

LÓPEZ FÉREZ, JUAN ANTONIO. *La Tradición clásica en Antonio Buero Vallejo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 2009. 160 p. ISBN: 9786070205644

No prólogo de sua obra dedicada à completa produção ficcional e ensaística do dramaturgo espanhol contemporâneo Antonio Buero Vallejo (1916-2000), Juan Antonio López Férez ressalta a combativa postura política do artista visado, ativo participante da guerra civil espanhola e da resistência política ao regime totalitário franquista, ao mesmo tempo em que, retomando o lema horaciano do *ut pictura poesis*, revela sua paixão pelas artes pictóricas, responsável pela compreensão de sua acurada linguagem cênica, evidenciada em sua profícua produção teatral, cujo tema recorrente concerne ao sentido ontológico atemporal do mito. Dessa existência, na qual a representação cênica potencializa a ação política e, concomitantemente, esta, em um movimento dialético, recebe nítidos contornos estéticos, resulta *La tradición clásica en Antonio Buero Vallejo* de Juan Antonio López Férez, obra organizada em duas seções distintas, respeitando o ordenamento temático entre, de um lado, teatro, e, de outro, poesia, contos, ensaios e artigos, aferido na *Obra completa* de Buero Vallejo, disposta em dois volumes. Examinam-se diacronicamente na primeira seção as peças teatrais do dramaturgo hispano, visando entendê-las por seu nexos com o sentido aludido do mito, do qual se impõe, nesse teatro dialético, o *páthos* trágico de seus personagens.

Se em *El terror inmóvil*, drama considerado irrepresentável, o mito se apresenta de modo implícito pela referência indireta às Parcas, deidades romanas correlatas às Moi-

ras hesiódicas, predicando o destino funesto do infante, perpetrado pelo aqodamento paterno, alegoria doméstica da repressão política vivenciada publicamente pelos intelectuais e artistas espanhóis, *La tejedora de sueños* é, na leitura de López Férez, a primeira peça na qual os mitos clássicos aparecem de forma explícita e cuja ação cênica se situa em um espaço propriamente mítico, a Grécia micênica anterior ao canto homérico. Reverberam-se nesse drama trágico as insuspeitas afinidades entre duas excelsas personagens aparentemente antagônicas, Penélope e Clitemnestra, à medida que ambas representam a condição feminina no estado de guerra. Da ausência de afetos amatórios ocasionada pelo distanciamento de Odisseu, irrompe a imagem sinistra, ofertada por Buero Vallejo, de Penélope, espécie de duplo da rainha regicida, cúmplice de Egisto. López Férez, escrutinando as prováveis fontes utilizadas pelo dramaturgo hispano para a consecução de sua peça, defende sua possível dívida para com o teatro sofocliano, porquanto Sófocles, diferentemente da poesia homérica, retrata Odisseu, Ulisses no léxico bueriano, pelo prisma negativo, tanto em seu *Ájax* quanto no *Filoctetes*. À figura magnânime do herói multiastucioso, descrita na épica, se contrapõe o retrato de uma *polytropía* fadada à dissimulação e à covardia, pois o que era, de acordo com López Férez, uma virtude do herói odisseico, ser propriamente *polytropos*, multiengenhoso, se torna, no drama bueriano, vício. Mas, se *La tejedora* propõe uma hermenêutica de Ulisses diversa daquela realizada pela épica, ela retém a ideia da responsabilidade humana na escolha de suas ações, propugnando um compatibilismo moral diligente com os preceitos da teodiceia, retomado pela moral estoica e divergente da

tese anuída pela psicologia histórica do ato involuntário do herói.

Emerge da cosmovisão vallejana do drama cênico uma atinada concepção do trágico, permeando todo o processo compositivo de seu autor. López Férez, coligindo na segunda seção de sua obra os textos ensaísticos do dramaturgo hispano, nos permite aferir a face intelectual do artista, visando à síntese entre expressão teatral e reflexão estética. Contrariando a rigorosa preceptiva que restringe o gênero trágico ao seu lugar de nascimento, o teatro grego, Buero Vallejo defende que a experiência trágica não é apanágio apenas dos antigos, mas pode ser atestada tanto na tragédia neoclássica quanto nos dramas isabelino e romântico, resultando, assim, terminologias híbridas como drama trágico e tragicomédia. Seu posicionamento relativo a uma dimensão trágica que excede critérios historicistas e os limites da pátria grega se verifica em sua recepção estético-política da obra de Federico García Lorca, porquanto o poeta espanhol projeta no cenário desolador das relações opressivas de seus personagens a possibilidade da esperança, *páthos* considerado antinômico para a preceptiva ortodoxa da teoria dos gêneros. Recrudescer-se na remissão a Lorca a função política da ação cênica, pois o teatro desse autor atualiza a compreensão vallejana do mito e da tragédia, baseada na recusa do fatalismo, *télos* de uma tragédia desesperançada, e no elogio apaixonado da liberdade em face da necessidade, exemplarmente evidenciados nas *Eumênides* de Ésquilo. As tragédias modernas de Lorca exprimiriam, para Buero Vallejo, com clarividência a plenitude expressiva, a harmonia entre forma e conteúdo, a qualidade das paixões, a filosofia implícita na metafísica moral de seus personagens, aferidas

nos trágicos gregos, conservando elementos cênicos e textuais análogos aos anuídos nas tragédias áticas, exemplificados tanto no recurso às cenas corais, cumprindo funções reflexivas semelhantes às adotadas nos antigos estásimos, quanto no emprego de uma densa linguagem poética contígua à dinâmica do *mélos*, que, no caso de Lorca, revela-se, sobretudo, antiburguesa.

Buero Vallejo elege as *Eumênides*, peça conclusiva da trilogia *Oresteia* de Ésquilo, como paradigma da contemporaneidade estético-política do mito, pois a tragédia, descrevendo um conflito entre valores antitéticos relativos à necessidade e à liberdade, quase, na reflexão de Goethe, uma contradição irreconciliável, delibera pela sujeição do fatalismo à alegria e à esperança, proclamadas por Palas Atenas no tribunal mítico do Areópago. Orestes figura como o protótipo do homem de ação, reclamado pelo dramaturgo espanhol em tempos sombrios, porque, recusando o caráter implacável da sanção litigada pelas Erínies, interpela a deusa, absolvendo-o de sua transgressão matricida. As Fúrias, deidades romanas relativas às Erínies esquilianas, transmudam-se, no epílogo da *Oresteia*, em divindades protetoras da *pólis*. Configura-se, de acordo com Buero Vallejo, nas *Eumênides* a verdadeira expressão do trágico, permitindo-lhe reavaliar a reflexão nietzschiana sobre o nexos entre helenismo e pessimismo, presente n' *O Nascimento da Tragédia*. Se tanto o dramaturgo hispano quanto o filósofo alemão entendem a representação teatral como uma fenomenologia das paixões, divergem, contudo, quanto ao sentido ontológico da tragédia, porque, para a interpretação vallejana, Nietzsche, mesmo ressaltando a esperança dos mistérios eleusinos, cifrada na ressurreição de Dioniso e na

emancipação do jugo da individuação com o consequente sentimento de uma unidade restabelecida, projetada no mundo helênico categorias psicológicas concebidas inexistentes como otimismo e pessimismo para a emotividade trágica. *Pathémata* como euforia e melancolia não podem, portanto, ser pensadas adstritas respectivamente aos gêneros cômico e trágico, à medida que ambas conservam em suas máscaras cênicas, conforme Vallejo, tanto o rito doloroso quanto o risível.

Da adesão incondicional à ideia ontológica da liberdade, superando, em um movimento dialético, a oposição entre os pares antinômicos primordiais correlatos à necessidade e à liberdade, o dramaturgo espanhol recolhe o material de suas obras, impondo sua firme convicção de um teatro libertário que flerta com as experiências de um *Living Theater*, visando à possibilidade de um espaço cênico diverso daquele experimentado no palco italiano, privilegiando, de acordo com a preceptiva da poética aristotélica, não apenas o *mýthos*, mas também a *ópsis*, e cuja voga manifesta o espírito livre e anticonvencional da rebeldia juvenil, vivenciado em fins dos anos sessenta e início dos setenta, o qual postulava, mimetizando a corrente de pulsão dionisíaca, um retorno à autenticidade natural por meio das formas de participação coletiva, cumprindo, de certo modo, função análoga àquela exercida pelo coro nas tragédias antigas. Reflete-se, por causa do posicionamento político libertário de Antonio Buero Vallejo, a revivescência do mito no panorama teatral hispano ante o teatro didático, a sátira social e a exacerbação do *esperpento*. Mas, se o autor de *La tejedora* respeita as inovações estéticas de um Grotowski ou de um Peter Brook, ele defende a sujeição dos ritos orgiásticos e esperpênticos do dio-

nisismo à normatividade apolínea, pois sem o contrapeso de Apolo, Dioniso não pode, de acordo com suas palavras, alcançar sua própria realidade, comparando as intervenções experimentais do teatro coletivo, que defende o retorno a primígenas vivências orgiásticas, expressando, por sua vez, a ânsia de um renascimento cênico, aos bacanais do império romano decadente. Preconizando a exasperação da libido, os partidários do teatro coletivo, almejando substituir a representação teatral da verdade e sua consequente liberação catártica por ritos preteatrais participativos no estilo de festas báquicas, manifestam obsessões psicopáticas, pois, concludando os espectadores à participação física e à pretensa criação coletiva, suprimindo o texto, promovem a alienação consistente com o abandono das instâncias racionais.

Se a invectiva estético-psicológica vallejana ao teatro experimental coletivo parece uma reação conservadora, ela elucida sua cosmovisão teatral, privilegiando a imbricação entre texto e cena, pois o público não deve prescindir da textualidade, da lenta preparação e do qualificado labor artístico, emanando lúcidas expressões cênicas, do mesmo modo que a expansão caótica dionisíaca impescinde de certas instâncias normativas apolíneas. Restituir à ação cênica seu *páthos* trágico pelo efeito catártico nos permite superar na contemporaneidade, de acordo com Buero Vallejo, “a falácia e a inautenticidade humana da civilização em que vivemos”. Pelo atinado recurso à catarse, o teatro pode, enfim, desempenhar sua genuína função prescritiva, retomando, pela chave trágica, a vigorosa comunicação entre espetáculo e público, desfeita pela trivialidade dos afetos sentidos em nossa época. Rompendo com a inação dos espectadores, a ação catártica

provoca “o imperioso desejo de laborar em favor de nossos semelhantes, contra as dores e problemas apresentados pela obra”, permitindo-lhes aceder a um nível ético e filosófico mais consistente. A mencionada *Eumênides* de Ésquilo, *Filoctetes* de Sófocles e *Ifigênia em Tauris* de Eurípides são exemplos conspícuos de tragédias que, suscitando na plateia as reconhecidas paixões de terror e de piedade, ensinam a esperada catarse, afastando tanto o ceticismo absoluto quanto o pessimismo radical, que paralisam a ação política e o eã vital. Consoante à preceptiva aristotélica, Buero Vallejo entende a ação catártica adstrita não à esfera puramente psicológica, mas atuando na comunidade política, visando ao bem supremo.

De uma perspectiva dialética, em que o fenômeno teatral é pensado pela relação especulativa entre a forma e o conteúdo, o dramaturgo espanhol reitera os vínculos tanto materiais quanto formais entre a tragédia antiga e o drama trágico moderno, evidenciando suas possíveis semelhanças não apenas no que concerne a seus conteúdos, que nos remetem à citada concepção transcendente de autonomia humana, mas também a suas formas expressivas, reavaliando o estatuto tipológico dos personagens, relativo ao gênero trágico e aprofundado na *Poética* de Aristóteles e de cuja fonte a tratadística renascentista preceitua o estilo elevado, a fábula nobre, a ação única e a ausência de efeitos cômicos da tragédia clássica em contraposição à linguagem modesta, à fábula parcial ou totalmente vulgar, à pluralidade de ações e mescla entre o trágico e o cômico. Se, desde o Renascimento, conforme Vallejo, o drama trágico contempla entre seus protagonistas personagens de extração média, nas tragédias se verifica um protagonismo inicial

desses seres e não unicamente de deuses, reis ou heróis, de sorte que o estilo elevado se mescla com uma linguagem coloquial semelhante àquela empregada nos ambientes públicos atenienses e cujo fim precípua é provocar o efeito cômico, reiterado na descrição chistosa de certos personagens como Ulisses, simulando ser Hércules no *Filoctetes*, precedendo, por sua vez, a intervenção dos graciosos nos dramas trágicos do *Siglo de Oro*. Mas, se se afere correspondências entre os caracteres retratados na tragédia ática e no drama hispano setecentista, não se aduz equivalência na tragédia moderna de três formas fundamentais aquiescidas na antiga, relativas à música, ao coro e às máscaras. Por elas, de acordo com Vallejo, “se exprimem nossos anelos de expansão eufórica, de identificação rítmica com o mundo, de comunhão, de despersonalização e de nova personalização mítica”.

Retoma-se nesse teatro dialético o preceito vallejianho da imbricação entre o texto e a cena pelo recurso a seus elementos constituintes fundamentais, a música, o coro e as máscaras. Examinando a presença do coro na ação cênica, Buero Vallejo atesta as transmutações de sua função, o modo pelo qual é entendido, rejeitando a interpretação de Friedrich Schlegel que o define como um “espectador ideal”, pois, para o dramaturgo espanhol, divergindo do filósofo alemão, o coro grego é, antes, um personagem dramático, com sua função prevista no texto da obra, participando da ação dramática assim como os heróis agonistas, recusando-lhe uma presumível passividade, dado seu estatuto épico de agente interveniente na tragédia ática. Projetando no espaço cênico suas convicções deontológicas, Vallejo recupera a dimensão ético-política do coro, à medida

que, não sendo “espectador ideal”, mas ator coletivo, representa, em suas múltiplas formas, a comunidade que participa do conflito e cuja presença dramática se realiza pelo uso das máscaras, acentuando a prevalência das condições materiais de produção para a consecução do espetáculo teatral, havendo, de acordo com o dramaturgo, entre as máscaras uniformes do personagem coletivo, manifestado pelo coro, e as dos protagonistas “diferenças de ênfase e de individuação em favor destas, não obstante o repertório escasso de seus gestos e sua aparência irreal”. Por razões ópticas e acústicas, as máscaras dos personagens individuais, contrastando com as personas trágicas do coro, enfatizam, com suas vestimentas expressivas, a magnanimidade das figuras míticas que corporificam.

Dessa materialidade teatral, em que, pelo planejado contraste formal entre as máscaras individuais e coletivas, se opera a ação catártica da plateia, Buero Vallejo evidencia o poder transformador da tragédia como experiência estética e política, inferindo, dialeticamente, o desaparecimento gradual do coro devido ao surgimento do individualismo, previamente observado na tragédia eurípidiana, na qual sua função se torna meramente ornamental, desaparecendo definitivamente na Renascença, ressaltando, todavia, que, quando o coro aparece em determinado drama trágico, se converte num apêndice quase decorativo, reduzido a mero ator.

Privilegiando a plasticidade cênica, com seus matizados contornos materiais e formais, Vallejo explicita a dimensão cultural da tragédia, animada por um sutil espírito religioso, entendendo-o *lato sensu* como “aquela intuição, frequentemente inefável, pela qual o homem assinala a sua dependência de uma

grandiosa Unidade sem fronteiras, determinando as mais diversas atitudes religadoras com o mundo e com seus semelhantes”, refulando a especiosa antinomia entre os âmbitos cultural e político, na qual é pensada como termos impossíveis. Esse sentimento religioso, que dialoga com o território político, é exemplarmente afiançado na beleza arcaica da obra esquiliana e na harmonia clássica do teatro sofocliano, pois se afigura, em ambos os tragediógrafos, uma dialética trágica entre deuses e homens, mediante a qual a esperança se impõe ante o fatalismo, revelando-nos a feição de um Ésquilo predicador, “bardo de sublimes acentos arcaicos, cuja voz, robusta e solene, canta a exaltação e a beleza das convicções mais firmes”, e a de um Sófocles metafísico, cuja apurada técnica e sutil beleza põe a capacidade mortal retificadora emulando com a necessidade transcendente. Perante seus antecessores, Eurípedes é, para Vallejo, um filósofo agnóstico, com seu deus eticamente inferior ao protagonista.

Rejeitando as tragédias romântica e existencialista, que preconizam, por um pessimismo filosófico de gênese nietzschiana, o processo de abandono dos homens pelos deuses, o teatro bueriano “intenta uma exploração trágica e esperançosa dos homens e das relações que os configuram como seres sociais”, de modo que obras como *La tejedora de sueños* e *Un soñador para un Pueblo* visam revivificar o *páthos* trágico presente na ação cênica contemporânea, coligindo, pela remissão explícita ao preceito de Goethe de uma antítese irreconciliável, o âmbito cultural e o político, o moral e o estético.

Resenha de
 RODOLFO JOSÉ ROCHA RACHID
 Universidade de São Paulo