado. Os galions foram grandes navios destinados às explorações coloniais entre os séculos XVI e XVIII. A imagem dos galions engloutis, ou seja, dos navios afundados, é também título da obra de Anne Ubersfeld.

mas uma nova língua, próxima e distanciada. Esse gesto escritural serviu de preâmbulo para a renovação dos espetáculos, agora dispondo de um material literário inteiramente reconsiderado. Temos como prova *Electra*, encenação de Antoine Vitez que assina igualmente a tradução. Espetáculo que associa as oposições temporais e se apoia sobre a versão da obra liberada de sua antiga retórica. Um espetáculo que restitui a dimensão originária da tragédia no contexto de uma cenografia e de um vocabulário que, juntos, a liberam de toda a “intimidação” associada a seu antigo prestígio. A renovação passa pelas traduções e pela devoção face aos “novos textos” antigos!

A geração de diretores que se afirma, em seguida, no início dos anos 2000, continua a retornar aos clássicos e a mergulhar nesse museu imaginário do teatro que é seu grande repertório. Na sequência, pelo movimento pendular próprio à arte moderna, irá se instaurar o culto do “presenteísmo” que provoca estragos ao longo de uma dezena de anos, a ponto de se tentar inventar cenários improvisados por equipes de atores, de se apoiar somente sobre o imediatamente contemporâneo. É isso que diferencia as grandes figuras representativas de Ostermeier, Warlikowski, Ivo Van Hove... mas eles, explicitamente, desejam intervir nos textos e o fazem sem reticências. Se antes, no tempo de Brook ou de Grotowski, nos contentávamos em reduzir os textos, em cortá-los; nos últimos tempos, inserimos réplicas inspiradas no contexto atual de debates e polêmicas efervescentes: a herança é hibridizada de

maneira explícita, e os textos são compreendidos como tais: impuros, “bricolados”, torcidos. Isso produz efeitos evidentes de aproximação, mas às vezes não podemos deixar de lastimar a bricolagem da própria escritura. E ainda mais à medida que parece querer generalizar-se... colocar uma vez, como Duchamp, os bigodes na Gioconda pode surpreender, mas converter esse exercício em prática corriqueira acaba por suscitar reservas, até mesmo algum estrago. O presente introduzido de maneira muito brutal reflete um voluntarismo que reduz a abertura dos textos, tanto quanto afeta suas qualidades intrínsecas. E tudo isso a fim de impor uma presença muito, diria, demais explícita dos signatários dos espetáculos que buscam dialogar de maneira excessivamente direta com o público. Mas eles esquecem que o trabalho do teatro, da cena, tem a ver com o desvio como estratégia artística. Gosto de reconhecer o presente no texto original, mas lamento o implante muito óbvio.

Uma das soluções mais pertinentes consiste em encontrar os dispositivos de representação que, por sua organização, dirigem-se a experiências atuais. Reconhecemos os grandes textos, mas situados em contextos que os iluminam em outra perspectiva, inesperada como faz Ivo Van Hove na sua obra-prima *As tragédias Romanas*, em que ele articula três textos shakesperianos segundo o princípio das séries televisivas nas quais assistimos à gravação e em seguida sua continuidade: posicionados como espectadores dentro de um estúdio, cada um de nós é livre para se deslocar, para escolher seu lugar e, ao mesmo tempo, se a narrativa interessa,

tornar-se imóvel. A modernidade desse espetáculo de “grande formato” perturbou os códigos de representação habitualmente respeitados. Por sua vez, Warlikowski religou também os textos shakesperianos em um ciclo triádico nomeando-os *Contos africanos...* conseguindo, com isso, colocar em evidência os parentescos e os ecos de uma obra à outra. Mas o que continua sendo seu sucesso exemplar é *Apollonia*, no qual os temas das tragédias gregas encontram-se misturados com trechos de textos atuais. Por exemplo, para a inesquecível narrativa da guerra feita por Agamenon na ocasião de seu retorno, ele empregou um longo fragmento do romance *les Bienveillantes* de Jonathan Littell – trechos que remetem às aventuras das gerações atuais. A esse respeito, Guy Cassiers radicaliza a pesquisa apoiando-se sob a matriz das tragédias antigas reescritas por um admirável escritor holandês, Tom Lanoye. Ele não se rende ao modelo conhecido de tomar um mito para redigir um outro texto; ele procede a uma “fabricação” que acaba por engendrar um texto marcado pela língua moderna e por certas referências atuais. Eis um dos mais admiráveis trabalhos de intertextualidade que ultrapassa de longe a modesta hibridação operada por alguns diretores, escritores medíocres, chafurdados na atualidade.

Experimentamos o impacto do novo quadro de representação no extraordinário *Mercador de Veneza*, em que Peter Sellars, inspirado pelos distúrbios raciais de 1992 em Los Angeles, associou Schylock a um homem de negócios negro banido pela associação de banqueiros brancos... então, a cena do processo nos toma de assalto

pela sua imediaticidade, assim como pela sua relação com a história mais recente. Peter Zadek encenou o mesmo texto corrosivo com relação aos combates do *Deutsche Bank* na Alemanha após a queda do Muro de Berlim. Outros diretores adotaram o dispositivo do “hospital” como quadro de representação para conceder à tragédia uma ressonância planetária: o mundo é doente! A esses sucessos fora das normas unem-se, infelizmente, os efeitos de modernidade superficiais, verdadeiros signos exteriores: tatuagens no braço, penteados excêntricos, roupas da moda... apliques superficiais para caracterizar a vontade de atualização com tudo o que há de mais precário! A atualização é a variante degradada, “light” da contemporaneização!

Mas para seguir os movimentos do pêndulo, alguns diretores, sobretudo franceses – do meu conhecimento – optam hoje por uma tomada de distância extrema, às vezes excessiva, a fim de não mais articulá-la à história, mas concedendo-lhe uma dimensão imaginária, fantasmática. Thomas Joly em uma série de espetáculos shakespearianos concebeu um mundo estranho e extravagante, um mundo que atesta a recusa do presente e veste a paisagem de um desconhecido passado longínquo. Isso é uma ficção.

Entre esses dois extremos, Ivo Van Hove encontrou o equilíbrio tênue, crítico, em um dos maiores sucessos recentes da cena europeia: *Os reis da guerra*. Ele retoma o princípio do “serial” ao reunir três crônicas shakespearianas, tratando-as como reportagens de guerra e de lutas atuais pelo poder. Tudo aponta para a ferocidade política moderna... mas Ivo Van Hove não

se contenta com essa assimilação tão afirmativa e conserva os signos antigos, históricos, a fim de confirmar a antiguidade das obras e seu modo originário de representação: coroa real, cetro, trono, tapete vermelho no coração de um hospital e na intimidade dos maqueiros e dos aparelhos de reanimação. Assim, se realiza a inesperada aliança que confirma que se trata de um texto de outra época nutrido por avatares do presente. Eles coabitam. O espetáculo associa ambos, e o público se encontra em face do *carrefour* do tempo. Distância e proximidade conjugadas. Nem a perspectiva presbita do céu, nem o olhar míope do microscópio!

Recebido em: 05/03 /2018

Aceito em: 25/03 /2018

#### Referências Bibliográficas

KOTT, Jan. **Shakespeare, notre contemporain**. Paris: Payot, 2006.

BANU, Georges. **Mémoires du théâtre**. Arles: Actes Sud, 1992.

