

5. O TEATRO MEDIEVAL

a) Origens

TAMBÉM O TEATRO medieval se origina no rito religioso, mais de perto na missa cristã, embora precedendo-o e subsistindo ao lado dele existissem espetáculos de origens e tendências tanto pagãs como profanas.

O culto cristão original nada é senão uma espécie de compressão simbólica dos acontecimentos fundamentais do Evangelho (eucaristia, crucificação, ressurreição etc.), isto é, a narração simbólica da vida, paixão e morte de Jesus. Esta compressão simbólica só precisava ser de novo ampliada, através de pequenas paráfrases ou de enfeites retóricos para que surgisse uma narração até certo ponto dramática, já que o canto antifônico apresentava a voz do solista alternando com os coros. Maior

dramatização resultou pela introdução de vozes de anjos, mulheres, apóstolos, que se acrescentavam ao responsório.

Em qualquer História do Teatro encontra-se a descrição de como, a partir do século IX, se acrescentavam na Páscoa ao texto do Evangelho de São Marco certos "tropos" ou paráfrases que dramatizam o encontro das Santas Mulheres com o Anjo (ou Anjos), ao chegarem à sepultura de Jesus. Mais tarde esta pequena narração dramática foi ampliada pela inserção de uma cena no mercado por onde passam as Santas Mulheres e onde compram os produtos para embalsamar o corpo de Jesus. No decurso dos séculos, esta ampliação chegou a ponto de a cena do mercado — bem popular, jocosa, cada vez mais enriquecida por novos personagens — ocupar mais tempo do que a cena fundamental que dera início ao desenvolvimento. Mas isso ocorreu numa fase muito posterior.

b) Desenvolvimento

Bem antes deve ter havido um momento em que os participantes passaram a metamorfosear-se nos personagens da ação sagrada; momento em que não somente cantavam ou recitavam os textos, mas em que os clérigos começavam a atuar como se fossem aqueles a quem se atribuíam as falas. Pelas rubricas de textos conservados sabe-se que, a certa altura, as três Santas Mulheres deveriam ir à sepultura "tremulosas e gementes"; mais adiante, quando se inteiram da ressurreição, devem cantar de modo "jubilante". A transição da atitude narrativa à atitude teatral torna-se patente. Essas rubricas tendem a induzir os cantores ao *desempenho*, ao "fazer de conta", através do gesto e da mímica, quase exigidos pelo canto tremuloso e, depois, jubilante.

A dramatização crescente, porém, verificou-se de início ainda à base do ritual da missa, interrompido por reflexões acerca do texto bíblico, comentários lírico-épicas, responsórios. Diante desse pano de fundo épico iam pouco a pouco surgindo e como que se destacando os personagens, semi-emancipados do contexto narrativo, mas ainda assim nele inseridos como num mural sem perspectiva. Eles passam a ilustrar o texto cantado pelo evangelista, como num oratório barroco. Quando tais

"iluminuras" se acentuam e o drama litúrgico já não é apresentado por clérigos e sim por cidadãos da cidade, a "peça" abandona a igreja e deixa de ser um prolongamento do officio religioso. Desloca-se, semi-litúrgico, para o adro ou pórtico da igreja; o texto passa do latim à língua nacional de cada país; o evangelista é substituído por um patriarca que, no início de cada cena (ou ilustração), narra os eventos intermediários. Mais tarde tende-se a eliminar o narrador, a ação já não se limita aos acontecimentos da Páscoa ou do Natal; passa-se a apresentar a vida de Jesus na íntegra, numa sequência por vezes extensíssima de "estações". Ao fim da Idade Média surge o *Mistério*, já totalmente separado da igreja e apresentado em plena cidade. A imensa peça, independente da liturgia, ilustra a visão universal da história humana em amplo contexto cósmico, desde a queda de Adão até o Juízo Final. No entanto, apesar da tendência de eliminar o narrador explícito, mantém-se plenamente o caráter épico fundamental da peça medieval, da mesma forma como certo acento cerimonial e festivo, mercê da constante intervenção da música e dos coros.

c) Os elementos épicos do mistério

Gustave Cohen salienta que a Idade Média não sabia se limitar a um só momento do longo sacrifício de Jesus. "Não consegue concentrar sobre este momento todo o esforço da imaginação dramática, como teriam feito os clássicos se tivessem ousado abordar semelhante tema" (Ver *Histoire de la mise en scène dans le Théâtre Religieux Français du Moyen Âge*, Paris, 1951, pág. 71). O teatro medieval "permanece contador e contador não muito hábil, já que deseja narrar tudo". Assim, perde-se em detalhes e episódios, desenvolve todas as coisas desde a origem até ao fim, do berço ao túmulo. A grandeza sublime do desenlace desaparece no turbilhão dos episódios e o alcance moral do espetáculo confunde-se com cenas burlescas que se misturam às cenas sublimes. Em outra parte (pág. 209) realça que "a Idade Média levou até às últimas conseqüências o desprezo pela unidade do tempo, visto considerar o drama como uma estória, como um ciclo e não como um ou vários momentos

característicos da vida de um indivíduo". Ao invés disso, narra todas as "estações" do seu desenvolvimento.

É típica dessa dramaturgia épica a fusão do elevado e do popular, do excelso e do rude, do sublime e do humilde. Ao gosto clássico, ao qual Cohen se mostra ligado, essa mistura não agrada. Mas ela é típica do próprio cristianismo. Erich Auerbach chama a atenção sobre o fato de que conforme a teoria antiga os estilos sublime (elevado) e humilde (baixo) tinham de permanecer rigorosamente separados. No mundo cristão, porém, ambos os estilos estão desde logo fundidos (*Mimesis*, Ed. A. Francke, Berna, 1946, págs. 76/77 e 149 e segs.). Isso decorre do próprio fato de Jesus não ter escolhido os seus primeiros adeptos entre gente culta, de posição elevada, mas entre pescadores e gente pobre. Decorre ainda do fato de o drama medieval se dirigir sobretudo ao povo e sua finalidade ser popular, didática.

Essa mistura de estilos, ligada à fusão das camadas sociais nas peças, é impossível na tragédia clássica. Boileau (1636-1711) exige mesmo na comédia um estilo, senão elevado, ao menos médio e decoroso. Molière é censurado por não manter este decoro estilístico (*Ver Art Poétique*, Canto III, 393-400). Na ampliação do estilo revela-se a ampliação social da peça que não se restringe a um grupo diminuto de personagens seletos, como ocorre na tragédia clássica. O surgir de numerosos personagens de origem e posição diversas introduz no mistério aspectos múltiplos e variadas perspectivas; tende a tornar a ação mais episódica do que convém ao rigor clássico, fechado. Na mistura estilística manifesta-se, pois, em geral, certo traço épico: o drama abre-se a um mundo maior, mais variegado. Se Gustave Cohen fala de "cette folie", desta mania de apresentar a vida de um santo desde a primeira infância até o martírio, de voltar à criação do mundo ou ao sacrifício de Abraão a fim de anunciar o Cristo, quando cada um desses temas poderia ter dado um bom drama, talvez se deva discordar desta crítica, pois é a própria visão cristã que une todos esses episódios no tecido indissolúvel da História Sagrada em que tudo está ligado a tudo e nada escapa do plano divino. Esta visão universal — que reencontraremos na obra de P. Claudel — reúne a multiplicidade dos episódios como em uma ação única: a da História Sagrada. A vasta extensão do tempo afi-

zura-se como perfeita unidade — o tempo da História da Humanidade, desde a criação do mundo até o juízo Final — e os múltiplos lugares constituem um só lugar, o do universo cristão, englobando céu, terra e inferno. Evidentemente, do ponto de vista da Dramática pura, Cohen tem plena razão: o medieval tende a transformar o drama em uma vasta epopéia, "ou melhor, em um conto dramático ilustrado por cenários e personagens" (op. cit., pág. 71).

A amplitude épica do mistério chegou a ponto de certos desses festivais ao mesmo tempo religiosos e profanos, onde participava e colaborava toda uma cidade com suas corporações artesanais, quer como executantes, quer como promotores e espectadores, se estenderem até quarenta dias (a média era de três dias), com sessões das oito horas a quase meio-dia e da uma hora às seis da tarde.

d) O palco simultâneo

Existia na Idade Média uma espécie de palco sucessivo, constituído por uma série de carros, cada qual com cenários diversos que representavam lugares diferentes. Os carros sucediam-se, passando um depois do outro em pontos determinados para em cada um ser apresentada uma das cenas da peça. Depois os carros seguiam, numa espécie de procissão dramática.

Mas a grande invenção do teatro medieval foi a cena simultânea, usada a partir do século XII. Somente na época de Corneille (1606-1684) este palco foi definitivamente extinto para ser restaurado — embora de forma bem diversa — em nossos tempos. Consistia esta invenção em colocar antecipadamente, lado a lado, todos os cenários requeridos, numa série de "mansões" ou casas, ao longo de estrados separados do público por uma barreira. Esta cena podia ter até 50 metros de extensão. Todos os lugares da ação, todos os elementos da cenografia — o crucifixo, o túmulo, a cadeia, o trono de Pilatos, a Galiléia, o céu, o inferno, etc. — encontravam-se deste modo de antemão justapostos e os personagens iam se deslocando durante o espetáculo de um lugar a outro, de uma casa a outra, segundo as necessidades da seqüência cênica. Quanto ao público,

acompanhava o espetáculo, deslocando-se com os atores em ação (os outros mantinham-se geralmente à vista do público, descansando, à semelhança do que foi recomendado por Brecht para a encenação de algumas de suas peças). Assim, a Natividade apresentada em Rouen em 1474 contava 22 lugares diferentes entre o paraiso e o inferno, e os espectadores deslocaram-se de Jerusalém e Belém a Roma. Houve, porém, mistérios que apresentavam até 70 mansões justapostas. Nestas havia panos de fundo — não se inventara ainda o pano de boca — e o complexo jogo cênico exigia inúmeros acessórios e máquinas engenhosas que permitiam, nas alturas, a deslocação aérea dos anjos; demônios surgiam dos abismos, saindo de alçapões, chamas flamejavam no inferno, tempestades e ondas revoltas se abatiam, ruidosas, sobre a cena; terríveis torturas eram infligidas a bonecos que substituíam os atores. Do céu descia o Espírito Santo, envolto em raios luminosos. Havia um verdadeiro movimento vertical, desde os abismos infernais até o céu, — movimento que abarcava o homem situado no plano intermediário.

O palco simultâneo corresponde de maneira estupefante à forma épica do teatro medieval. Na deslocação do público, diante de um palco de eventos já passados ou pelo menos conhecidos (ainda quando se estendem ao futuro do Juízo Final), exprime-se exatamente o fenômeno descrito por Schiller: "sou eu que me movimento em torno da ação épica que parece estar em repouso" (I, 3, e).

No *Jeu d'Adam* (*Auto de Adão*, fins do século XII), já escrito em língua francesa excetuando-se os coros, Adão — e em outras peças outros personagens — já sabe que será redimido pelo sacrifício de Cristo, isto é, o próprio personagem conhece a História Sagrada desde os inícios até o fim dos tempos. Não a conhecem só o autor ou público, como ocorre na Grécia antiga, onde somente os pósteros estão a par dos mitos, ao passo que os personagens os vivem "pela primeira vez" (I, 3, d). Isto implica que Adão tem, de certo modo, dois horizontes, o do personagem atuante e o do narrador e dos pósteros, este bem mais amplo; ele atua e sabe ao mesmo tempo que desempenha um papel no grande teatro do mundo — desdobramento que Claudel, seguindo padrões barrocos, tornou explícito na peça *O Livro*

de Cristóvão Colombo. O palco simultâneo corresponde exatamente a este cunho épico da representação; toda a ação já aconteceu e o próprio futuro é antecipado, sendo tudo simultâneo na eternidade do *Logos* divino. A temporalidade sucessiva é apenas aparência humana (como Santo Agostinho expusera nas *Confissões*). A eternidade divina é atemporalidade em que o "então" das origens coincide com o "então" escatológico. O palco simultâneo é a manifestação da essência, sobrepondo-se à aparência sucessiva.

Cada evento cotidiano é ao mesmo tempo elo de um contexto histórico universal e todos os elos estão em relação mútua e devem ser compreendidos, simultaneamente, como de todos os tempos e acima dos tempos. Assim, a Idade Média concebia o sacrifício de Isaac como prefiguração do sacrifício de Cristo; no primeiro, o último é "anunciado" e "prometido"; e o último remata o primeiro. Se Deus criou da costela de Adão adormecido a primeira mulher, isso prenuncia "figuralmente" a ferida de Jesus causada pela lança do soldado; o sono de Adão é uma "figura" do sono mortal de Jesus. A conexão entre estes acontecimentos — sem relação temporal ou causal, sem associação no decurso horizontal e linear da história — só se verifica pela ligação vertical com a providência divina. O aqui e agora espaço-temporal já não é só elo de um decurso terreno; é, simultaneamente, algo que sempre foi e algo que se cumprirá no futuro; é, em última análise, eterno (Ver Erich Auerbach, op. cit., pág. 77, etc.). A imagem sensível desta concepção é o palco simultâneo.

e) O desempenho

Foi exposto antes (II, 5, b) que a *metamorfose* do clérigo ou narrador em personagem determinou o momento da passagem da narração a teatro (Ver I, 2, c). No entanto, o termo *metamorfose* deve ser entendido de um modo lato. Não devemos projetar concepções atuais dentro de épocas remotas. A idéia do ator como artista que plasma o personagem com seu próprio corpo e alma, fundindo toda a sua individualidade com ele, a ponto de, superando-se a si mesmo, chegar a desaparecer para deixar no palco somente o personagem com que se fundiu por inteiro — esta idéia provém de uma

época pós-medieval que busca criar no teatro a *ilusão* de uma ação plenamente atual, como se esta se originasse neste momento da apresentação; a ilusão de seres que, no palco, agora mesmo inventam as orações de seus diálogos. Tal procura de ilusão impôs-se numa época em que o teatro se tornou instituição fixa, com prédio especial, em que trabalham atores profissionais, altamente especializados, "enfrentando" um público que, longe de ser promotor do espetáculo, é um grupo casual, variável, amorfo, que paga entradas e exige algo pelo seu dinheiro. Para que, nestas condições, um público crítico possa ser induzido a "participar" e a "identificar-se", o ator precisa empenhar toda a sua energia artística.

Bem diversa é a situação na Idade Média (e ainda diferente na Antiguidade). O mesmo interesse amplo, a mesma atmosfera de culta ou festa encerra no seu círculo mágico, desde o início tanto o palco como o público; a causa é comum, o próprio público promoveu o espetáculo e participou da sua elaboração; boa parte dos atores é constituída de leigos e conhecidos — com exceção talvez dos jograis e mimos ambulantes que são mobilizados para os interlúdios burlescos e para representarem os diabos, os papéis cômicos e de judeus. A participação, neste caso, é de outra ordem e não precisa de uma ilusão artisticamente criada.

Nesta época pré-ilusionista (se é permitido usar este neologismo) não era necessário, portanto, um labor artístico semelhante ao de épocas mais recentes. Para o ator leigo isso de qualquer modo teria sido tarefa quase impossível, na pressuposição de que sequer se pudesse conceber desempenhos ilusionistas. Segundo todas as probabilidades, o ator na Idade Média era apenas o "portador" dos personagens, "representante" e intermediário deles e não seu "criador" ou "recriador". Como o fantoche do teatro de marionetes nunca pode tornar-se e "ser" o personagem humano — que ele apenas substitui e ilustra ou mostra — assim o ator de épocas pré-ilusionistas não pensa em recriar e "encarnar" demônios, deuses, heróis, o filho de Deus, anjos ou figuras bíblicas. Não é seu intuito dar uma imagem física e psiquicamente diferenciada do ser sagrado, mas apenas o de lhe servir de suporte (eventualmente com máscara que, desde logo, impede qualquer encarnação

mímica realista e diferenciada). Não visa à "semelhança" com o modelo, a caracterização é assaz esquemática e o importante não é, de qualquer modo, representar caracteres e sim apresentar os eventos míticos ou sagrados. Teria sido quase heresia se o ator de Cristo quisesse fundir a sua individualidade com a do personagem sagrado, plasmando dele uma imagem psicológica sutil, feita de tal modo do próprio corpo e alma que resultasse a identificação indissolúvel entre ele e o filho de Deus. Sem dúvida emprestava ao seu papel certa nota peculiar, pessoal, mas uma concepção muito subjetiva, a recriação muito apaixonada e diferenciada, com o empenho de uma imaginação artística requintada, teria sido, no caso, extremamente perturbadora. O ator apenas emprestava seu corpo como lugar de manifestação do sagrado; era mediador do ente eterno, mas não se fundia com ele. O exposto é confirmado por representações tradicionais da Paixão (p. ex. em Oberammergau), assim como pelo fato de que nos grandes mistérios um só personagem muitas vezes era representado no mesmo espetáculo por vários atores, sem que isso diminuísse a unidade do personagem ou a participação de uma comunidade que não era ainda "público" no sentido moderno e não precisava da "ilusão".

Trata-se, pois, de uma espécie de metamorfose incompleta. Permanece certa distância entre ator e personagem; aquele apenas ilustra a narração de que o personagem ainda não se emancipou plenamente. O ator pré-ilusionista não lança ainda toda a sua personalidade dentro do personagem, apenas o mostra. Já o ator do teatro ilusionista entrará quase com todo o seu ser no papel, assimilando o seu tipo ao do personagem (e este em certa medida ao seu tipo), a ponto de acabar desaparecendo, feito um novo ser. Semelhante, embora oposto, é o empenho do astro cinematográfico que assimila o personagem ao seu tipo pessoal. O ator e o astro se fundem com o personagem, mas aquele tende a adaptar-se ao papel, ao passo que no caso deste o papel é adaptado a ele. Já o mediador medieval permanece a certa distância, como que *aquem* dele.

Isso resulta num estilo de representação até certo ponto comparável àquele que se encontra nos teatros asiáticos e que foi proposto por Brecht, mas em ambos os casos como expressão de um domínio artístico supe-

rior que coloca o ator *além* do papel. No caso de Brecht, em particular, como expressão de um estilo pós-ilusionista e não pré-ilusionista do teatro.

Ainda assim, os atores medievais dedicavam-se com imensa seriedade ao papel, conscientes de desempenharem importante função religiosa à luz da salvação eterna (Ver G. Cohen, op. cit., pág. 47). Sua sinceridade deve ter sido completa. Mas apesar dessa sinceridade havia nos seus gestos algo de uma rigidez hierática, algo de petrificado, já que executavam prescrições de uma convenção imutável, por assim dizer um "gestus social" (Brecht), e não pensavam em "exprimir" a sua imagem subjetiva do personagem. Pode-se falar de um cânone firmemente estabelecido de gestos simbólicos, com significado ilustrativo.

A dicção é igualmente convencional monótona, lenta e salmodiante (mesmo se não acompanhada de música). A representação em praça pública não permite nuances expressivas. Segundo cálculos feitos à base do número dos versos e da duração do espetáculo (tomando-se em conta os coros, etc.) acredita-se que o diálogo teatral de hoje seja duas vezes mais rápido do que o da Idade Média. Mesmo considerando que o homem metropolitano de hoje decerto fala com maior rapidez do que o cidadão urbano da Idade Média, esse cálculo dá uma idéia nítida de uma dicção convencionalizada e solene que não decorre das necessidades psicológicas do ator e do personagem e sim da ilustração de uma narração sagrada.