

Sobre Mimesis e Teatro

Margarida Tavares **PAR**
55

Com este texto procura-se compreender melhor o conceito de mimesis e, em relação ou derivando deste termo, os conceitos de interpretação e representação, aplicados ao Teatro e ao trabalho do actor.

Não sou dos que pensam que o Teatro é essencial à definição de Homem ou de Civilização; pelo menos não o Teatro entendido enquanto forma artística. A este respeito recordo-me sempre do conto *A busca de Averróis* de Jorge Luís Borges; no seu esforço de tradução da *Poética* de Aristóteles, Averróis, procurando traduzir algo que não conhece, não pode identificar o faz-de-conta das crianças que decorre por baixo da sua janela como sendo teatral; nem reconhece como teatro o episódio que Abulcásim narra, passado na longínqua China, quando conta que, certo dia, foi conduzido a uma casa onde havia algumas pessoas em galerias, e outras (umas quinze ou vinte) num terraço, que falavam e cantavam e peroravam... Era um teatro que Abulcásim descrevia sem o saber. Os seus interlocutores não compreendem. Abulcásim tenta ser mais preciso - Imaginemos que alguém mostra uma história, em vez de contá-la. E, assim, Borges dá a mais simples definição de teatro que alguma vez encontrei.

Sabemos que a cultura islâmica privilegia a forma narrativa e não a forma dramática. Em contrapartida, na nossa cultura, o Teatro é uma importante forma de dar expressão àquilo a que se poderia chamar instinto de *fabulação*, esse, sim, inerente ao Homem, transversal a todas as épocas e culturas.

Voltando ao esforço da personagem de Jorge Luís Borges, Averróis, no início do conto, bloqueia na dificuldade em traduzir as palavras *tragédia* e *comédia*. No fim

do conto opta: Aristu chama *tragédia* aos panegíricos e *comédia* às sátiras e aos anátemas. Admiráveis *tragédias* e *comédias* são abundantes nas páginas do Corão e nos versos do santuário.¹ Encerrado no âmbito do Islão, Averróis não podia saber exactamente a que se referia Aristóteles, e de *tragédia* e *comédia* só foi capaz de reconhecer a dimensão textual ignorando a dimensão espectacular, dramática, ignorando a dimensão essencialmente teatral daquelas palavras.

O importante árabe do século XII, comentador de Aristóteles, terá desempenhado um papel fundamental na divulgação, no Ocidente, da *Poética*, que se tornará central para o teatro europeu a partir do Renascimento. Terá, sem o ter sabido e aliado a outros factores, contribuído para o centramento do teatro ocidental nos elementos textuais e na preponderância do Autor em detrimento do Actor e dos outros agentes do teatro, centramento esse que perdurou como voz dominante até ao final do século XIX.

As questões teatrais essenciais, calculo que também muitas outras, estabeleceram-se logo na origem da nossa cultura. Entre os estudiosos parece consensual que a *Poética* de Aristóteles é um projecto em aberto. Aquilo que em Aristóteles é reflexão, com os seus seguidores passa a ser normatividade que cria cânones e estabiliza a prática. Além de dar origem aos estudos filosóficos designados por *Poética*, disciplina da Teoria da Literatura, e *Estética*, disciplina da Filosofia das Artes, esta obra estrutura a prática dominante do teatro durante toda a Idade Moderna, e só com o advento de uma nova cosmovisão, menos logocêntrica, proposta pelas vanguardas artísticas do final do século XIX e primeira metade do século XX, é posta em causa. É, portanto, importante compreender a origem da questão.

Para os gregos, a arte era uma actividade mimética. Platão e Aristóteles terão divergido no enfoque em que perspectivam a *mimesis*. Para Platão, o conceito é elaborado em referência às artes que se desenvolvem à volta do desenho, ou seja, em torno do que posteriormente vem a ser designado como *artes plásticas*, e o termo aproxima-se do sentido de *semelhança*.

A *mimesis* aristotélica tem um sentido mais próximo de *representação* e é um conceito elaborado em referência às artes dramáticas na continuidade do seu significado mais antigo. Com efeito, a palavra *mimesis*, antes do século V a.C., aplicava-se às actividades que visavam exprimir realidades interiores e não exteriores, e só depois se deu uma alteração semântica que abrange as actividades, que reproduzem formas exteriores.²

A principal diferença entre os dois pensadores na forma como abordam esta questão está no enfoque em que a colocam. Na *mimesis* platónica, pictural, o

enfoque está do lado do modelo, ou seja no objecto; na *mimesis* aristotélica, teatral, o enfoque está no produto, no resultado artístico. No primeiro, o produto duplica a presença do objecto; no segundo, objecto e produto tendem a confundir-se, a fundir-se num só. É assim que perspectivado o jogo de alteridade do actor: a personagem não é o actor mas não existe sem o actor; a mesma personagem por outro actor é também outra personagem.

Em diversas fontes bibliográficas encontrei Aristóteles definido como "naturalista". Talvez isto queira dizer que o filósofo preferia as opções teatrais em que fundo e forma se fundissem; especulando, diria que Aristóteles defenderia as composições (dos actores) por identificação e não as composições por distanciamento.

Mas as diferenças entre as perspectivas dos dois pensadores gregos, relativamente às questões de âmbito teatral, têm outras repercussões. O pensamento platónico produz um juízo de valor negativo em relação ao espectáculo teatral. Isto, porque, para Platão, o homem deve cultivar o *logos* para atingir a dimensão de *antropos*. O lado sensorial está relacionado com a animalidade. Para este filósofo, o valor dos objectos poéticos é nulo, qualquer que seja a dimensão em que sejam abordados - ética, metafísica ou epistemológica - pois desencadeiam efeitos sensoriais e produzem representações que não fazem apelo ao racional. Para Platão, a representação dramática tem o poder superior de suscitar efeitos sensoriais, logo, é o pior dos géneros, é pernicioso ao ser humano e deve ser banido da sociedade ideal.

Aristóteles, por sua vez, dá um valor categorial à *mimesis*. Por um lado, os objectos poéticos representam a Natureza e as acções humanas; por outro lado, a *mimesis* labora de modo paralelo à Natureza. Isto porque o seu *medium* é a linguagem, ou seja, os objectos poéticos são suportados por palavras e a palavra é linear, enquanto que a natureza, ou a realidade, é global, é uma totalidade. A *mimesis* produz objectos imaginários que não são naturais, nem ideais, mas pertencem a uma terceira categoria que tem uma identidade própria. Este aspecto parece-me muito interessante, pois contraria a tendência para traduzir *mimesis* por *imitação*, como ainda acontece na mais recente tradução da *Poética* editada em 2004. A arte não imita, porque cria objectos autónomos.

Ainda para Aristóteles, na poesia destaca-se um género superior - o dramático - e, dentro deste, destaca-se a *tragédia* que, através da piedade e do terror, provoca a catarse e purga o lado negativo da identidade do espectador. Outro dado importante na *Poética* é o facto de Aristóteles colocar a acentuação no *mythos*, ou seja, no enredo, sublinhando uma perspectiva logocêntrica. Este dado assume particular projecção para o futuro, por via do autor latino eleito como fonte

privilegiada dos autores humanistas e neo-clássicos: Horácio. É ele o grande exemplo de transformação da reflexão aristotélica em normatividade.

Horácio, na *Epistula ad Pisones* ou *Arte Poética*, funde poesia e retórica, ou seja, acentua a importância do texto face aos outros elementos da cena. Além disso, Horácio elitiza o fenómeno literário: o poeta, receptáculo da tradição, tem uma função social de grande relevância. Estabelece ainda uma hierarquização dos géneros: estilo elevado, médio e humilde, sendo que os géneros mistos não são permitidos, ou são mal vistos. Ilustrativo desta sua posição é a imagem com que abre a epístola: a de uma figura compósita, grotesca, híbrida, que só provocaria o riso e que deve ser evitada. O termo latino, *imitatio*, usado por este autor, parece ser mais convencional que o termo aristotélico *mimesis*.

Estudando a evolução do conceito de imitação conclui-se que ele nunca terá tido uma carga negativa de cópia servil. Tanto durante o período romano, como mais tarde depois do Renascimento, sempre esteve implícito no conceito a intervenção criativa e inovadora com projecção de algo novo da parte do artista. Mas, uma coisa é o tratamento de um conceito ao nível erudito do sistema artístico, outra coisa é como o conceito se vai corrompendo quando chegamos a uma base alargada desse sistema. Aqui entram questões relativas às formas de recepção e à forma como a recepção condiciona ou inter-age com a convenção. Foi necessário chegar ao século XX para que a Arte passasse a ser também representação, expressão, sugestão, evocação, presentificação.

Derivações do pensamento aristotélico levaram a que durante muito tempo imperasse a subordinação da interpretação cénica ao texto, e a verosimilhança como princípio inerente à obra de arte, retendo a racionalidade como principal via para tornar a obra compreensível. Até que o Romantismo preconiza que a verdadeira acessibilidade à obra de arte só é possível através da via intuitiva, como se o espectador tivesse uma espécie de revelação que suscitasse em si o estímulo para a recriação interior de uma obra análoga.

A presentificação sempre foi definidora da teatralidade. No Teatro tudo é presente, tudo é real - o espaço, o tempo, o corpo dos actores, os cenários - e tudo é tomado por signo (ao contrário do Cinema em que tudo é signo mas tudo é tomado por real). Gouhier (1943) define representação como uma acção tornada presente: *na representação há presença e tornar presente: esta dupla relação com a existência e com o tempo constitui a essência do teatro*. Refere ainda o carácter de monumento, de intermediação de um quadro, de um romance, de um poema ou de uma composição musical; intermediação entre o artista (o acto a que ele deu forma) e aquele que vê, lê ou ouve. Ao contrário, no teatro, a *mimesis* é directa, não é in-

termediada. Quem lê, idealiza primeiro e vê depois; nas artes cénicas, primeiro vê-se e depois pensa-se sobre o que se viu.

Historicamente, a principal fonte de prazer teatral foi a identificação do espectador com a personagem durante a sua peripécia. A identificação era essencial para que o Teatro cumprisse os seus objectivos catárticos. Entre o teatro da Grécia antiga e aquele dos nossos dias o modo de encarar esta relação entre cena e público tem variado. Na dosagem da afectividade e reconhecimento (mecanismos de procedência psicológica e intelectual respectivamente) radica a intensidade da identificação. A encenação é que faz essa dosagem de acordo com os seus fins ou estéticos ou éticos.

Para Brecht, por exemplo, a identificação, no teatro do início do século XX, é motivada predominantemente a partir da afectividade. Daqui resultava um teatro com simples finalidade ilusória, com uma ausência de intencionalidade política, que criava passividade no espectador. Brecht propõe-se inverter a relação defendendo um sistema teatral em que predomine o reconhecimento em vez da afectividade. Um sistema teatral baseado na identificação move-se sobretudo no terreno da emoção e do sentimento; o Teatro Épico brechtiano interessa-se mais pelas ideias geradas por estes sentimentos. Em vez de composições dramáticas com base na identificação, Brecht defende a distanciação.

Abordagem diferente é a de Grotowsky, que perseguia um tipo de representação na qual ideias, sentimentos e emoções não fossem expressados através dos instrumentos convencionais mas antes essencialmente vivenciadas pelo actor. Ao espectador estaria impossibilitado o reconhecimento, por isso tinha que seguir a acção a partir de uma comunhão irracional com a organicidade das emoções conseguidas pelo actor, especialmente treinado para esta forma de representação.

A interpretação dramática ou representação do actor coloca questões afins a outras áreas, como a tradução ou a ilustração. Estas questões relacionam-se com a autonomia da interpretação face ao texto a traduzir, ilustrar ou representar. Deve aqui distinguir-se intérprete de executante. Entende-se por intérprete aquele que assume, perante o texto dramático, a responsabilidade crítica da sua execução. Se até meados do século XIX o intérprete era o actor, hoje o intérprete é, geralmente, o encenador.

Croce (*Terze Pagine Sparse*, 1955³) escreve a propósito da interpretação do actor que esta não é como a interpretação de um texto literário (que é íntima visão e penetração do texto lido entre nós e nós), mas "tradução" e "variação" que, se bem sucedida, é uma nova obra de arte. Para Gentile (*Filosofia Dell'Arte*, 1937⁴) a "tradução" é inevitável e universal (até ler é traduzir) na medida em que não

existe uma realidade estética exterior à subjectividade, fechada ou circunscrita a uma época, autor ou movimento.

À teoria da autonomia da interpretação opõe-se a teoria da autonomia do texto para quem “a palavra cria o cenário e tudo o resto”. O método de trabalho do actor desenvolvido por Stanislavski pode inscrever-se nesta última teoria. Este método caracteriza-se basicamente por ser uma técnica destinada a libertar a psique e depois a controlá-la para que o actor possa colar-se de corpo e alma na acção descrita pelo autor e imitá-la a partir de dentro. O objectivo é conseguir atingir a identificação entre actor e personagem e entre o espectador e a cena. Em contraste com esta posição de identificação absoluta de Stanislavski está a posição de Brecht, para quem o actor, distanciado do seu papel e assumindo-se como crítico dele, provoca no espectador uma idêntica distanciação suscitando-lhe, assim, um juízo activo.

Aguiar e Silva (2002⁵) utiliza dois termos que parecem interessantes para designar estas duas tendências estruturadoras, à volta das quais se tem historicamente constituído a teatralidade ocidental: uma, é *verosimilhança realista*, e, a outra *simbolismo desrealizante*.

Na actualidade já não se pode falar de uma via dominante. A prática teatral actual é ecléctica e identificação e distanciamento coexistem como estratégias de encenação que se encaixam, ou não, nos discursos criativos individuais. Mesmo no que diz respeito à importância do texto dramático na definição do texto teatral, assistimos à coexistência de encenadores como o americano Bob Wilson, fortemente marcado por uma visão plástica do espectáculo, e o italiano Luca Ronconi para quem a realidade do teatro consiste em não ser literatura e não poder prescindir da literatura. Mais que uma contradição trata-se, para Ronconi, de uma aporia.

O facto é que as práticas artísticas contemporâneas mudaram e, actualmente, a tónica coloca-se ao nível da experimentação, ao nível projectual. Não se trata de um aspecto meramente processual. Ou melhor, o processo determina a natureza do resultado artístico, como sugere Poeiras (2006) ao reflectir sobre os processos criativos nas práticas contemporâneas do Desenho. A experimentação parte do princípio da irresolução, ao contrário dos processos tradicionais que se baseiam no fornecimento de soluções. A irresolução é o impulso criativo. O trabalho de projecto caracteriza-se por ser processual, está em curso, implica variações de postura dentro do trabalho (chega-se a um impasse, vai-se ler, improvisar, discutir ideias, procurar estratégias para estimular o surgimento de soluções).

A forma como este autor caracteriza o *fazer projectual* encontra correspondência em certas práticas teatrais da actualidade. Ele afirma que o *fazer projectual* tem uma dimensão de antecipação e uma dimensão de experimentação e que é no decurso desta experimentação que surge a solução e não antecipadamente.

¹ Borges, J.L., *A Besta de Aterráis*, p. 106

² *Vocabulaire Européen des Philosophes*, p. 786

³ Apud, *Enciclopedia dello Spettacolo*

⁴ idem

⁵ Aguiar e Silva, p. 606

Bibliografia:

- Abirached, Robert, *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.
- Aristóteles, *Poética*, Tradução e notas de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1998.
- Aristóteles, *Poética*, Tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- Borges, Jorge Luis, “A Busca de Averróis”, in *O Aleph*, Lisboa, Editorial Estampa, 1988.
- Cassin, Barbara, (Org.) *Vocabulaire Européen des Philosophies*, Paris, Seuil.
- Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1959.
- Glaudes, Pierre (Org.), *La Représentation dans la Littérature et les Arts*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999.
- Gouhier, Henri, *L'Essence du Théâtre*, Paris, Librairie Plon, 1943.
- Horácio, *Arte Poética*, Lisboa, Edições Europa América, 1984.
- Pasquier, Pierre, *La Mimésis dans l'Esthétique Théâtrale du XVIIe Siècle*, Paris, Klincksieck, 1995.
- Platão, *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- Poeiras, Fernando, “Práticas do Desenho em Design”, in *Cadernos Par* n.º1, ESAD.CR, 2006.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 4.ª ed., 1982.