

ARTAUD E BRECHT: A ATRAÇÃO DOS OPOSTOS

Maria Madalena Gonçalves

“A arte existe para que não pereçamos face à Verdade”

Nietzsche

¹ MATEUS, O. (2002) *de teatro e outras escritas*. Lisboa: Químera: 103-04

² BARTHES, R. (1973) *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil: 100-01

1 - O TEXTO NO PENSAMENTO DE UMA CONTRA-CULTURA MODERNISTA

“É texto [...] toda a prática significativa que se não limite à simples função de comunicação e que se aceite como pondo em causa a posição do sujeito na enunciação.”¹

Esta definição de texto lembra a que Barthes apresenta num dos fragmentos de *O prazer do texto* onde sujeito e sentido vêm completar a tríade conceptual que servirá de rampa de lançamento às reflexões que se seguem sobre o teatro de Artaud e o teatro de Brecht (os opostos do drama moderno que não se contradizem).

Escreve Barthes:

“Texto quer dizer Tecido: mas enquanto até aqui se tomou sempre esse tecido por um produto, um véu perfeito, por detrás do qual existe, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçar contínuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se, tal como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (hyphos é o tecido e a teia de aranha).”² (tradução minha)

Nesta passagem, o crítico francês diz-nos que o texto deixou de ser uma realidade semioticamente íntegra. Devemos entendê-lo não como um produto acabado atrás do qual se esconde o sentido (que se julga poder localizar e compreender passando para além da sua superfície), mas como um trabalho em permanente processo, semelhante ao trabalho da aranha na construção da sua teia cujos fios segrega e entrelaça continuamente neles se dissolvendo. Nessa fabricação, o sujeito, tal como a aranha, perde a sua unidade, desfaz-se, passa a ser “um ponto de subjetividade móvel” (como diz Nietzsche). Como *devenir*, torna-se errante múltiplo, conflitual, sempre adiado e em perda. E nesse processo o sentido deixa também de poder ser estável e seguro; quando é decidido é-o apenas contextual, precária e pontualmente.

³Ver nota 10 (p. 12 da edição francesa de 1970).

Barthes não o diz explicitamente, mas sabemos que quando se refere, nesta passagem, ao sentido (que identifica com a verdade) é na interpretação que pensa, pois é à interpretação que cabe falar dele, decidir (por este ou por aquele). Em *S/Z*,³ Barthes admite a interpretação mas em textos que ele designa *plurais*, textos que, como ele diz, suscitam a “avaliação do plural de que são feitos”. Os textos “feitos de plural” são textos em que a avaliação que se faz deles não se distingue da prática da escrita. São textos *escritíveis* por oposição aos *lisíveis*; são textos que nos tornam produtores e não simplesmente consumidores passivos. Quer dizer, nos textos *plurais* não vamos à procura da verdade, do provável ou do possível deste ou daquele sentido. Porque a ‘pluralidade’ dos textos *plurais* não tem que ver com a pluralidade da polissemia, com a estrutura dos ‘vários’ e ‘muitos’ significados que conseguimos libertar socorrendo-nos dos códigos de leitura do modelo representativo (lógicos, gramáticos, narrativos, normativos). A ‘pluralidade’ dos textos *plurais* é para ser afirmada simplesmente como a natureza intrínseca do *ser*

⁴ Ao radicalismo da década de 60 do século passado José Guilherme MERQUIOR chama “irracionalismo da Grande Recusa”. Cf. MERQUIOR, J. (1981) “Nosso poeta exemplar”, in *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 300.

⁵ SONTAG, S. “Contra a interpretação”, in (2004) *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica: 32.

⁶ Ir ao encontro da catástrofe é lutar contra o universo dos *clichés*, “luta contra a referência narrativa e figurativa”, nas palavras de Deleuze citadas por José Miranda Justo (ver nota 8).

textual, como sua condição ontológica. Pode dizer-se, como o faz Barthes recorrendo a uma linguagem muito sugestiva, que a pluralidade dos textos plurais se manifesta como uma “galáxia”, ou uma “anastomose de significantes”, reversível e sem começo. Por isso é que, entendida como “avaliação do *plural* de que os textos são feitos”, a interpretação terá desde logo uma dupla tarefa a cumprir: primeiro, colocar o texto fora de um olhar exterior que o venha “explicar”; depois, libertar o texto da sua totalidade (porque não há um *todo* dele). A anastomose é uma rede solta de canais - neste caso, de significantes - que se dividem, ramificam e se recombinaem de forma aleatória e imprevisível. Assim, a interpretação não tem que ver com a polissemia (o sentido não está no significado), e é por isso que ela se demarca da hermenêutica pois “interpretar” (no sentido hermenêutico de apresentar sentidos, julgar significados, preferir um conteúdo a outro, chegar à pretensa ‘profundidade’ do texto, etc.) é colocar mais e outros véus sobre aqueles que julgamos desocultar. Neste processo, o intelecto fica preso e enredado num círculo de forma viciosa. O esforço da hermenêutica é por isso árduo e vão - um dos sintomas da chamada doença moderna.

Nos acalorados anos 60⁴, período em que muita gente entrou em guerra contra o sentido (contra ‘o que significa’, contra ‘o que quer dizer’), Susan Sontag declara, num artigo datada de 64, que “Em vez de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte”.⁵ Uma “erótica da arte” liberta-nos do textocentrismo. Valoriza o visual, o acústico e o gestual, quer dizer, as forças produtivas de uma economia signifiante que foi reprimida pelo signo durante muito tempo. Nesta perspectiva, entende-se que a experiência de uma obra de arte deve ir ao encontro do espaço intensivo da afeção, ao encontro do gozo (*jouissance*), da catástrofe,⁶ da *passagem para* o ato, do gesto-cor-som, da energia larvar, da vitalidade, da força,

se necessário até mesmo da violência (a *crueldade* de Artaud). Numa palavra: o texto é superado pelo poder arrasador do instinto (das “obscuras forças da vitalidade dionisiaca”⁷), ou, em versão mais moderada, pela força da sensação⁸ que não representa nem simboliza. Mediante esta força, é superado também o sentido e todos os totalitarismos.

A proposta de uma “erótica da arte” é magna, sedutora, ambiciosa e irrealista: significa substituir o simbólico pelo semiótico, “aceder plenamente ao encantamento do significante, à voluptuosidade da escrita”⁹ (de novo Barthes) para depois, por sua vez, dessemiotizar o semiótico. Significa substituir a estética da(s) forma(s) pela estética da(s) força(s), contrapor à forma e à unidade fluxus de intensidades e toda a gama de energias associadas a “dispositivos pulsionais”.¹⁰

2 – CONFLITOS TEÓRICOS DO DRAMA MODERNO

2.1. O CASO ARTAUD

No teatro, “tudo o que é gesticulado e dito e que nunca se efetua duas vezes da mesma maneira” por oposição à forma dramática (à “poesia dos textos” debaixo da qual há “a poesia real sem forma e sem texto”) foi vivamente defendido por Artaud na década de 30 do século passado.¹¹ Artaud foi o principal arauto das pulsões irracionais que subjazem a esta defesa, abrindo caminho a uma vasta e variada prática teatral em declarado litígio contra a convenção e o texto, prática que só vem a realizar-se realmente décadas mais tarde (pelos finais dos anos 50). Experimental e vanguardista, essa prática teatral é declaradamente anti-representacional.

Como se sabe, Artaud não foi o primeiro a atacar as disposições hegemónicas da representação dramática da realidade, nem a pôr em evidência as suas limitações.¹²

⁷ “Artaud rejeitava totalmente o elemento apolíneo e confiava nas obscuras forças da vitalidade dionisiaca com toda sua violência e seu mistério.” In ESSLIN, M. (1978) *Artaud*. São Paulo: Editora Cultrix: 76.

⁸ A(s) sensação (-ões) comporta(m) os percetos e os afetos. O perceto corresponde a novas maneiras de perceber, “novas maneiras de ver e ouvir”; o afeto corresponde a “novas maneiras de experimentar” ou de sentir. Essas novas maneiras supõem uma *crítica ao sujeito*, negando-lhe o seu papel privado, sentimental, orgânico, humanizado e estável. (Consultar JUSTO, J. M. “O fundo comum do pintar e das palavras. Uma apresentação da lógica deleuziana da sensação”, in DELEUZE, G. (2011) *Francis Bacon, lógica das sensações*. Lisboa: Orfeu Negro: 16).

⁹ BARTHES, R. (1970) *S/Z*. Paris: Seuil: 10.

¹⁰ A expressão é de Jean-François Lyotard (consultar LYOTARD, J.-F. (1973) *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: 95-96).

¹¹ Ver ARTAUD, A. [1938] “Já basta de obras primas”, in (s/d) *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Minotauro: 115.

¹² Já antes de Artaud alguns simbolistas haviam alterado o quadro dramático a partir de experiências que põem em causa o tempo cronológico, o espaço euclídeano e o que o senso comum considera dramatizável. (Consultar: CARDULLO, B. “En garde! The Theatrical Avant-garde in Historical, Intellectual, and Cultural Context”, in (2001) *Theatre of the Avant-Garde 1890-1950. A Critical Anthology* by Bert Cardullo and Robert Knopf (ed.).

¹³ Veja-se o que Artaud afirma no primeiro manifesto sobre o teatro da crueldade: “(...) o que acima de tudo importa é romper a sujeição do teatro ao texto e recuperar a noção de uma espécie de linguagem única que esteja a meio caminho entre o gesto e o pensamento.” (...) in ARTAUD, A. [1938] “O teatro e a crueldade (Primeiro Manifesto)” in (s/d) *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Minotauro: 128.

¹⁴ Ver DERRIDA, J. “Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation”, in (1967) *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil: 348 (tradução minha).

¹⁵ Passados 30 anos sobre Artaud, surge uma nova geração cujos nomes mais significativos são os de Grotovski, na

Contudo, é decerto aquele que, pelo menos em declarações, o fez de forma mais radical. A passagem que se segue, não sendo das mais virulentas que escreveu sobre a relação texto/teatro, é, mesmo assim, suficientemente elucidativa a respeito da absoluta necessidade que sentia em banir o texto (a dramaturgia e a literatura) da prática do teatro.¹³ A passagem dá a perceber nas palavras “personagens” e na expressão “contar histórias” que o grande obstáculo à independência e à autonomia do teatro é, em seu entender, o texto ligado às ideias de signo, forma e representação. A passagem dá a perceber também que, enquanto ficar preso ao texto, o grande erro do teatro é ele servir uma linguagem que não é a sua e um sentido que não é o seu.

“O teatro [é uma] arte independente e autónoma [que] para ressuscitar, ou simplesmente para viver, deve marcar bem o que a diferencia do texto, da fala pura, da literatura e de todos os outros meios escritos e fixos. Podemos continuar a conceber um teatro assente na preponderância do texto, e de um texto cada vez mais verbal, difuso e maçador a que o estético da cena ficaria submetido. Mas esta conceção que consiste em fazer sentar as personagens numas tantas cadeiras ou sofás colocados em fila a contarem histórias umas às outras, por mais fantásticas que as histórias sejam, não é talvez a negação absoluta do teatro ... é, com certeza, a sua perversão.”

(palavras de Artaud em carta a B. Crémieux, datada de 1931¹⁴)

Ora é esta mesma posição (na defesa de um regime estético de produtividade autónoma em que o texto, a literatura e “todos os outros meios escritos e fixos” são marginalizados) que está refletida na estética do espaço, do tempo e do corpo das neo-vanguardas de 1950 e 60¹⁵. Elas vão pôr essa estética em prática no campo das artes cénicas como Artaud não

logrou fazê-lo no seu próprio tempo. Estas neo-vanguardas vão secundarizar o texto e toda a arte verbal valorizando um teatro feito de sensações, espontaneidade e improvisado que o aproxime antes à pintura, à música, à dança e à instalação, e muito pouco ou quase nada à literatura. O agente da criação passa a ser privilegiadamente a dimensão material da cena que engloba o gesto, a música, o canto, a dança, o corpo, a luz, a performance e o espetáculo, tudo colocado ao mesmo nível e num *décor* e numa composição nunca fixos previamente.

Muitos dos vários modos das práticas teatrais que se seguiram de 1970 até hoje, incorporando no mesmo espaço a instalação, a performance, o vídeo, o som, etc. (ou seja, áreas de criação distintas que se legitimam a si próprias e que, sem qualquer diferença hierárquica, ficam a equivaler-se), continuam o legado artaudiano no que diz respeito à prática desta “linguagem das sensações” de tipo suprematista em que as formas desaparecem, uma linguagem que investe na estética da energia, na “força vital”, nos “deslocamentos da libido”, nos impulsos, nas intensidades, nas descontinuidades, e, de uma maneira geral e no pior dos casos, no experimentalismo falho de preocupações cognitivas. Muito pouco, ou, em certos casos mesmo, praticamente nada é investido nos textos, no signo e no produto artístico.

O texto “sínico” e literário (representacional) favorece a ideia de totalidade e de resultado acabado, de produto e de lei. Está pois ligado ao teatro figurativo, a uma lógica dramática focada nas qualidades referenciais de uma linguagem assente em modelos actanciais (o modelo da *mimesis*, da intriga e do ‘drama’) e não no modelo da ação propriamente dita. Encarar portanto a obra como tensão, *élan*, impulso, desejo de individuação, procura subjetiva e fuga às regras é uma

Polónia, Peter Brook, em Inglaterra e Paris, Richard Schechner, nos Estados Unidos, e Julian Beck e Judith Malina, do Living Theatre, na Europa. (Consultar FUCHS, E. “Signaling through the Signs”, in (1996) *The Death of Character*. Indiana University Press: 69-91).

¹⁶ ADORNO, T. (1993)
Teoria estética. Lisboa:
Edições 70.

¹⁷ BARBÉRIS, I. (2010)
“Vitalisme scénique”, in
Théâtres contemporains.
Mythes et idéologies.
Paris: PUF.

maneira de rejeitar o teatro figurativo, ao mesmo tempo que é deixar de confundir o sentido com modos de expressão ou de figuração. É valorizar, como faz Adorno na sua *Teoria Estética* (1966-70)¹⁶, o teatro de Beckett, a música de Schönberg, ou qualquer criador vanguardista em cujas obras não há “texto” no sentido referido, nenhuma totalidade verista ou realista, conciliadora. Sem “texto”, contra a forma, a obra torna-se sensível exclusivamente pela ação e pelo gesto.

É nesta ótica que Georg Simmel (1858-1918), teórico social e contemporâneo de Stanislavski (1863-1938), declara que a obra teatral é anulada pela precariedade espaço-temporal da sua interpretação. As propostas de Simmel são muito semelhantes às que estão na base da psicotécnica praticada pelo teórico russo, como lembra Isabelle Barbéris.¹⁷ Segundo esta autora, tanto Simmel como Stanislavski dão grande importância à construção do gesto artístico, à interpretação, tornando-se a construção da identidade do ator (que integra o texto para subjetivamente o transformar) crucial na defesa de um teatro anti-representacional. No livro *La philosophie du comédien*, Simmel diz que

“(...) a estética é o ato de transformação do conteúdo ideal (pré-formado) num dado sensível através do ato da interpretação (do ideal ao sensível, portanto). O ato da interpretação é um ato bio-político, que rompe com a separação mecanicista entre corpo e espírito enquanto processo de reunião de contrários.”

(os sublinhados são meus)

Esta importância dada à interpretação (ao ator e ao corpo) com vista a uma “reunião de contrários” permanece fiel à linha de Artaud, para quem uma das “perversões” máximas do teatro representacional era a “ausência” do corpo, a sua

invisibilidade. A preocupação de Artaud era que a separação corpo/espírito, corpo/texto e todas as polaridades em que assenta a metafísica ocidental (que se ergueu com base numa divisão dualista entre mundo sensível e mundo inteligível) fossem suprimidas.¹⁸ A sua preocupação era atingir o paraíso da não-dualidade (corpo e espírito invioláveis na sua unidade).¹⁹ O título do livro *O teatro e o seu duplo* não será mais do que uma chamada de atenção para o “pervertido” teatro das dualidades, uma denúncia e chamada de atenção para a condição a que ficam condenados, nesse tipo de teatro, o ator em relação ao seu duplo, o diretor/encenador; o diretor/encenador em relação ao seu duplo, o autor/texto; o autor/texto em relação ao seu duplo, a representação; e a representação em relação ao seu duplo, o mundo. Para Artaud, dramaturgo, encenador, coreógrafo, cenógrafo - todos pertencem a um aparato onde todos são duplos (cópia) uns dos outros.

Derrida interroga-se sobre se Artaud terá conseguido escapar a esta dualidade que denuncia e contra a qual se revolta de forma tão radical. Terá conseguido sair da metafísica? E a conclusão a que chega é que Artaud permanece atado à metafísica porque o “teatro da crueldade”²⁰ (que ele propõe como antídoto do teatro da re-representação presidido pela pulsão mimética do “duplo”) é um teatro que procura a “presença pura”, “a unidade anterior à dissociação” e, esta unidade, no entender do filósofo, não existe. A presença autêntica a existir tem de existir fora da consciência e do tempo porque, tão logo percebida, ela fica envolta na repetição, no “duplo” fatal (presa à relação modelo/cópia, ação/reflexão, corpo/espírito), e só desta maneira pode manifestar-se como “teatro”. Por isso, tanto as propostas de Artaud como a dos seus discípulos falham na tentativa de eliminar as polaridades e a convenção da dualidade.

¹⁸ “A separação entre o teatro analítico e o mundo plástico parece-nos um disparate. Não se separa o espírito do corpo, nem os sentidos da inteligência (...)” in ARTAUD, A. [1938] “O teatro e a crueldade” in (s/d) *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Minotauro: 126.

¹⁹ Consultar o que Artaud diz sobre o *ser* do ator, a sua urgência, sobre a presença absoluta do artista-vítima, etc., e os comentários de Elinor FUCHS no artigo citado na nota 15.

²⁰ Para a definição de ‘teatro da crueldade’, ler “O teatro e a crueldade”, “O teatro da crueldade (Primeiro Manifesto)” e “Cartas acerca da crueldade”, in ARTAUD, A. (s/d) *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Minotauro. Fica aqui, como registo e a título de exemplo, uma passagem onde se define ‘crueldade’ neste tipo de teatro em tudo oposto ao teatro psicológico: “Tudo o que é ação é crueldade. E é baseado nesta ideia duma ação extrema, levada além de todos os limites, que o teatro tem de ser reconstruído.” (id: 124).

²¹ A prova disso é que Artaud escreve: “Uma vez consciente desta linguagem no espaço – linguagem de sons, gritos, luzes, onomatopeias -, cabe ao teatro organizá-la, formando com as personagens e com os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do seu simbolismo e das suas correspondências em relação a todos os órgãos e em todos os planos.” (id: 130).

²² Artaud: “Trata-se de dar à representação teatral o aspeto duma fogueira devoradora, de levar, pelo menos uma vez ao longo do espetáculo, a ação, as situações, as imagens, àquele grau de incandescência implacável que no domínio psicológico ou cósmico se identifica com a crueldade.” (id: 129).

²³ Cf. MERQUIOR, J. “As contradições da vanguarda”, in (1981) *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: 101

Na verdade, continuam agarrados a ela: onde antes se valorizava o espírito, a representação e a ausência, agora valoriza-se o corpo, a ação e a presença numa distinção e escala de importância em que as hierarquias permanecem. O que antes era “substância” é agora “suporte”. E quanto aos “deslocamentos da libido” (às intensidades e fluxus libidinais) como resposta às “substituições representativas”, nem Artaud nem os seus epígonos conseguem prescindir de uma gramática de gestos que os ponham a funcionar - uma qualquer linguagem articulada por muito “hieroglífica” que seja.²¹ A economia libidinal (o “desejo de Eros” e a tal “erótica da arte” que Sontag reclamava) não passa sem a teatralidade, sem dispositivos instrumentais próprios do teatro, mesmo que estes sejam o som, o gesto, a voz, o canto ou o grito, e por muito “cruel” (energética) que esta gramática libidinal se manifeste no seu dinamismo vital, na sua energia pulsional, na sua emergência e no seu devir.

A tentativa de escapar à poética normativa da representação (isto é, a umas tantas normas de organização verbal assentes no signo icónico, indicial ou simbólico) é uma luta com uma história longa, uma forma de resistência ao *sistema*, com os seus picos de intensidade particularmente inflamados²² com as vanguardas históricas. No século XX, Artaud será o primeiro dessa linhagem vociferante que conta, entre outros descendentes, com o teatro laboratório de Grotovski, o teatro “metade sonho, metade ritual” do coletivo experimental *Living Theatre* e o teatro pós-dramático de Robert Wilson.

Mas se em relação ao irrealismo das vanguardas de expressão literária que desprezam o sistema da língua há quem tenha argumentado brilhantemente que “Nenhum poema saberia prescindir da sintaxe”²³, e, quem, por sua vez, a tenha defendido em termos apaixonados da maneira que se segue:

“(…) odeio (…) não quem não sabe sintaxe (…) mas (…) a sintaxe errada, como gente em que se bata (…)”²⁴, é lícito sustentar um paralelo e dizer que, na esfera da expressão teatral, também se trata de um erro esteticista pretender prescindir totalmente da poética normativa e do seu potencial e organização simbólicos. Pretender isso é, além do mais e sobretudo, uma utopia (comportando aspirações irrealistas e riscos estéticos com algum grau de irresponsabilidade intelectual) – uma utopia que faz parte dessa história.

2. 2. O CASO BRECHT

Ora na história da rejeição de uma poética normativa da representação Brecht tem também o seu lugar cativo. Um lugar que se impôs como autoridade ao longo de várias décadas. Com ele aprendemos, à força de repetição que tem seu quê de aborrecidos ecos de catequese legisladora, que o envolvimento do ator com o texto e do espectador com o texto é um exercício de atividade crítica de distanciação, exercício capaz de impedir o transporte, pela sedução, “da esfera do quotidiano para outra mais *elevada*”.²⁵ Contra a lógica dramática da poética aristotélica e no combate à ilusão dramática, Brecht propõe um tipo de performatividade (a distanciação épica) que se encontra no tipo de teatro que defende e preconiza - o teatro épico.²⁶ O que acontece de participatório/performativo (envolvente) no exercício da prática deste tipo de teatro? Tanto o ator como o espectador ficam implicados na linguagem da obra a nível da cognição crítica; neste processo, que é um processo de distanciação e de *logos*, a linguagem da obra é re-feita, re-inventada, re-escrita quando se dá o confronto entre a obra e as próprias condições, possibilidades e limites da linguagem do ator e da linguagem do espectador.

²⁴ Cf. PESSOA, F. (1982) *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Vol. I. Lisboa: Ática: 17

²⁵ BRECHT, B. “As cenas de rua. Esquema de uma cena de teatro épico”, in (s/d) *Estudos sobre teatro. Para uma arte dramática não aristotélica*. Lisboa: Portugália Editora: 111

²⁶ “Durante o espaço de decénio e meio após a primeira grande guerra, experimentou-se, em alguns teatros alemães, uma forma relativamente nova de representar, que se denominava “forma épica” em virtude de possuir um cunho nitidamente narrativo e descritivo e de utilizar coros e projecções com finalidade crítica. Por meio de uma técnica que de forma alguma era fácil, o actor distanciava-se da personagem que representava e colocava as situações da peça sob um tal ângulo que sobre elas vinha infalivelmente a incidir a crítica do espectador.” (Id. ib.: 109).

Pode dizer-se então que neste tipo de teatro - o teatro “da cena de rua” que se opõe ao teatro da ilusão - o texto permanece. Porém, ele é agora texto-linguagem. A nova dramaturgia que se ajusta a este *texto-linguagem* é aquela que força o espectador e o ator a eliminar a paixão (a empatia psicológica, as emoções e a identificação) e que, evitando centrar-se em ações e no seu desenvolvimento, procura antes os *estados dos acontecimentos*. Walter Benjamin sumariza com grande clareza os novos pronunciamentos teóricos de Brecht:

“Brecht demarca o seu teatro, qualificado de épico, do teatro dramático (no sentido estreito do termo, de que Aristóteles formulou a teoria). Apresenta a sua dramaturgia como não aristotélica, exactamente da mesma maneira que Riemann introduziu uma geometria não euclidiana. Esta analogia deve mostrar claramente que não se trata de uma relação de concorrência entre as formas de teatro em questão. Enquanto Riemann suprimiu o postulado das paralelas, o que foi suprimido na dramaturgia brechtiana foi a catarse aristotélica, a purgação das paixões pela identificação com a sorte comovente do herói.”

Na reflexão estética de Walter Benjamin sobre Brecht, fica clara a ideia de que a substituição do dramático pelo épico tem o mesmo alcance que a substituição da geometria tridimensional euclidiana por uma nova visão do espaço geométrico (o espaço curvo limitado a duas dimensões de Riemann). Com esta analogia, procura chamar-se a atenção para a importância da dramaturgia brechtiana na instauração de um novo paradigma estético: já não é possível contentarmo-nos com a “ilusão” das coisas que nos é dada pela perspectiva clássica. É preciso abandonar o exercício do ilusionismo que nos obriga a ver as coisas a três dimensões, em profundidade, realisticamente. É preciso abandonar a *aparência* das coisas (a sua ficção) para as vermos tais como elas “*são*” (ou podem ser) quando percebidas de outra maneira, menos convencionalmente, menos à maneira do mundo dito real. Por exemplo: mais curvas e mais próximas, deformadas ou fraturadas, ou num espaço invisível a quatro dimensões. Tudo isto o teatro épico consegue fazer ver sob o “efeito de estranheza” – quer dizer, *criticamente*. A lucidez crítica instala-se se a distância entre o mostrar e o mostrado, entre o significante e o significado, se realizar. Se isso acontecer, a catarse dá lugar não à emoção mas ao espanto. No lugar da identificação e da hipnose emocional fica a capacidade

de pensar, julgar e perceber criticamente as razões do que se passa na cena.²⁷

“As representações do teatro épico são destinadas ao interesse distanciado do público; este interesse significa justamente – e esse é o seu traço particular – que pouco ou nada recorre à capacidade de identificação dos espectadores. Pelo contrário: a arte do teatro épico consiste em provocar o espanto em lugar da identificação. Em vez de se identificar com o herói, o público deve aprender a espantar-se com a situação na qual o herói se debate.”

A seguir, Walter Benjamin acrescenta:

“(...) o teatro épico tem menos a ver com a tarefa de desenvolver acções do que com representar estados de coisas. Contudo, a representação não significa reproduzir no sentido dos teóricos naturalistas. Pelo contrário: trata-se, antes de tudo, de começar por descobrir os estados das coisas. (Podia-se até dizer de as distanciar). Esta descoberta (distanciação) dos estados das coisas realiza-se pela interrupção do desenvolvimento dos acontecimentos.”²⁸

É talvez esta última ideia que leva Hans-Ties Lehmann a poder dar o teatro de Brecht (e o de Heiner Müller²⁹) como exemplos de um teatro anti-dramático.³⁰ Com efeito, esta “interrupção do desenvolvimento dos acontecimentos” pela descoberta dos estados das coisas é uma maneira de libertar o acontecimento da relação causa/efeito e de surpreender na coisa as características da substância e da causa (uma espécie de epifania da essência - a apreensão do manifesto na manifestação, como nos ensinam os estóicos). Rompe-se assim com a relação aristotélica que proclama o domínio de uma sobre a outra (da substância sobre a causa). Do mesmo passo, liberta-se o texto das baías de uma poética normativa (uma poética de observância às regras), deixando de o ver

²⁷ “O objectivo do efeito de distanciação é possibilitar ao espectador uma crítica fecunda, adentro de uma perspectiva social.” (Id., ib.: 121).

²⁸ BENJAMIN, W. (1969) *Essais sur Bertolt Brecht*. Paris: Maspero: 28-29 (tradução minha).

²⁹ As afinidades de H. Müller com Brecht são conhecidas. Diz-se que o que ainda permanece de Brecht está presente no teatro de H. Müller.

³⁰ Anti-dramático e não de um teatro pós-dramático. O pós-dramático é um conceito que ajuda a pensar a tensão entre uma poética do dramático (que privilegia o *mythos* e a *mimesis*) e uma poética do espetáculo (que privilegia a *opsis* e a *mixis*). Hans-Ties Lehmann, em *Teatro pós-dramático*, só considera pós-dramático o teatro posterior às vanguardas porque, com elas, o teatro já não se constrói pelos princípios estruturais do drama, ou de qualquer narrativa racional. Afirma-se antes pela presença física e simbólica. Não se impõe pelas falas e pela cognição, mas pelas imagens, sons e sensações (pelas pulsões irracionais).

³¹ Na verdade, para Brecht a fábula (o *mythos*), ou seja, o herói e a sociedade onde se integra, nunca deixou de ser a condição *sine qua non* do seu teatro épico: “A tarefa fundamental do teatro reside na “fábula”, composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos.” (Id., ib.: 205). Conflitos e decisões tomadas por protagonistas é aquilo que faz do drama o princípio da sua forma. Ver também nota seguinte.

³² Para Brecht, o sentido da arte está em que ela ajuda os homens a dominar a sua existência, o seu destino.

como entidade pré-formada, sujeito à construção narrativa, à relação causa/efeito, a analogias e equivalências e ao desenvolvimento de ações. Por causa dessa “interrupção”, o texto deixa de ser *um sistema de signos* (uma semiologia) para se tornar *um lugar de compromisso* ideológico (uma epifania crítica): o texto torna-se a força de uma evidência (a *perspicuitas*) com o poder de denunciar e corrigir. É todo um programa novo e uma nova estética que aqui se configuram.

Porém, é certo que persiste ainda na teoria do drama épico de Brecht alguma coisa de *drama*, não no sentido de “desenvolvimento de acontecimentos” mas como matriz de uma consciência problemática da realidade.³¹ Apesar de o *drama* ser conduzido à situação de “estados das coisas” (à epicização do modelo da “cena da rua” onde o diálogo desaparece), tal facto não invalida que este modelo possa ser visto como uma maneira política e algo desconstrucionista de reinventar. O drama fica reinventado sob forma de suspensão (suspensão em relação à ‘verdade’/veracidade mimética do acontecimento, em relação a qualquer transparência linear) e fica reinventado sob a forma de fragmento (que é aquilo que implica que a totalidade já não possa ser dita). Mas no fragmento há ainda uma marca do todo (restos de um todo), o fragmento corresponde a um desmembramento, por exemplo, da ideia de centralidade, ideia que ainda se mantem, apesar de tudo, como horizonte ideal patente na vontade de uma inteligência do mundo, na vontade de síntese e de reconciliação. Este propósito teleológico, finalista, que em Brecht espreita na dissolução fragmentada do seu drama épico, é notório na vontade combativa de participar no mundo. Está apontado à “matéria do século”, à referencialidade do finito e da contingência humana, à situação concreta dos homens³² - ou seja, ainda a um núcleo de humanidade cujo ser se identifica com o sentido, o devir histórico e o processo social.

2.3. ARTAUD E BRECHT, OS DOIS LADOS OPOSTOS, REVERSÍVEIS E COMPLEMENTARES DO DRAMA MODERNO

Lehmann diz que o teatro de Brecht (quando comparado com o de Artaud) está mais do lado de uma teoria social do que da metafísica. Os argumentos que adianta ajudam a compreender esta distinção. O seu teatro representaria o outro lado do drama moderno. Ambos partilham do mesmo conflito teórico, mas num caso, o de Artaud, o conflito polariza-se em torno da libertação das pulsões irracionais, e, no outro, o de Brecht, em torno da defesa da razão crítica. Postas as coisas nestes termos, afigura-se-nos possível sustentar que Artaud e Brecht são também os rostos das duas principais formas do utopismo da participação, o primeiro, o de uma participação rebelde e delirante na defesa dos instintos vitais (exemplo de um teatro atravessado pela explosão da libido, um teatro feito de corpo, paixão e desejo de presente absoluto), o outro, o de uma participação moderada pela razão política na defesa da crítica da sociedade e da problemática condição humana (um teatro virado para o intelecto, a ética, o sentido e a racionalidade como *praxis* libertadora). Mas, por causa disto, tanto um como o outro paladinos de uma arte ainda anterior à *arte de proposta*, expressão de Romero Brest aplicada às artes visuais, ao *hic et nunc (aqui e agora)* dos “happenings”, “performances” e “body art”, e que Merquior comenta em “Estética intransitiva”.³³ E, acrescentaríamos ainda, paladinos de uma arte muito anterior à idade dos *media* e dos múltiplos códigos constitutivos de certas formas de teatro contemporâneas que trabalham com a realidade virtual e todo o aparato eletrónico e dispositivos interativos disponíveis. Comparado o seu teatro com as práticas de cena atuais, é forçoso reconhecer que Artaud e Brecht ainda estão presos ao produto artístico, limitados à arte de “obra e imagem”. Do ponto de vista da crítica cultural, ficam, por este motivo, no limiar da pós-modernidade, atinentes ainda a uma conceção

³³ MERQUIOR, J. (1981) “Estética intransitiva”, in *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

de arte – e de teatro – em que os princípios de identidade e de não-contradição não chegam verdadeiramente a ser postos em causa. Em bom rigor, e no fundamental, ainda são hegelianos ...

Se não, vejamos: Hegel acreditava poder atingir uma síntese final, o absoluto (o Ideal) que confundia com a Verdade; acreditava na identidade dos opostos (de que são feitas todas as coisas do mundo), que afirmava poder ser atingida pelo método dialético da não-contradição. Como Hegel, Artaud e Brecht acreditaram no mesmo. Aplicaram o método dialético ao seu teatro, na tentativa de conciliar contrários, oposições e contradições, e fizeram do teatro metáfora do mundo inteligível das essências, um espaço de unidade e superação. Cada um à sua maneira. Brecht, referindo-se à técnica de distanciamento no teatro épico, escreve no parágrafo 45 de *O pequeno organon para o teatro* (1948)³⁴ que

“Esta técnica [a da distanciamento] permite ao teatro empregar, nas suas reproduções, o método da nova ciência social, a dialética materialista. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições. Para a técnica em questão, as coisas existem somente na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo próprias. O mesmo sucede em relação aos sentimentos, opiniões e atitudes dos homens, através dos quais se exprimem, respetivamente, as diversas espécies de convívio social.”

O uso do método dialético no teatro épico decorre da sua absoluta adequação à técnica usada neste tipo de teatro. Ou seja, a coincidência entre uma e a outra é possível porque tanto a *técnica* (empregue) como o *método* (dialético) consistem em dar a ver as contradições do mundo real e a forma de intervir nele para as superar. Uma vez superadas (resolvidas, reconciliadas), atinge-se o Ideal.

A racionalidade de Brecht, filha direta de uma filosofia de reconciliação, fica ainda mais evidente no parágrafo 46 do mesmo escrito onde se pode ler que “O homem tem de ser encarado não só *como é*, mas também como *poderia ser*”³⁵. Aqui é a necessidade de coincidência entre o real (o que *é*) e o racional (o que *poderia ser*) que ilustra com clareza uma vontade de *totalidade e sistema*, em tudo idêntica à que subjaz à filosofia hegeliana.

Quanto à pura energia vital dionisíaca de que é feito o teatro de Artaud, também ela não escapa a uma “Vontade *sem conflito*”³⁶, ou seja, à *dramatização emocional das relações do espírito com a realidade* (maneira como se refere à dialética Ernst Topitsch³⁷ descartando as qualidades que Hegel via no método ao referir-se a ele como “a alma de todo conhecimento que seja realmente científico”³⁸).

Com toda a evidência, Topitsch achava que de científico nada tinha a dialética. Não poderíamos estar mais de acordo analisando o caso de Artaud (e sobremaneira o dele), pois “dramatização emocional” (e não análise rigorosa assente na razão analítica) é o que encontramos na forma como Artaud conduz a sua reflexão sobre teatro nos escritos reunidos em *O teatro e o seu duplo*. Para dar crédito às suas impressões intuitivas, em diversas passagens recorre a Platão, ao “teatro oriental de tendências metafísicas”, às encenações dos mistérios órficos e, de uma maneira geral, a uma linguagem cheia de *pathos*, arrebatadoramente sentimental, esotérica, confusa, neo-platônica e idealista. Por meio dessa linguagem e animado por um manifesto subjetivismo estético realça as qualidades transcendentais do seu “teatro alquímico” que idealizava como *total* (“fusão única e inextricável do abstrato e do concreto”) – um teatro capaz de regressar à essência pura, capaz de

³⁵ Id., ib. §46: 188.

³⁶ Expressão de Artaud em ARTAUD, A. (s/d) “O teatro e a alquimia”, in *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Minotauro: 75.

³⁷ Citado por MERQUIOR em “Uma senhora de pouca virtude”, in *op.cit.*: 178.

³⁸ Id., ib.: 175.

³⁹ ARTAUD, A., op. cit.: 77.

*“aniquilar todos os conflitos produzidos pelo antagonismo da matéria e do espírito, da ideia e da forma, do concreto e do abstrato, e dissolver todas as aparências numa única expressão, que, sem dúvida, seria o equivalente do ouro espiritualizado”.*³⁹

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, A. (s/d) *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Minotauro.

BARBÉRIS, I. (2010) *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*. Paris: PUF.

BRECHT, B. (s/d) *Estudos sobre teatro. Para uma arte dramática não aristotélica*. Lisboa: Portugália Editora.

LEHMANN, H-T. (2010) *Postdramatic Theatre*. London & New York: Routledge.

MERQUIOR, J. (1981) *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.