

## Teatro Total

Como a cultura chinesa sempre foi objeto de estudo, de especulação e análise para os “scholars” da civilização ocidental, que do seu conteúdo dogmático e filosófico fizeram mesmo larga divulgação, fica-se, com a presente exibição da Ópera de Pequim, um pouco perplexo: fica-se um pouco surpreso em constatar que, muito embora já se soubesse da existência desse teatro, não se tinha avaliado muito bem a sua importância, ao ponto de não ser possível a sua apresentação antes dos dias de agora, às platéias européias, sempre tão sequiosas de novidades e de exotismos.

Essa omissão vem apenas recordar o quanto ainda existe de imperfeito no conhecimento das velhas civilizações do Oriente, o quanto de fragmentário e de irregular permanece na investigação crítica de velhos textos chineses, como o Li-Ki e o Táo-Tó-King, sem o conhecimento total da capacidade ou da atividade interpretativa do povo da China.

A falta aludida ainda mais se explica pela dificuldade da parte de críticos, atores e espectadores ocidentais, fechados numa concepção de teatro, como a que se manteve até 20 ou 30 anos atrás, em compreender uma arte de representar mais pura e de mais permanente compromisso com os espetáculos reais que dominam a existência dos homens.

Agora, no entanto, depois das transformações sofridas, depois da experiência expressionista, da revivescência da mímica e de outras tentativas, é natural que o teatro do Ocidente e o seu público aceitem a Ópera de Pequim.

O Conjunto Oficial da Arte Chinesa vem assim, por obra e graça da nova China popular, se exibindo, sob os mais calorosos aplausos, às inúmeras platéias da Europa e da América; e com isso tem revelado, de maneira inequívoca, a existência de um teatro total, de um teatro estruturado numa linguagem universal. Pela mímica, pela música e pela cor da indumentária, os artistas chineses vão se fazendo entender pelos povos do mundo. E se fazem entender justamente por isto, porque no seu trabalho transluz a mais perfeita harmonia: o gesto correspondente ao som; o salto, o golpe e a vibração são elementos de um só corpo; a linha, a flutuação, a modulação são águas que correm juntas no mesmo rio.

Só a experiência e a experimentação paciente de longos anos, a observação atenta e caprichosa das relações existentes entre todos os seres da criação, exercidas com virgindade e ternura de espírito, poderiam alcançar esta síntese; somente uma música liberta das leis matemáticas da acústica conseguiria associar, ou melhor, fazer coincidir, os golpes de sabre dos *Três Encontros* com as chicotadas sonoras que lhes correspondem; somente o rumor angustiante do atrito de uma roda no seu eixo, ou o do vento nas frinchas de uma porta poderiam transmitir a densa atmosfera de expectativa e receio que, na mesma peça, precede a luta.

Entretanto, apesar da compreensão, da grande comunicação estabelecida entre os artistas que representam e a platéia que os assiste, sente-se que é ainda incompleta a participação, sente-se mesmo que seria ainda incompleta se pudéssemos entender as letras dos cantos e as palavras dos atores, se estivéssemos familiarizados com todos os sinais desse estranha semiótica chinesa, com a significação exata dos variados movimentos de dedos, dos olhares e dos sorrisos que constituem uma linguagem aberta, livre e rica de sugestões, uma linguagem que, como a própria língua chinesa, está impregnada de um *Tou* original. Todavia, é nessa “abertura”, nessa capacidade de extensão, de prolongamento de valores interpretativos, nessa flutuação, que reside o principal encanto da arte, da filosofia e da literatura chinesas; ela é que dá ao chinês em geral, e ao artista chinês em particular, uma mobilidade excepcional na apreensão dos fenômenos observados e na sua reprodução. Quem tiver cuidadosamente

observado as danças exibidas há de reconhecer que elas foram obtidas de um exame metuculoso dos fenômenos naturais, mas que, logo depois de registrados os resultados reais, surge, dentro da própria realidade, a possibilidade de improvisação: trata-se assim da descoberta de um sistema, de um complexo funcional, onde é possível a criação de virtualidades arbitrárias, mas compatíveis com a estrutura interna do conjunto observado. Verifica-se, por exemplo, que, nos *Três Encontros*, foram examinados com toda a minúcia, os lances de uma luta entre dois homens em plena escuridão; depois a dança foi construída com certa independência e liberdade, mas conservando nas suas partes essenciais os gestos, as posições e as atitudes que foram coligidas na análise inicial; *A Dança das Flores de Lótus* denota o acendrado estado do deslizamento sobre as águas que precedeu a composição coreográfica; obtida com o andar curto, rápido e macio, tão peculiar ao chinês, a continuidade indispensável à reprodução do deslizamento foi completada tornando-se os pés invisíveis; resolvida assim a reprodução do principal atributo desse movimento sobre as águas, a dança se coordena em disposições fáceis e espontâneas.

Essas figuras dançantes, deslizantes sobre o plano do palco, como parecem evoluir no próprio meio de existência daquelas plantas aquáticas! Como se sente bem a superfície lisa, uniforme e transparente, em que elas desenham as linhas sinuosas das correntes, e os meandros quase apagados dos remansos! A presença das águas fluindo, o tranqüilo e contínuo passar de um rio, nada melhor para a expressão de *Tao* – a estrada – imagem fiel do “constantemente inconstante” da filosofia de Lao Tsé. E como se encontra bem no fundo da vida cultural da China, na natureza específica do povo chinês, essa fluência, esse discorrer sereno, tanto que nos próprios caracteres de sua língua um dos radicais mais freqüentes é: *Chui*, que quer dizer água! Não é sem razão, portanto, a impressão de uma presença líquida e movediça que se tem diante de boa parte das cenas representadas: *O Rio do Outono* – *Chui Chiang* -, *A Dança das Flores de Lótus* – *Hê Hua Wu* – e ainda – *Iann Tany Chan* – *A Montanha de Iann Tang*, onde a luta antes do assalto à montanha se verifica dentro de um lago: então nesta última peça a sensação é impressionante, os corpos se atiram no chão como se mergulhassem, saltam uns sobre os outros, nas peripécias variadas e particulares de uma luta dentro d’água. Lembra ainda *Os Três Encontros*, onde há a mesma sensação de fluidez, pois a treva com o seu poder de absorção e o seu envolvimento tem a natureza de um líquido, fluido e penetrável, que é o espaço cênico por excelência, do teatro chinês.