



A Imagem do Teatro

Introdução à dissertação de mestrado em Estudos de Teatro
apresentada à Faculdade de Letras em 2002

João Nuno Sales Machado
Centro de Estudos de Teatro

1. Teatro, arte visual

Teatro é imagem.

É verdade que não se restringe à imagem. Na sua dimensão plural, corpos fingem, representam um texto, cria-se um espaço de ficção aos olhos dos espectadores. Mas este estudo sublinha o teatro na sua dimensão imagética, o teatro como obra de arte viva de que falava Appia, de espaços e corpos que, postos em cena, não são estranhos aos outros modos de fazer arte no seu tempo.

Este estudo não se insere, portanto, no campo de estudos da literatura dramática. Antes procura nas outras artes da imagem aproximações, contaminações, que possam acrescentar informação ao que pode ter sido o momento de uma acção que termina no exacto momento em que se realiza. Contudo, não se ilude nem pretende iludir. A condição de efémero do teatro é a sua essência. Nada recupera o que foi. O acto único, irrepetível, que é o da acção teatral, determina a impossibilidade da sua reconstituição. Essa fatalidade (que é como a vida) dos estudos teatrais obriga a que a investigação de teatro conheça e afirme as suas próprias limitações. O trabalho de restauro de um evento teatral não o dá a ver de novo, mas pode ajudar a perceber melhor o **como foi**.

A condição de efémero do teatro e, sobretudo, o registo literário do texto proferido enriqueceram os estudos de literatura dramática mas esqueceram os do teatro. Eloquentes exemplos do que digo pode verificar-se nas duas mais completas histórias do teatro português

de referência (Stegagno Picchio 1969 e Oliveira Barata 1991). Explicitando que teatro quer dizer representação, a autora italiana escreve num «Apêndice bibliográfico» de assuntos relacionados com a história do espectáculo: «Esta história do Teatro, entendida sobretudo como história da literatura dramática, omitiu deliberadamente o estudo dos assuntos que interessam mais à história do espectáculo que aos textos teatrais.» (Picchio, 1969: 440). Também Oliveira Barata, que dedica parte importante da sua *Introdução* à especificidade do teatro, faz uma história da literatura dramática, afirmando que «não nos encontramos ainda hoje em condições de elaborar a desejável

história do espectáculo

em Portugal»(1991: 52).

O teatro não se esgota no texto dramático, antes se insere no âmbito da produção imagética. É, pois, como parte das artes da imagem que o teatro é entendido neste trabalho. Estudar a arte teatral de uma época obriga a conhecer as outras artes figurativas suas contemporâneas (os temas utilizados, as fontes de inspiração, os processos narrativos, a condição social dos artistas, etc.). Encontro, aliás, o mesmo tipo de preocupações no campo da História da Arte: os historiadores de arte, nomeadamente os que desenvolvem os seus estudos na área da iconografia, apercebendo-se da complementaridade entre as artes, aproximam-se inevitavelmente das práticas teatrais do período que estudam.

Urge, por isso, criar uma dinâmica interdisciplinar dos estudos artísticos e teatrais que (acrescentando conhecimento) beneficie ambos. A interdisciplinaridade passa pela partilha de metodologias de trabalho, pela troca de informação, pela aferição de resultados que permitam entender melhor a imagem produzida em cena e nas artes plásticas figurativas, não como mero suporte ilustrativo do teatro ou arremedo literário da pintura, mas como reconhecimento de que se há uma complementaridade imagética, também as áreas disciplinares que estudam a imagem se devem complementar.

Procuro as imagens que as palavras dos textos sugerem, recorrendo aos estudos artísticos, nomeadamente àqueles que procuram identificar o sentido e o conteúdo das imagens. Daí apropriar-me dos conceitos de iconografia e iconologia propostos por Erwin Panofsky em 1939 e reformulados pelo autor em 1955.

Talvez hoje a distinção dos termos seja pouco significativa e Thomas Heck, em *Picturing Performance: The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice* (1999), por considerar não haver grandes diferenças entre os dois termos, opta por utilizar apenas o de iconografia. Contudo, parece-me produtivo distinguir os termos de acordo com a sua origem etimológica como Panofsky fez em 1955 e não perder o sentido das palavras: a *icon*

(imagem) acrescenta-se o sufixo

grafia

(escrever) que implica um método descritivo – daí a iconografia constituir uma descrição e classificação das imagens. É base indispensável para qualquer interpretação posterior. Mas a análise iconográfica não se sente obrigada ou capacitada para fazer outro tipo de análise: a interação entre vários tipos, a influência das ideias teológicas, políticas, filosóficas, a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que em cada caso específico assumem. Esse é o objecto da iconologia. A palavra (do sufixo

logos

– pensamento, razão) sugere trabalho interpretativo e um nível mais profundo de análise: «así,

entiendo yo la iconología como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte, en lugar de permanecer confinada dentro de la función de un registro estadístico preliminar.» (1995: 51).

Incluo no termo «iconografia» a pesquisa, identificação, das imagens que o texto de teatro sugere, indica ou evoca. No capítulo 3, propondo uma metodologia própria, ensaio a leitura iconológica do texto de um auto.

Não restrinjo «imagem» à representação de pessoa ou coisa reproduzida numa base material (pintura, escultura, desenho, gravura). Entendo que, mesmo que não fixa a um suporte, toda a representação por corpos vivos corresponde à produção de imagem.

É porque o teatro dá a ver imagens, porque se assume como prática interdisciplinar, porventura, porque é no teatro que se sintetiza a circulação de imagens de uma época, que se torna necessário desenvolver estudos que contemplem toda a produção imagética desse mesmo período.

Há momentos na História onde a contaminação das artes (pela circulação de imagens) é particularmente evidente. Onde o «espírito da época» se afirma através das obras de diversos protagonistas que, possuindo uma mesma linha orientadora formal e temática, se expressam num sentido de cumplicidade geracional. Um desses momentos é o da produção artística nos reinados de Manuel I e do seu filho João III (com a particularidade de o reinado deste último corresponder a uma mudança de gosto), como espero mostrar neste estudo através da convocação do trabalho dos artistas (dos produtores de imagens) nas suas diferentes áreas de expressão (pintura, escultura, teatro). É esse o tempo de Vicente.

Daí a razão da escolha de Gil Vicente para protagonista do estudo que apresento. Não porque seja o “fundador do teatro português”, absurdo oitocentista que ainda hoje se repete como verdade adquirida, mas porque é o primeiro autor conhecido do teatro português cuja obra permite inquirir de modo consistente e continuado o teatro como imagem: pela quantidade e qualidade que evidencia, pela época «de inspiração eminentemente visual» (Huizinga, 1985: 303) a que pertence e de que o seu teatro (como espero demonstrar) é exemplo, pelo apoio mecénático, proporcionado pela ventura portuguesa do tempo de Quinhentos, que partilha com outros produtores de imagem.

O fenómeno de vibrante complementaridade das diversas práticas artísticas não é uma constante na história das artes, sendo favorecido pela circunstância política, ou melhor, por um tempo em que, por alguma razão, se desenvolveram dinâmicas de prosperidade ou de profunda transformação. Energia semelhante talvez se encontre, por exemplo, no tempo de Luís XIV, ou nos primeiros anos da Revolução Russa, períodos em que gerações de produtores artísticos construíram uma linguagem comum em sintonia com o poder político, seja beneficiando do seu apoio mecénático, seja participando nas transformações sociais e políticas.

O inquérito sobre o teatro de Vicente, na sua dimensão de produtor de imagens em cena, incorpora não só a produção imagética coeva do autor, que ele testemunha directamente, mas também os modos espectaculares do teatro e das festividades profanas e religiosas que se produziam em Portugal em consonância com o restante espaço europeu.

Apresento no segundo capítulo o contexto imagético de Vicente, estudando além dos pontos já referidos no parágrafo anterior (2.1 e 2.2): o interesse e a intervenção do poder na produção de imagens (2.3); as circunstâncias dessa produção e o estatuto dos produtores, onde Vicente

também se inclui (2.4); as fontes de informação dos artistas – a que acrescentei os estudos produzidos até hoje pela crítica sobre a relação do teatro de Vicente com as artes plásticas (2.5); a recepção das obras e a evolução do gosto que se pode perceber pelas mudanças que, com mais ou menos à-vontade, Vicente e outros produtores de imagens se vão adaptando (2.6).

A leitura iconológica de *Breve Sumário da História de Deos* ensaia, provavelmente ainda com imprecisões e de modo não tão exaustivo como se poderia desejar, um método de trabalho por que devem passar todos os autos de Vicente, ou seja, colocar a imagem que é dada a ver no teatro de Vicente como o sujeito da análise.