

TEATRO NA LUTA DE CLASSES

Iná Camargo Costa

Como a religião, a arte tem suas raízes na pré-história. Idéias, estilos, movimentos artísticos podem sobreviver na mente humana por muito tempo depois de desaparecido o contexto concreto em que surgiram. No fim das contas, a mente humana se caracteriza por seu conservadorismo inato. Idéias que há muito tempo perderam sua razão de ser permanecem teimosamente arraigadas na psiquê humana e continuam desempenhando um papel, às vezes determinante, no desenvolvimento humano. Isto é mais evidente na religião, mas também se aplica ao campo da arte e da literatura.

Alan Woods

Sorrindo amarelo, a burguesia transforma poetas e pensadores

Em seus lacaios, todos eles. O templo da sabedoria,

Ela transforma em bolsa...

Brecht. O Manifesto.

É mais difícil tornar flexíveis as idéias fixas do que mudar a existência sensível.

Hegel

1. Questões preliminares

Para quem entende que o proletariado é o verdadeiro sujeito do processo de acumulação porque ele produz capital além da mercadoria e, com essa compreensão, se dedica ao teatro levando em consideração a luta de classes, impõe-se a necessidade de, além de tomar partido como trabalhador cerebral, identificar as coreografias do inimigo, sobretudo as que se apresentam sob máscaras revolucionárias, inclusive e sobretudo procurando revogar idéias como luta de classes, revolução, necessidade de intervenção política, organização e assim por diante. Estas teses vêm de longe, na frente teatral há mais de cem anos e na elaboração teórica são ainda mais antigas. Por isso os acontecimentos práticos e teóricos do teatro francês a partir da segunda metade do século XIX serão aqui tomados como ponto de partida.

Como disse Engels, no prefácio à edição alemã de 1885 da obra de Marx, O dezoito brumário de Luís Bonaparte, “a França é o país onde, mais do que em qualquer outro lugar, as lutas de classe foram sempre levadas à decisão final e onde, por conseguinte, as formas políticas nas quais se condensam seus resultados tomam os contornos mais definidos”. O livro de Marx trata dos resultados das lutas entre burguesia e proletariado, bem como entre as diferentes frações da burguesia nos anos que vão de 1848 a 1851, estabelecendo assim o referido ponto de partida e, como expressão daqueles resultados no plano ideológico – do qual o teatro faz parte –, encontramos nos acontecimentos franceses relativos ao teatro a manifestação das lutas entre as classes sociais com muito mais clareza do que em outros países. Isto continua valendo até hoje.

Grande parte dos materiais presentes neste estudo já apareceu em outros trabalhos, mas os debates que vêm ocorrendo nos últimos dez anos entre os ativistas do atual movimento paulista de teatro de grupo acabaram pautando a retomada e o desenvolvimento mais metódico de alguns temas.

Duas questões que serão tratadas aqui dizem respeito, direta ou indiretamente, à persistência do pensamento metafísico na contemporaneidade, bem como à persistência de comportamentos que, mesmo não mais se reivindicando como “de vanguarda”, retomam suas pautas, algumas estabelecidas ainda no século XIX. Este teatro das vanguardas de fins do século XIX e diferentes momentos do século XX agora reaparece identificado como matriz, ou modelo, do teatro “relevante” nas últimas décadas do século XX, para o qual foi proposta a designação de “pós-dramático”. A marca dessa espécie de “teoria” é explorar firmemente o campo evanescente da metafísica sob as mais variadas roupagens.

Qualquer espírito minimamente crítico percebe a referida persistência da metafísica, pelo menos em sua manifestação mais espalhafatosa, como é o caso das diferentes instituições religiosas em sentido estrito, sobretudo as que se organizam a partir do monoteísmo, que é por definição fundamentalista (judaísmo, catolicismo, protestantismo, islamismo) e continuam se confrontando seja em nome de Jeová (o Estado de Israel), de Alah, ou de Deus (os fundamentalismos americanos e a igreja católica, principalmente a romana). O interesse da indústria cultural pelo assunto por si só já indica o seu peso na organização das nossas percepções, inclusive (ou sobretudo) as políticas.

Mas a própria percepção normal da vida cotidiana no interior do sistema capitalista¹ é fundamentalmente metafísica, mesmo que não tenha conotação imediatamente religiosa. Há pouco tempo Robert Kurz formulou, mais uma vez, a explicação materialista, ou crítica, para o fenômeno, pois é de fetichismo que se trata: o fetichismo do moderno sistema produtor de mercadorias não constitui apenas uma “analogia” com as representações religiosas, como diz Marx, nem pode ser simplesmente apreendido como simples “ideologia”, porque ele próprio é uma constituição simultaneamente metafísica e real da sociedade e da sua reprodução, tanto material como cultural-simbólica. A modernidade, nas suas relações, não superou a metafísica, como ela própria acredita; apenas a fez descer do antigo apego religioso à transcendência (Deus, alma, vida eterna) para uma imanência puramente terrena (indivíduo e sociedade). Ao contrário do que afirmam seus ideólogos, a modernidade (e a pós-modernidade), longe de ser “pós-metafísica”, na verdade é “realmente metafísica”. Mas é metafísica de uma maneira nova, se comparada a suas formulações mais antigas, como a religião. Esta última foi dissolvida enquanto princípio de direção celestial da reprodução da vida e transformada na modernidade em “questão de fé privada”, graças às vitórias na luta contra a igreja católica romana em favor do estado laico. Seu lugar foi ocupado pelo princípio da direção da vida terrena pelas relações capitalistas de produção, que são percebidas de modo metafísico. O “sujeito automático” do moderno sistema produtor de mercadorias não é a razão humana libertada (das cadeias religiosas), mas sim o paradoxo de uma “transcendência imanente” em processamento cego na forma da abstração do valor – o qual permanece para além das necessidades humanas e para além do mundo físico, mas transformou estas necessidades e este mundo em material exterior a si. Aqui há uma força destrutiva qualitativamente nova, que ultrapassa todas as potências autodestruidoras das formações anteriores do fetichismo, como era o caso do religioso.

Não é preciso recorrer a Freud ou Feuerbach para explicar o que é uma crença religiosa (e portanto metafísica), mesmo quando não se trata mais de religião. Para isso basta um filósofo pragmático como William James que mais ou menos definiu esta espécie de religiosidade laica,

1 “O capitalismo se desenvolveu como parasita do cristianismo no ocidente (isto pode ser demonstrado não apenas através do calvinismo, mas também de outras igrejas cristãs ortodoxas), até atingir o ponto em que a história do cristianismo é essencialmente a história do seu parasita – isto é, do capitalismo.”
BENJAMIN, Walter. Capitalism as religion. In Marcus Bullock & Michael W. Jennings, eds. Walter Benjamin, Selected Writings, vol. 1. Cambridge: Harvard University Press, 2004, p. 289.

há mais de cem anos, nos seguintes termos: trata-se da crença em alguma ordem invisível, tomada como bem supremo, à qual todos devemos nos ajustar. Esta crença é da mesma natureza que a dos religiosos monoteístas em um Deus criador e responsável pela ordem, tanto a natural quanto a sobrenatural, à qual estaríamos todos submetidos, querendo ou não. A ordem presente que exige de nós uma submissão de “crente” chama-se capitalismo, mas é referida por seus paladinos e sacerdotes como mercado. Por isso os fundamentalistas de mercado costumam “defini-lo” como “mão invisível”. Ela asseguraria a “ordem metafísica” à qual todos acreditam que devemos nos submeter, como já pregava Adam Smith, que recomendava “fé no mercado” e por isso mesmo foi chamado de Lutero da economia por Engels. O primeiro mandamento desta religião laica afirma que o fenômeno básico da vida social é o indivíduo egoísta. Segundo mandamento: agir sempre em busca do seu interesse egoísta. Terceiro: a “mão invisível” do (Deus) mercado assegura a ordem e o interesse (egoísta) de todos, sintetizada no conhecido “cada um por si e Deus por todos”. (Os demais mandamentos são adaptações do decálogo mosaico, como “deve-se matar em defesa da propriedade”, “é bom cobiçar as coisas alheias – greedy is good, dizem os neoliberais – porque estimula a competitividade” e assim por diante).

2. Nota sobre forma e conteúdo

Em seus estudos sobre o teatro moderno, Lukács afirma que em literatura o verdadeiramente social é a forma, por ser ela que permite ao poeta comunicar uma experiência a seu público. A arte se torna social, ou se socializa, nesta comunicação “formada”, que lhe permite produzir seus efeitos. Nem o artista nem o público têm consciência disso, pois acreditam que o conteúdo age por si mesmo, sem se dar conta de que ele só produz algum efeito quando está formado. Este filósofo foi um dos primeiros a dizer que “a forma é a realidade social e ela participa vivamente da vida espiritual.”² Com base nestas idéias, Benjamin e Adorno definem forma como conteúdo social sedimentado. Traduzindo: conteúdos viram formas.

Numa tentativa de evitar o pântano metafísico em que cai a maioria dos que tentam enfrentar a questão da forma, comecemos por um exemplo prático e básico, retirado da língua falada: se eu disser “ontem eu quer...”, meu interlocutor não vai me entender, pois esta frase não está formada, está incompleta, ainda faltam informações para que ela seja compreendida. Ela só se formará depois que eu completar a palavra “quer” e, supondo que o complemento seja “ia” (“queria”, pois a palavra “ontem” remete a tempo passado), ainda será preciso que eu diga/acrescente “o que” eu queria ontem. Este fato pode ser reconhecido por qualquer pessoa que fale português, porque língua também é uma realidade social; todos os que falam uma língua conhecem a conjugação dos verbos e a sua predicação (independente do conhecimento científico, ou gramatical). A vantagem da língua sobre as demais manifestações sociais é que ela é sempre forma e conteúdo ao mesmo tempo. Pois bem: numa conversa ou num texto, a expectativa do ouvinte ou leitor em relação a tempos, pessoas verbais, predicação, etc. é formal. Corresponde às “regras do jogo” que todos começam a apreender desde que nascem e conhecem na prática desde mais ou menos 5 anos de idade, na convivência com as pessoas que falam essa língua. E o conteúdo de uma comunicação só será transmitido se ele estiver formado segundo essas “regras”.

As obras de arte também só são entendidas (quando são...) pelo público se estiverem formadas. E são formais inúmeros aspectos tidos por conteúdo, como o ritmo, os cortes, as intensidades, as omissões, os jogos de luz e sombra, e assim por diante. Mas artistas, público e crítica nem sempre se dão conta disso porque acreditam que se relacionam diretamente com o conteúdo.

No livro Teoria do drama moderno, Peter Szondi parte das idéias de Lukács, Benjamin e Adorno e avança mais um passo, demonstrando que falhas técnicas em determinadas obras podem ser vistas como sismógrafos sociais, isto é, como indicação de que algumas certezas

2. LUKÁCS, Georg. Il dramma moderno. Milano: SugarCo, 1976, p. 9.

artísticas (formais), historicamente estabelecidas, se tornaram problemáticas ou duvidosas e por isso nem todos continuam dispostos a adotá-las. Para ele, todo conteúdo, proveniente da experiência comum, busca a sua forma e, enquanto o artista não a encontra, tende a adaptar seu conteúdo às formas pré-existentes, havendo uma relação dialética entre o enunciado do conteúdo e o enunciado formal.

Quando forma e conteúdo se correspondem, a temática do conteúdo evolui sem problemas no interior do enunciado formal e todos “entendem” a obra. Mas pode acontecer, e acontece muito, de não haver essa correspondência. Em momentos de crise na sociedade (que podem durar séculos), o enunciado do conteúdo tende a entrar em contradição com o enunciado da forma, pois o conteúdo (novo) põe a forma (antiga) em questão, na medida em que ele se torna um dado problemático no interior de um quadro que não é. Começam a aparecer ruídos e, neste momento histórico, a forma entra em crise. Um importante sintoma de crise pode ser percebido quando os críticos (ou os artistas, ou o público) começam a “não entender” as obras. Ou então, o que é mais comum, rejeitam uma obra por suas “dificuldades técnicas”. Dificuldades técnicas são sintoma claro de problemas históricos: sinalizam que a história produziu novos conteúdos que têm direito a encontrar sua forma porque as formas existentes não correspondem a eles. Mas o contrário também é verdadeiro: o artista que se recusa a olhar para o conteúdo da experiência social pode optar por formas arbitrariamente escolhidas e montar verdadeiros quebra-cabeças que não querem mesmo dizer nada. Nos últimos tempos, alguns chegam mesmo a declarar que não querem “produzir nenhum sentido, porque não há sentido a produzir”.

3. Drama como forma

Como as formas artísticas parecem ser compreensíveis de maneira imediata em momentos de estabilidade social, elas próprias se estabilizam e por isso acabam sobrevivendo a seu tempo. Esta sobrevivência produz um apego de tipo religioso entre praticantes e fruidores da arte. É uma experiência de ordem metafísica, ou alienada, que explica, por exemplo, tanto a postura normativa de críticos e estudiosos quanto reações em nome do “gosto” por parte de alguns fruidores. A experiência é metafísica porque corresponde ao apego subjetivo a alguns aspectos formais que se referem uma suposta “ordem eterna” correspondente a essas formas, quando na realidade é antes uma desordem que tem caráter histórico e já está, ou precisa ser, superada.

No caso do teatro, a forma que dá régua e compasso para todas as discussões é o drama. Vamos fazer um resumo básico de suas regras e exigências, pois a sua síntese configura uma espécie de “forma ideal” que até hoje funciona na cabeça de todo mundo para avaliar quase tudo o que se faz no campo das artes cênicas, inclusive filmes³ e novelas de televisão. Esta “forma ideal” corresponde ao que Peter Szondi chamou de “quadro não-problemático”, pois ela descreve uma espécie de “funcionamento perfeito” da ordem burguesa (capitalista), na medida em que é uma sedimentação do conteúdo profundo da experiência burguesa, tanto naquilo que tem de verdadeiro (no sentido histórico) como no que tem de idealizado e de ideológico. Em outras palavras: escrever e encenar peças (ou roteiros de filmes, ou até mesmo romances) de acordo com as regras do drama corresponde a endossar as regras de funcionamento da sociedade burguesa (tanto as que o drama enuncia quanto as que ele esconde).

Segundo uma definição quase aceitável por qualquer manual do século XIX, drama é a forma teatral que pressupõe uma ordem social construída a partir de indivíduos (ver os mandamentos de Adam Smith acima) e tem por objeto a configuração das suas relações, chamadas intersubjetivas, através do diálogo. O produto dessas relações intersubjetivas é chamado ação dramática e esta

³ Um exemplo: no dia 30 de outubro de 2009 o crítico de cinema Luiz Carlos Merten fez a seguinte objeção ao filme *Besouro*: “tem cenas lindas, mas, no conjunto, parece mais um rascunho que um filme acabado. A evolução dramática é tênue e o desfecho funciona muito mais como anticlímax do que o clímax que talvez devesse ser.” (O Estado de S.Paulo, Caderno 2, D9). Todos os conceitos destacados derivam da forma dramática.

pressupõe a liberdade individual (o nome filosófico da livre iniciativa burguesa), os vínculos que os indivíduos têm ou estabelecem entre si, os conflitos entre as vontades e a capacidade de decisão de cada um. Através do diálogo, as relações vão se criando e entrelaçando de modo a produzir uma espécie de tecido, por isso mesmo chamado enredo ou entrecho, devendo ter claramente começo, meio e fim (de preferência nesta ordem), com direito a nó dramático, nó cego, desenlace, etc. Um dos valores mais cuidadosamente cultivados nesta concepção dramática de enredo é o suspense: o público não pode saber de antemão o final da história, devendo ficar “preso” a ela pela curiosidade em relação ao desfecho e os autores conhecem técnicas sofisticadíssimas para preservar e arrastar este suspense até o fim.

O princípio formal do drama é a autonomia: ele deve ser um todo autônomo, absoluto. Não pode remeter a um antes, nem a um depois e muito menos ao que lhe é exterior; deve ser uma ação fechada em si mesma. Disto decorre a sua determinação temporal. O tempo do drama é o presente-que-engendra-o-futuro: cada instante da ação dramática deve conter em si o germe do futuro e o encadeamento desses instantes obedece também à implacável lógica da causalidade. A exigência desse encadeamento implica a eliminação do acaso, isto é, o drama exige a motivação de todos os acontecimentos. Acaso significa fatalidade e o drama não a admite, pois para ele os indivíduos livres são donos do seu destino, são capazes de forjá-lo (e, se tiverem sucesso, eles “vencem na vida”).

Os temas que interessam ao drama são delimitados, por princípio, ao âmbito das relações intersubjetivas – as da vida privada – por serem os únicos que podem ser configurados exclusivamente através do diálogo. Os personagens do drama devem ser indivíduos bem caracterizados e por isso os críticos exigem que eles tenham profundidade psicológica. Esses indivíduos devem ser capazes de assumir seu próprio destino, bem como as consequências dos seus atos, sem se submeterem a instâncias externas ou superiores (fatalidade, deuses, tradições). Ao contrário, normalmente os heróis dramáticos enfrentam esse tipo de instâncias nas pessoas de seus agentes/representantes: já se vê que não é qualquer um que pode ser herói dramático.

A ação dramática é sempre resultado dos atos praticados pelos protagonistas enfrentando os seus antagonistas e o diálogo – expressão da vontade, planos, intenções, objetivos dos personagens –, para ser dramático, deve ser veículo de decisões. Por isso, nem toda conversa pode ser considerada dramática. Decisão é o momento por excelência da ação dramática.

Da mesma forma, situações que não possam ser traduzidas em diálogo não são dramáticas. No drama, até mesmo a interioridade (a “alma profunda”) deve se transformar em presença dramática (em fala). No drama não há lugar para o inexprimível (o que não se traduz em discurso), pois o drama expõe relações intersubjetivas (uns precisam compreender o que dizem os outros).

Sendo o diálogo o veículo discursivo do drama, não há nele lugar para a narrativa (épica), mesmo que ele sempre esteja “contando uma história”, porque o drama expõe uma história “no momento em que ela acontece”: esta é a essência da ilusão dramática. Por isso o drama moderno eliminou prólogo, coro, epílogo – componentes essenciais à tragédia clássica (grega). Uma consequência literária importante da autonomia do drama, ou de seu caráter absoluto, é que, por ser desligado de qualquer elemento ou referência exterior, ele não admite um narrador. O drama não é “escrito”, mas exposto. As palavras são decisões dos personagens: surgem da situação e remetem a ela.

Outra consequência é a relação com o espectador, também absoluta, objetivada na quarta parede. O drama exige do espectador uma passividade total e irracional: separação ou identificação perfeita. Uma das convenções mais chocantes do drama é exatamente esta: fica combinado que os atores não são os atores, mas outras pessoas (os personagens) que estão, naquele momento, vivendo aquela história e, mais importante, que o público não está ali, vendo aquelas coisas acontecerem. É por isso que a cena frontal é a cena própria para o drama. Qualquer outro tipo de espaço compromete a relação passiva do espectador. Pela mesma razão, o trabalho

do ator exige identificação absoluta com o personagem (desaparece o ator para dar lugar ao personagem). Porque drama não é representação; ele se apresenta a si mesmo.

Outra consequência literária, no âmbito da restrição formal e portanto de conteúdo: sendo o drama primário, uma peça sobre assunto histórico jamais poderá ser dramática. Mas é possível fazer drama com personagem histórico: basta colocá-lo num momento de decisão (dramática), manipulando a história propriamente dita de modo transformá-la em simples moldura para a decisão que, por consequência, será antes pessoal do que política. O dramaturgo, porém, deve tomar muito cuidado na seleção dos materiais, pois se não ficar no âmbito da vida privada e a decisão do personagem tiver caráter histórico (político), a peça pode cair no gênero épico. Muito dramaturgo foi crucificado no século XIX por não ter obedecido a esta exigência.

4. Drama como freio e ideologia

Enquanto a burguesia foi uma classe revolucionária, que queria reorganizar o mundo feudal segundo os seus valores, o drama foi uma arma importantíssima na luta contra a igreja e outras instituições políticas. Ele chegou a ser apresentado (assim como o romance) como uma espécie de escola de bons costumes. Contrapostos aos medievais, são avançados e progressistas todos os valores que estão sedimentados no drama (autonomia do indivíduo, ou liberdade, igualdade de direitos, concorrência, instituições democráticas, império da lei, etc.).

Mas acontece que depois de 1848 a burguesia se transformou numa classe ferozmente conservadora. Ela passou a lutar com todas as suas armas para que a sociedade permanecesse organizada segundo os seus valores, não admitindo nem mesmo a discussão de outras possibilidades, como o socialismo. Para que não houvesse dúvidas sobre tal disposição, na França a burguesia levou a efeito dois banhos de sangue: um em 1848 (poucos meses depois do Manifesto Comunista) e outro em 1871 (o massacre à Comuna de Paris). Assim como na esfera pública propriamente dita ela usou canhões e metralhadoras para não dar margem a dúvidas sobre a sua disposição para defender seus privilégios, para as demais esferas desenvolveu armas de calibre variado, aliando-se às demais forças conservadoras como a Igreja, a monarquia e a aristocracia e requeitando os valores que combatera até então.

No campo que nos interessa, o teatro, são inúmeros os seus recursos. O mais violento foi a censura policial prévia que, até bem avançado o século XX, proibia uma série de temas e conteúdos e ponto final (no Brasil, atualmente, este trabalho passou para o Ministério Público e a censura deixou de ser prévia). A arma seguinte é a censura econômica: os empresários teatrais (ou os “patrocinadores”) decidem, segundo os critérios do drama, se uma peça é ou não “teatral” (leia-se: clássica bem encenada, dramática ou, nos últimos cem anos, vanguardista), se dará ou não o devido retorno econômico, ou se vai ou não fazer sucesso (ou barulho), e assim por diante.

Mas há uma terceira arma, que se subdivide em dois campos: a crítica e o ensino. Uma peça que escapa ao crivo do empresário pode ser massacrada pela crítica por meio de argumentos como ser “muito difícil”, ou mesmo incompreensível, “ser muito literária”, não ser “clara”, não ter “qualidade”, ser “banal”, não ter ritmo (dramático), não ter profundidade psicológica, etc. Isto é: até hoje a crítica exige a presença dos valores dramáticos, inclusive – para não dizer sobretudo – em espetáculos que não o são. E, naturalmente, elogia os produzidos segundo essas regras (o mesmo vale para as premiações). Mas é preciso compreender esta incompreensão: a crítica, inclusive a feita por nossos amigos, não entende mesmo muitas coisas que nós fazemos porque tem, em graus variados, uma expectativa pautada pela forma dramática com a qual não é fácil romper e as considerações sobre religião acima ajudam a explicar.

Através do ensino em geral e das escolas de arte dramática, em particular, por outro lado, a burguesia forma escritores, jornalistas, críticos e profissionais de teatro que são “naturalmente” adeptos do drama. Muitos dentre nós se incluem nesta categoria. Às vezes até mesmo gente que faz espetáculos inteiramente opostos ao drama provém dessa formação e muitas vezes nem sabe o

que está fazendo. É o caso, por exemplo, dos que combinam adesão aos valores dramáticos no plano da atuação com propostas de teor vanguardista desvinculadas de sua determinação histórica.

5. Capítulos básicos da luta por novos conteúdos e novas formas

Desde fins do século XIX, com os experimentos naturalistas, desenvolvidos por trabalhadores franceses, o teatro vem conquistando direitos que (pelo exposto acima) ainda hoje não são respeitados. Tais direitos referem-se aos modos de escolher os assuntos, de escrever as peças e de encená-las, seja a partir de temas e improvisações ou de textos propriamente ditos, incluindo aqui o trabalho do ator e as funções do diretor. A própria existência do diretor, que historicamente surgiu para resolver os problemas de encenação das peças naturalistas, já é expressão da crise: é ele quem assume os riscos de produzir uma cena que não corresponde mais às exigências do drama e normalmente sabe de antemão até o que não será entendido pela crítica nem pelo público. Antoine, o fundador do Teatro Livre francês, foi o primeiro, Stanislavski é o mais conhecido e Brecht foi o mais consequente. Gordon Craig, Appia e Max Reinhardt fazem parte desta família, mas costumam ser desvinculados dela pelos adeptos metafísicos da vanguarda.

A mais importante conquista, até hoje questionada pelos adversários do teatro que rejeita os critérios burgueses, é a do direito de tratar de qualquer assunto sem se submeter ao interdito de ultrapassar a esfera dramática (a das relações interpessoais limitadas ao âmbito da vida privada) ou de se apresentar segundo métodos não-realistas de construção da cena. Há mais de um século o teatro pode tratar tanto da subjetividade mais íntima quanto dos mais amplos assuntos da esfera do épico (históricos, políticos, econômicos). Ninguém mais pode dizer, sem incorrer em conservadorismo acadêmico, que algum assunto não é próprio para o teatro.

Assim é que, desde o final do século XIX, autores e grupos teatrais começaram a encenar atos públicos, rebeliões de trabalhadores (Os tecelões, de Hauptmann, Jacques Damour, de Emile Zola), condições de vida no submundo dos pobres (Ralé, de Gorki), rotina enlouquecedora no trabalho (A máquina de somar, de Elmer Rice), luta por melhores condições de trabalho ou greve (Eles não usam black tie, de Gianfrancesco Guarnieri) e até mesmo a realizar verdadeiros atos de protesto político (no Brasil dos anos 60: Show Opinião, Liberdade, liberdade). E ainda hoje encontramos quem afirme que esses assuntos não são próprios para o teatro.

Esta conquista do direito a tratar de qualquer assunto, inclusive ou sobretudo os censurados, permitiu ao teatro vivo, que dá voz aos excluídos da sociedade burguesa, aposentar compulsoriamente as mais importantes categorias da forma dramática e, por isso mesmo, esta forma imediatamente passou a ser apenas mais uma entre as muitas possíveis. Como disse Strindberg, o novo conteúdo explodiu a velha forma. A partir dos experimentos do Teatro Livre, o artista que optar pela forma dramática (ou pela narrativa realista dramaticamente estruturada) estará, conscientemente ou não, assumindo os valores burgueses, muitas vezes contra o conteúdo que pretende apresentar. Este fenômeno é muito comum, principalmente no cinema.

A primeira categoria aposentada foi a da ação fechada em si mesma, até hoje conhecida por unidade de ação. Junto com ela, foi para o arquivo a categoria do fluxo empírico do tempo (o presente que aponta para o futuro) e em seu lugar apareceram os experimentos com tempos simultâneos, recuos para o passado, avanços para o futuro e todas as combinações possíveis de dimensões temporais. Ibsen foi o primeiro dramaturgo do século XIX a escrever peças que começam perto do final, quando tudo o que interessa à história já aconteceu e só faltam as últimas consequências. Quem conhece Casa de boneca sabe que quando a peça começa (presente) só falta saber se Nora será descoberta (toda a ação está no passado), como Torvald vai reagir e como ela mesma vai lidar com isso. Por isso, a peça dedica dois terços do tempo (presente) a conversas, de caráter épico, com a função de reconstituir os fatos do passado.

Em nome da unidade de ação até hoje se exige que uma peça tenha começo, meio e fim, nesta ordem. E também se diz que uma peça, ou filme, são incompreensíveis quando não a seguem. É ela que também pauta a noção que nós ainda temos de “ritmo” de cena pois, segundo a convenção do “fluxo empírico do tempo”, a sequência de cenas, além de obedecer à lógica da ação, deve obedecer a uma sequência supostamente natural de tempos presentes que apontam para os momentos seguintes. Esta noção decorre da exigência de se chegar, de “modo natural”, ao fim do espetáculo: é proibido acelerar (a convenção dramática estabeleceu que a rapidez é o ritmo da comédia) ou arrastar as cenas. Esta proibição nunca enunciada (porque “todo mundo sabe!”) explica a impaciência de muita gente com espetáculos, narrativas, filmes, etc. que parecem “muito arrastados” (e por isso deveriam “cortar alguma coisa”) ou “sem pé nem cabeça”.

Strindberg, mesmo sem o perceber, inventou um narrador e, com ele, aposentou a cena absoluta, ou auto-suficiente, ou realista, em que os personagens evoluem sem a mediação de um foco narrativo. Seu narrador assimilado pelo protagonista pratica o monólogo disfarçado de diálogo e o discurso indireto livre. Strindberg arquiva a verossimilhança do teatro realista, despreza todas as convenções (categorias) de individuação (identificação) de personagens, atropela a categoria da causalidade e põe pela primeira vez em funcionamento, para estruturar suas peças (ver Rumo a Damasco), aquelas categorias de composição literária identificadas por Freud no livro A interpretação dos sonhos: condensação, fusão, superposição, substituição, alusão, metáfora e metonímia, entre outras menos prestigiadas. Seu “drama de estações” pratica inclusive a citação aberta (na forma e no conteúdo). Não é, pois, exagero dizer que com este dramaturgo está tecnicamente consumada, também para o teatro, a liberdade de trânsito por todos os gêneros literários, teatrais e retóricos (do sermão ao discurso político propriamente dito).

O capítulo seguinte foi escrito pelo teatro expressionista, a partir do qual não se pode mais separar texto de encenação. Com o expressionismo vem à tona a consciência de que a cena, com todos os seus elementos – ator e jogo de cena, figurino, adereços, maquiagem, cenário, iluminação, sonoplastia –, tem tanto peso na definição do que é a obra quanto o texto, que a partir de agora deixa de ser soberano, podendo inclusive nem existir anteriormente ao espetáculo. A partir de agora, texto é apenas um elemento entre outros do teatro, que passa a ser pensado sempre como experimento, e por isso tem tanto o direito de “dar certo” quanto o de “dar errado”. Georg Kaiser assegura, entre outras, as seguintes conquistas para o repertório técnico do século XX: cenários, que servem até mesmo para identificar pesadelos e outros processos psicológicos, podem ser abstratos, indeterminados, inexistentes, distorcidos, superpostos; adereços, inclusive como substitutos dos figurinos, são reduzidos ao essencial para simbolizar, mais que identificar, tipos sociais; figuras que representam grupos e funções sociais aposentam a categoria de personagem; diálogos e ações fragmentados; cenas coletivas compostas por alusão através de ritmos coreografados e assim por diante. É ainda conquista do expressionismo um direito reivindicado desde o naturalismo, o de falar diretamente da luta de classes e de expor as classes em suas diversas formas de luta, diretas e indiretas, como foi o caso de Ernst Toller, que escreveu mais de uma peça sobre revolução e contra-revolução na Alemanha.

Ao mesmo tempo que na Alemanha se desenvolviam os experimentos e conquistas do expressionismo, na Rússia (depois União Soviética) pelo simples fato de ter havido uma Revolução Proletária, todo o repertório até aqui inventariado foi levado até suas últimas consequências. Basta pensar nas inúmeras formas do teatro de agitprop, como o jornal falado que inaugurou o teatro de improviso independente de um texto “teatral” previamente existente, a revista vermelha e o teatro fórum, ou nas misturas de cena tradicional e novos recursos técnicos como projeções de filmes e slides que abriram todo um universo novo de relações entre atuação e produção de imagens em cena, cartazes funcionando como legendas, uso de alto-falantes, transmissões radiofônicas e todo tipo de equipamentos disponibilizados pelo desenvolvimento industrial. O movimento construtivista se desenvolveu em íntimo diálogo com o agitprop e

produziu as primeiras reflexões que culminaram nas teses de Brecht e Benjamin sobre o “autor como produtor”.

O último capítulo desta história de conquistas foi escrito pela geração de Brecht, a começar por Erwin Piscator. Foram autores e diretores como eles que adotaram o conceito de teatro épico para deixar claro que o teatro que faziam já não tinha mais nenhum compromisso com as categorias do teatro dramático, ainda invocadas pelos seus adversários. Em mais de uma ocasião, Brecht declara que seu teatro se inscreve na tradição inaugurada pelos experimentos naturalistas e, assim fazendo, quer dizer que o teatro épico reivindica como parte de seu conceito todas as categorias introduzidas pela ruptura da unidade de ação, desenvolvidas pela introdução do foco narrativo e radicalizadas pelo engajamento político do agitprop. Depois de Brecht não há mais lugar para uma estética normativa no teatro.

Navegando nas ondas produzidas pela luta de classes no teatro, em diferentes momentos do início do século XX surgiram movimentos como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo, proclamados como vanguarda. Mas, se observarmos seus manifestos e feitos, perceberemos que nenhum deles ultrapassou o agitprop ou o teatro épico em matéria de radicalismo e consequência política. E, quando foram consequentes, como é o caso do construtivismo russo, estavam em absoluta sintonia com o seu momento histórico e político, em defesa do interesse do proletariado na trincheira teatral a exemplo de Serguei Tretiakov.

6. Contra-revolução prática e teórica: contrabando de velhos conteúdos através das novas formas e restauração dos valores do drama

Quem conhece um pouquinho de história sabe que o teatro épico (no sentido estabelecido por Brecht) foi vítima de sucessivas derrotas ao longo do nosso século, sendo que a primeira delas, já expressão do golpe que o stalinismo significou para a Revolução, poderia muito bem ser identificada ao suicídio de Maiakóvski e ao assassinato de Meyerhold, pois a encenação de Mistério Bufo (texto do primeiro e direção do segundo), para comemorar o primeiro aniversário da Revolução Soviética, constitui um capítulo fundamental da história que nos interessa. As derrotas políticas, artísticas e teóricas constituem hoje parte do problema a ser enfrentado por quem se interessa pelos períodos mais férteis da história do teatro moderno e contemporâneo. Mas, para ter uma idéia do problema, é preciso olhar para o que aconteceu na retaguarda do teatro.

Não é mais possível subestimar o papel que teve a França na elaboração e cultivo metódico do repertório da contra-revolução nas artes cênicas, promovida pelo establishment teatral (ou show business) tanto na concorrência com a indústria cultural (principalmente o cinema)⁴ quanto

4 Como se sabe, nas primeiras décadas do século XX, o teatro reagiu de modo conservador ao processo de industrialização do seu repertório, transformado em matéria prima a ser explorada pelo cinema e pelo rádio. Brecht denunciou as várias formas de mistificação adotadas pelos exploradores deste ramo dos negócios, principalmente os empresários teatrais e demais formas de espetáculo, secundados pelos críticos que, à esquerda e à direita, viam suas especializações ameaçadas de desvalorização no mercado. Como bom materialista, Brecht explicava que a concorrência do cinema e do rádio obrigava o artista a questionar, de preferência, não o nível da mercadoria cultural, mas a função social do teatro. Ele entendia alta cultura (ópera, balé clássico, teatro dramático ou de vanguarda) e entretenimento (teatro de variedades, cinema e rádio) como as duas faces da mesma moeda – a da transformação da arte em mercadoria. Por isso recomendava aos artistas de teatro que não caíssem na conversa dos empresários e seus aliados, os críticos, comprando uma briga inútil com os novos meios de produção, mas que, aprendendo com a mudança de função social das artes cênicas por eles promovida, tratassem de lutar por uma refuncionalização mais avançada de todas as formas de arte, tanto do teatro quanto do cinema e do rádio. E já identificava nas especulações sobre a “especificidade do teatro” uma nítida vocação para o cultivo da ilusão artesanal, obviamente regressiva. Cf. BRECHT, B. O processo do filme A ópera de três vinténs. Tradução, introdução e notas de João Barrento. Lisboa: Campo das Letras, 2005.

no combate aos assuntos de interesse da luta revolucionária dos trabalhadores, começando pela campanha de desqualificação dos experimentos naturalistas, tanto os literários quanto os cênicos. O feito mais importante, já no século XX, foi resumido por Gaston Baty, diretor que fez parte do mais conhecido empreendimento francês. Vale a pena passar-lhe a palavra, com os devidos destaques, pois sua declaração mostra que estamos falando de campanha consciente:

No tempo em que triunfavam o expressionismo alemão e o construtivismo russo, os franceses seguiram esse movimento muito à distância. Seu emprego era tímido e muitos consideravam retrógrados aqueles dentre nós que se consagravam às mais novas pesquisas. Mas eis que a moda passou. As audácias se acalmaram e percebe-se que aquilo que será incorporado ao patrimônio da arte cênica é mais ou menos o que os encenadores franceses tinham aceito desde o começo. Uma vez mais nosso país terá cumprido a sua missão de colocar uma novidade nos seus devidos termos, de eliminar os excessos, de reter o que é durável e de reajustá-la à medida clássica.⁵

A palavra-chave aqui é reajustar as novidades à “medida clássica”, pois a restauração do “valor atemporal do teatro clássico” foi a grande palavra de ordem dos franceses desde o movimento simbolista⁶, que começou em 1881, no teatro se auto-definiu como reação ao Teatro Livre, e se inspirava declaradamente no misticismo das religiões orientais. Tratava-se de romper tanto com o drama “realista” (ou burguês) quanto com os experimentos naturalistas e fazer a cena retroceder para os valores clássicos e medievais. Valores clássicos significam convenção teatral (ou teatralidade) e autores como Racine e Molière e valores medievais são os da religião católica romana, sem prejuízo de outras fontes ainda mais antigas, como o budismo. Mas, como disse Baty, aproveitando algumas conquistas formais da revolução cênica. Fica também estabelecido que, para eles, forma e conteúdo são coisas distintas e as primeiras podem ser escolhidas arbitrariamente em um amplo repertório, que passa a funcionar como uma espécie de depósito, de onde se tira o que estiver à mão.

Um dos mestres de Gaston Baty foi Jacques Copeau, que definiu com absoluta clareza as funções reacionárias que o teatro devia desempenhar numa conjuntura teatral que, por sua vez, já era francamente contra-revolucionária. Quanto aos conteúdos, em lugar da arte “de tese, ou de idéias” (do teatro naturalista, do expressionismo, do agitprop e do construtivismo), o dramaturgo deveria ambicionar a grande arte que consiste em “pintar ingenuamente semelhanças” e, quanto à função, “fazer [o público] sonhar, evocando, sugerindo a vida múltipla e misteriosa, tirar das coisas e dos seres seu canto profundo, não fechar a perspectiva do mundo por um julgamento pesado, não se opor aos fenômenos, ser simples, familiar [...] saber, se assim se pode dizer, não ter idéias, não ter espírito, e ver”⁷. Em sua opinião, de quem se dirigia a uma elite, o espectador cultivado não quer mais afirmações peremptórias, realismo, idéias; ele prefere abordagens sutis, indiretas; descobrir por si mesmo as intenções do autor.

Jacques Copeau foi o diretor e crítico teatral francês que, no início do século XX, praticamente sintetizou os argumentos que nossos inimigos no campo teatral usam até hoje contra o teatro épico. A crítica que fez à peça *Le Foyer* de Octave Mirbeau, encenada em 1908 pela

5 BATY, Gaston. *Rideau baissé*. s/l: Bordas, 1949, p. 212. Enquanto ele escrevia estas linhas, seus contemporâneos já preparavam novas investidas sob as bandeiras da vanguarda, do estruturalismo, do pós-moderno e do pós-estruturalismo, como a desconstrução.

6 Em 1886 foi lançado um Manifesto simbolista que pregava, entre outros valores a serem cultivados na cena teatral, o subjetivismo, a valorização do indivíduo, a restauração do ponto de vista romântico, o interesse por temas da esfera espiritual, sobretudo o ocultismo, e assim por diante. Um dramaturgo muito prestigiado por este movimento foi o belga Maeterlinck, cuja peça *O pássaro azul* até hoje tem boa acolhida na cena brasileira.

7 COPEAU, Jacques. Critiques d'un autre temps. Paris: NRF, 1923, p.230. Este autor era católico e adepto da reação monarquista durante a Terceira República francesa, aquela que se seguiu ao massacre da Comuna de Paris.

Comédie Française, contém argumentos que, além de sintetizarem as objeções da crítica dominante ao teatro naturalista, todos nós já lemos ou ouvimos nas mais variadas circunstâncias:

Talvez, numa leitura, poderá parecer menos imperfeita esta peça onde eu acreditei ver tantos defeitos. Eu nada mais fiz que traduzir as impressões que tive durante a representação. Se as qualidades que sem dúvida Le Foyer contém não se deixam perceber com facilidade, é porque a grande fragilidade da obra funda-se em sua composição dramática. A forma, em si mesma, não é concebida com suficiente rigor. Daí uma ausência quase total de contrastes. E quanto mais preciosa a matéria do drama, mais deplorável esta falha orgânica. Pois os fatos e os personagens não são nada se não entrarem em combinações originais. E os traços de observação, mesmo os mais autênticos e mais saborosos, ficam fracos quando permanecem disseminados. Ora, aqui a linha flutua, o ritmo é hesitante. As cenas não se encadeiam, elas se justapõem umas às outras. Em lugar nenhum o drama se manifesta. Há acumulação, superposição de materiais, e não formação de uma matéria submetida à força artística. Falta o ângulo de visão ou, como dizem os pintores, elaboração.⁸

Observemos os argumentos: a peça pode ser boa para ler, mas não para encenar. É “muito literária”⁹. Se a peça tem alguma qualidade, não dá para perceber. Falta-lhe forma dramática. Não tem contrastes, não tem combinações originais, não tem ritmo, não há relações de causa e efeito entre as cenas, elas estão justapostas, os materiais estão superpostos; falta elaboração. Quem ainda não ouviu ou leu um ou mais desses argumentos a respeito de filmes, peças e livros do início do século XX até hoje?

Mas além desta desqualificação no atacado, a contra-revolução crítica tem uma arma ainda mais insidiosa. Alguns anos depois de escrever esta crítica, o mesmo Jacques Copeau lançou um empreendimento teatral programaticamente anti-naturalista. Percebendo que defender o “drama” (como forma ideal a partir da qual avaliar os espetáculos e textos) não produzia mais os efeitos esperados, ele e seus discípulos inauguraram em 1913 o teatro “Vieux Colombier” no qual prometiam resgatar a “teatralidade”, dando continuidade aos feitos de seus antecessores – o “Teatro de Arte” de Paul Fort e o “Teatro da Obra” de Lugné-Poe. O argumento básico passou a ser o seguinte: o teatro naturalista estava destruindo as “convenções teatrais”, que para eles eram “imortais”. Claro que as tais convenções teatrais nada mais eram que as convenções dramáticas modernizadas, na medida em que seriam preservados todos os valores acima enunciados, mas em compensação eles tratariam de romper a quarta parede, apropriando-se de um experimento do inimigo de classe, mas já consolidado pela vanguarda. Todos os demais valores dramáticos passaram a ser chamados “teatrais”. Isto é: drama passou a ser sinônimo de teatro (mas esta operação de estelionato semântico já tinha acontecido no século XIX).

Por conta do estelionato, produziu-se um dos maiores mal entendidos do teatro moderno que até hoje comparece em livros e estudos teatrais pouco exigentes: na medida em que Copeau e seus discípulos se lançaram à luta pelo “resgate da teatralidade”, eles foram abusiva e escandalosamente aproximados de artistas como Brecht e Meyerhold, que também criticavam os métodos de encenação e interpretação naturalistas. Mas estes últimos estavam em busca do que Brecht, seguindo os formalistas russos, chamou de “efeitos de distanciamento”, enquanto Copeau queria envolver o seu público em autênticas experiências (portanto, não mais representações) equivalentes a rituais religiosos, e de modo ainda mais profundo do que fazia o drama. (A

8 COPEAU, op. cit. pp.37-8.

9 Como se vê, o argumento é bem mais antigo do que fazem parecer os militantes do combate à “literatura” no teatro. Sua versão mais recente foi formulada por Florence Dupont, uma desconstrucionista radical, num livro que responsabiliza Aristóteles pelo “primado do texto”.

semelhança entre seus planos e os de Grotowski¹⁰ cerca de 50 anos depois não é mera coincidência, como veremos adiante).

A palavra chave do mal entendido é teatralidade pois, desprezadas as finalidades opostas, pode-se dizer que as duas correntes inimigas fazem questão de mostrar ao público que ele está assistindo a um espetáculo, no primeiro caso, ou participando de um ritual, no segundo, e não mais presenciando “fatos realmente acontecendo” (como queriam os defensores do drama). No entanto, sabemos que para Brecht, Meyerhold e demais diretores do teatro épico, os recursos teatrais do distanciamento têm o objetivo de eliminar a identificação ator/personagem, no plano da interpretação e, na relação público/espetáculo, impedir que se produza a empatia, ou a projeção – aquele comportamento que Adorno chama de boçal. Para os restauradores das convenções teatrais, não basta o simples comportamento boçal do consumidor burguês de “arte”, eles querem mais. Citando mais uma vez Copeau, eles querem que, de um “íntimo acordo” a ser estabelecido entre palco e platéia, se produzam ilusões e emoções ainda mais profundas que as provocadas pelo teatro dramático (muito laico para o gosto deles). São ilusões e emoções mais “profundas” porque são experimentos de caráter ritualístico, como aqueles que aconteciam no tempo em que o homem ficava perplexo diante dos “profundos mistérios” estabelecidos pela religião dominante (a católica), como o direito divino dos reis (a reação era declaradamente monarquista). Seus herdeiros, igualmente simpatizantes de valores aristocráticos, passaram a vender a possibilidade de desenvolver a sensibilidade e as percepções embotadas na vida cotidiana.

7. Persistência e sofisticação da campanha

Em 2007 a editora Martins Fontes publicou a tradução de uma obra póstuma de Roland Barthes, só editada na França em 2002 porque seu autor renegara aqueles seus Escritos sobre teatro, publicados em jornal na década de 1950. Havia neles anotações do tipo “referência obsessiva à burguesia”; “militante”; “é tudo o que eu odeio”, e assim por diante. O organizador do livro, Jean-Loup Rivière explica que Roland Barthes havia renegado sua ligação ideológica ao movimento do teatro popular¹¹.

Nem é preciso dizer que os textos sobre a passagem do Berliner Ensemble por Paris são os mais interessantes. Neles, Roland Barthes avalia que depois de Brecht “nada mais restou do teatro francês”. É verdade que ele não entendeu muito bem o espetáculo que viu, mas não deixou passar a oportunidade de contrapor as exigências do Berliner Ensemble às condições de trabalho no show business francês: “O teatro brechtiano é, paradoxalmente, um teatro caro, pelo cuidado inaudito das encenações, pela segurança profissional dos atores, tão necessária à sua arte. Tal teatro é impossível numa economia privada, a menos que seja sustentado por um público imenso (...) o brechtismo é uma cultura verdadeira, que precisa de toda uma política por trás”.

O teatro francês, que teria acabado na comparação com Brecht, entretanto, persistia. Um exemplo é a encenação de O livro de Cristóvão Colombo, de Paul Claudel, sobre a qual a declaração mais leve de Barthes foi que “o escopo final é confundir piedosamente a importação de ouro com a exportação de Cristo, é transformar a conquista comercial em imperialismo católico e depois em ecumenismo cristão”. Seu diagnóstico: “é um espetáculo de gente rica”.

Roland Barthes explica por que Brecht é ignorado na França (salvo raras exceções, como ele mesmo): “a razão está na própria natureza de nosso teatro, três quartos submetido ao dinheiro e

¹⁰ Como Karol Wojtyła (o papa João Paulo II), “proveniente de uma das comunidades católicas mais reacionárias e piegas da Europa”. Cf. José Luís Fiori. O poder global. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 204.

11 BARHTES, Roland. Escritos sobre teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. XIII.

cujos produtores ou censores¹², seja por cegueira, seja por defesa de classe, não querem saber de um teatro de libertação. O procedimento comum de desqualificação consiste em considerar o teatro de Brecht um produto literal do realismo socialista.” Ou então: “Brecht é vilipendiado ou ignorado por quase toda a crítica.” No caso da crítica abertamente inimiga, o melhor exemplo é o crítico do Figaro, para o qual “as mercadorias proibidas são as idéias políticas”; é bem conhecido esse sofisma de classe que quer nos persuadir de que toda arte „política. é uma manobra de propaganda, como se a arte pretensamente neutra não fosse uma arte terrorista; a inteligência é sempre suspeita para os retrógrados; o sonho é um estado considerado contrário ao bom senso”.

Numa avaliação mais geral do cenário, diz ele que, salvo por breves episódios, todo o teatro na França é burguês; e são aliás as regras de uma arte burguesa, revestidas pomposamente de títulos como natureza ou essência do teatro, que nela estabelecem a lei: primazia do psicológico, redução do mundo aos problemas do adultério ou de consciência individual, arte verista da indumentária, representação mágica do ator, palco fechado como uma alcova ou uma cela de polícia de que o público seria o espectador passivo...

Alguns segredos da crítica francesa denunciados por Barthes: os mesmos maniqueístas que engolem as “indignas simplificações do universo claudeliano” acusam Sartre de maniqueísta; o elogio da crítica vai sempre para obras consideradas complexas, imparciais e bem feitas. Mas “complexidade” corresponde à falta de clareza e à ambiguidade; imparcialidade, neutralidade ou “objetividade” é própria de peças inofensivas e bem feitas são peças não engajadas.

Em 1957 o mesmo Roland Barthes publicou *Mitologias*¹³, com textos de 1954 a 1956, nos quais aprofunda algumas das percepções acima. Apresento uma rápida amostra sem indicação específica de páginas, com adendos entre parêntesis. As citações estão sem aspas porque os textos não estão reproduzidos literalmente.

Os críticos literários e teatrais utilizam frequentemente dois argumentos bastante singulares. O primeiro consiste em decretar bruscamente como inefável o objeto da crítica e portanto a crítica como coisa inútil. O outro argumento consiste em se confessar demasiado estúpido para compreender uma obra considerada filosófica. Eles fingem um pânico de imbecilidade para melhor desacreditar a obra, ou o autor, exilando-os no ridículo do puro cerebralismo. Não é por modéstia que a crítica periodicamente proclama a sua impotência ou incompreensão. É por ironia, auto-suficiência e rigidez. Na realidade, este tipo de crítico pensa ser detentor de uma inteligência suficientemente firme para que a sua confidência de incompreensão ponha em causa a clareza do autor, e não a do seu próprio cérebro. Tal operação retórica já foi desmascarada por Proust, quando desenvolveu o raciocínio completo do representante dessa crítica: “Eu, que exerço a função de ser inteligente, não entendo nada disso; ora, vocês também não entenderam nada; portanto, vocês são tão inteligentes quanto eu”.

Essas periódicas confissões de incultura se fundamentam no velho mito obscurantista segundo o qual uma idéia é nociva se não estiver exposta segundo o “bom senso” e o “sentimento” (ou as regras da forma do drama, acima). Na verdade, qualquer reserva em relação à cultura é uma posição terrorista. Exercer a profissão de crítico e proclamar que não se entende nada de alguma teoria é erigir a própria cegueira, ou ignorância, em regra universal de percepção, segundo um critério muito arbitrário que classifica como idiota quem trate de assunto que o crítico ignora. Um crítico que exige firmemente o direito de não compreender os fundamentos teóricos de uma obra é antes mal-intencionado que inculto. (Não resisto a acrescentar que, para

¹² Nunca será demais lembrar que na França a censura ao teatro só foi revogada em 1968.

13 BARTHES, Roland. Mitologias. Rio de Janeiro: Difel, 3ª edição, 2007.

Adorno, nesta hora o mau caratismo, que desde sempre assombrou a profissão, vem para o primeiro plano...)

A pequena burguesia, o verdadeiro público do teatro, entende que imanência é sinônimo tautologia, ou o fenômeno encerrado em si mesmo. Toda obra deve ser analisada pelas equações de causa-efeito, ação-reação e assim por diante, apresentando todos os seus termos em si mesmos. (Notem como isto corresponde ponto por ponto à receita do drama). Esta mesma tautologia fundamenta a tirania da verossimilhança, entendida como uma verdade circular que deixa de lado a realidade do problema. A verdade da obra coincide com os postulados que são por ela mesma arbitrariamente impostos desde o princípio (este é o segredo da peça-bem-feita, de qualquer romance best seller ou filme blockbuster).

Toda mitologia pequeno-burguesa implica a recusa da alteridade, a negação do diferente, a felicidade da identidade e a exaltação do semelhante até chegar à própria tautologia. Em geral, essa redução equacional do mundo prepara a expansão de um cálculo no qual a “identidade” dos fenômenos humanos bem depressa dá fundamento a uma “natureza” e predispõe a uma “universalidade”. Faz parte deste jogo proclamar que romance é romance, teatro é teatro e poesia é poesia. (Com esta arma, basta declarar que um espetáculo “não é teatro” para não precisar dizer mais nada...).

A crítica teatral recorre ao conceito de símbolo para não enfrentar os experimentos cênicos que introduzem alguma questão mais complexa. Sobre uma peça que pôs em cena um caça-níqueis, a crítica afirmou tratar-se apenas de um símbolo da complexidade do sistema social. Com isso, esvazia-se um objeto inusitado, aproximando-o, por exemplo, da porta de um palácio de Maeterlinck (um dos mais prestigiados dramaturgos simbolistas do século XIX), dispensando-se crítica e público de examinar a questão.

A ladainha pequeno burguesa no teatro reza que inteligência em excesso prejudica; a filosofia é um jargão inútil; é preciso reservar um lugar para o sentimento, a intuição, a inocência, a simplicidade (ver Jacques Copeau, acima); a arte morre por excesso de intelectualismo; a inteligência não é uma qualidade do artista; os verdadeiros criadores são intuitivos; obras de arte não cabem em sistemas (teóricos); em suma, o cerebralismo é estéril. A guerra contra a inteligência é sempre travada em nome do “bom senso” (ou em nome de um “público” que não teria as mesmas referências “intelectuais” do artista e da obra).

O recurso à inocência é um dos argumentos antiintelectualistas mais praticados: armados de divina simplicidade, artistas podem ver melhor os clássicos, por exemplo. Este tema vem do esoterismo: a virgem, a criança, os seres simples e puros têm uma clarividência superior. A invocação da “simplicidade” desobriga a exegese intelectual, autoriza o “despojamento estético” e traz uma vantagem para artistas e críticos que a cultuam: promove o mito do achado crítico. Com ele, a preguiça que dispensa a pesquisa e tomada de posição sobre seus resultados é promovida a rigor (crítico e artístico). Mas não custa lembrar que, do ponto de vista da crítica exigente, achado nada mais é que a designação ingênua, ou desinformada, de metáfora.

Sempre segundo Roland Barthes, por certo existem revoltas contra a ideologia burguesa. Elas constituem aquilo que de modo geral se chama de vanguarda. Mas tais revoltas são socialmente limitadas e permanecem recuperáveis. Para começar, porque provêm de um fragmento da própria burguesia, de um grupo minoritário de artistas e intelectuais, sem outro público senão a própria classe burguesa que contestam, e que dependem, ainda, do dinheiro dessa mesma classe para poder se exprimir. Além disso, o que a vanguarda contesta é o burguesismo da arte e da moral, a sua linguagem, não o estatuto da arte e da própria vanguarda.

Fica impossível saber o que distingue a vanguarda do teatro antigo, pois ela parece ter herdado (e defende com fúria) os mitos do teatro antigo. Sabe-se, por exemplo, que no teatro burguês o ator “tomado” por seu personagem deve parecer inflamado por um verdadeiro incêndio de paixão. Desta regra decorrem as formas úmidas da combustão: sangue, suor e lágrimas. Numa peça de vanguarda dois atores/personagens desfizeram-se em choro, suor e saliva. A intenção de tal tempestade visual é fazer da “psicologia” um fenômeno quantitativo, para valer o preço do ingresso, é claro. O público não deve duvidar do quanto custa ao ator trabalhar diante dele (esta é a base material do misticismo em torno do “trabalho do ator”).

Naturalmente a combustão do ator se reveste de justificações espiritualistas: ele se entrega ao demônio do teatro, sacrifica-se em sentido literal (como o bode grego), é interiormente devorado por seu personagem; a sua generosidade, a doação do seu corpo à Arte e o seu trabalho físico são dignos de admiração e piedade. Nenhum público burguês resiste a um “sacrifício” tão evidente, e um ator que saiba chorar ou transpirar em cada cena pode ter a certeza do sucesso: a evidência do seu esforço laborioso dispensa qualquer julgamento mais profundo.

Em nome do achado, o que vemos é a obsessão pela novidade a todo custo; uma série contínua de êxitos meramente formais, porque os processos são gratuitos, puro formalismo. O objetivo é mistificar, o que se obtém é estilo (ou grife).

Um jornal de direita lança um “novo” modelo de crítica. Não deve ser reacionária, nem comunista, nem gratuita, nem política. Trata-se da mecânica da dupla exclusão (nem isto nem aquilo), característica do bom senso pequeno burguês, para quem cultura se opõe a ideologia. Cultura, para este estrato social, é um bem nobre, universal, situado fora dos engajamentos sociais; ideologia é invenção partidária. Deste ponto de vista da cultura, a ideologia deve ser rejeitada. A cultura se beneficia do mito da intemporalidade. Aqui liberdade é recusa de idéias preconcebidas e a fruição de uma obra é uma aventura. Por último, o elogio ao “estilo” como valor eterno – o último bastião da mitologia clássica.

Depois que Roland Barthes abandonou a trincheira da crítica teatral e passou a dedicar-se a objetos mais sublimes, a cena foi ocupada por variados herdeiros da vanguarda que ele denunciou. Um dos episódios mais marcantes, e com ampla repercussão no Brasil, foi protagonizado por Grotowski, em meados dos anos 60, com a encenação na França de *O príncipe constante*. A partir deste espetáculo, o diretor polonês foi alçado à condição de celebridade mundial, maître à penser (Eugenio Barba é um dos seus discípulos mais consequentes), e desde logo passou a desempenhar o papel de vacina contra o vírus brechtiano¹⁴ no mundo ocidental. No livro *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski*, publicado em 2007 pelo SESC e pela Editora Perspectiva, encontram-se a reconstituição de sua trajetória, suas motivações e teorizações. Vamos à amostra.

Seguindo uma linha religiosa de repertório, tanto católica (caso do *Príncipe constante*) quanto esotérica (*Sakuntala*, indiana), isto é, abertamente contrária ao ateísmo do regime comunista, Grotowski espertamente adotou o conceito de “teatro experimental” para obter subvenção do Estado para sua ação (obviamente política e anti-comunista). “Devorado pela fome de absoluto”, como diz seu colaborador Ludwik Flaszen, desde logo desenvolveu o conceito de ator-espectador, isto é, o teatro ritual com a participação ativa do espectador. Com base na idéia de que Shiva, o deus indiano do teatro, é pulsação, movimento e ritmo, chegou à essência (coração) do ofício teatral, situada na passagem entre Artesanato e Metafísica. Grotowski usava palavras

¹⁴ Brecht como sintetizador da pauta de lutas dos trabalhadores na frente teatral, é claro. Como já demonstrou Barthes, trata-se de rejeição em bloco de tudo o que ele significa, evidentemente pautada por preconceito de classe que autoriza até mesmo a desfiguração de sua obra, tanto a teórica quanto a teatral.

como “laicidade” para camuflar suas verdadeiras intenções religiosas. Com a teologia mística cristã chamada apofática (ver adiante), ele aprendeu que “é preciso evitar as mentiras, mas as coisas nem sequer devem ser definidas com clareza absoluta”. Para ele, a essência do teatro é capaz de satisfazer, “de modo laico”, certos excessos da imaginação e da inquietude desfrutados nos ritos religiosos, porque o teatro é a única arte que possui o privilégio da “ritualidade”: é um ato coletivo (laico) no qual o espectador tem a possibilidade de co-participar; o espetáculo é uma espécie de ritual coletivo.

A causa a que o diretor polonês se dedicou foi a da restauração do jogo ritual no teatro, onde há o xamã, ou celebrante – a figura principal – e, como secundárias, a multidão que dança, gesticula, etc., incluindo os “espectadores”. Grotowski resgata, para esta finalidade, o mistério no sentido de segredo (operando, evidentemente, um curto-circuito entre a Grécia dos oráculos e o teatro medieval pois, para quem não admite a história, este arbítrio de artista está plenamente assegurado) e enuncia a tese que até hoje circula entre nós: uma vez que o cinema e a televisão sequestraram as funções do teatro burguês, pois são as artes da literalidade (leia-se: da narrativa realista dramática), ao teatro cabe o cultivo do ritual da religião, uma espécie de magia, de jogo. Todos, artistas e espectadores, precisam raciocinar em termos teatrais (como acima enunciados).

Tratava-se, para o seu grupo, de desenvolver as pesquisas da grande reforma do teatro da primeira metade do século XX (se alguém não entendeu, não me custa insistir: aquela “iniciada” por Gordon Craig e promovida por Jacques Copeau e cia.). Nas palavras de um deles, como o teatro foi suplantado por formas de espetáculo mais atraentes e de massa, como o cinema e a televisão, ele precisa defender-se, e para isso precisa encontrar aquelas formas que assegurem a sua especificidade e a sua necessidade, a saber, a teatralidade. Pois o específico do teatro é o contato humano vivo. E com base numa apropriação também arbitrária do conceito junguiano de inconsciente coletivo, enuncia-se a tarefa política deste teatro: influir sobre a esfera inconsciente da vida humana em escala coletiva. Os temas, objeto dessa operação-resgate, são os da mais profunda fé cristã: imortalidade da alma, ressurreição e similares. Os recursos são os típicos da catequese: oposição entre blasfêmia e devoção, exame crítico da redenção e assim por diante. Quanto aos materiais e técnicas (num espetáculo chamado Caim) é permitido usar tudo o que a história mundial do teatro já produziu: circo, cabaré, bufonaria, trivialidade, caricatura, sátira, vaudeville, pantomima, enfim, a dieta básica do teatro contemporâneo, num assalto metódico e calculado ao repertório do agitprop e do teatro épico.

Para encerrar estas anotações, que começam a ficar repetitivas, uma última observação do já citado Flaszen: o cerimonial teatral é uma espécie de provocação. Uma provocação que tem a finalidade de atacar o inconsciente coletivo. Daí deriva o interesse em atuar com opostos: tanto expor coisas sublimes de modo bufonesco quanto o contrário, coisas vulgares de modo elevado. Eliminada totalmente a divisão entre palco e platéia, naturalmente o espectador nem por um momento deve saber o que lhe acontecerá. Deve ficar completamente refém das surpresas, circundado pelos atores que, frequentemente, se dirigem a ele cara a cara e o induzem até mesmo a cumprir certos atos previstos pela ação. O método do choque e da surpresa psíquica cria a aura da comunidade. A relação entre o espectador e o ator torna-se quase uma ligação ao pé da letra. Quase como nos ritos mágicos, as pré-fontes arcaicas do teatro...

Ainda que esta amostra já seja suficiente para indicar o terreno onde deitam raízes as principais mistificações do mundo teatral contemporâneo, não posso encerrá-la sem passar a palavra a um dos mais recentes sacerdotes desta religião mais que centenária. Trata-se de um heideggeriano franco-argelino, autor de *O teatro é necessário?*, recentemente publicado no Brasil – seu nome é Denis Guénoun.

Seu diagnóstico da crise do teatro na França é muito similar ao que nossos grupos teatrais têm apresentado em diversas intervenções, inclusive manifestos propriamente ditos. Por exemplo: “o teatro convencional busca heroicamente espectadores que escasseiam e, ao mesmo tempo, está travancado por hordas de candidatos que batem às suas portas”. Todos eles querem fazer teatro, viver de teatro, viver o teatro. Para tal, buscam os mais variados espaços, como prisões, hospitais, escolas e bairros da periferia em permanente risco social ou de conflagração. Na ausência da militância política, os artistas ocupam esses espaços. (Sendo a abordagem metafísica, obviamente não lhe interessa o sintoma da crise de superprodução...).

Como discípulo assumido de Heidegger, o Dênis do século XX não precisa pedir desculpas por se perguntar pela essência do teatro e responder sem nenhuma hesitação nos termos de Grotowski, abundantemente citado em sua tese: ela está na relação única entre ator-espectador, que vale tanto para o teatro grego, como o japonês ou o francês seu contemporâneo. (Anotação de leitura: ele assume uma essência a-histórica para o teatro e, curiosamente, ignora outras situações em que essa relação ator-espectador também existe, como é o caso de inúmeros rituais religiosos, para não falar em exemplos ainda mais constrangedores...).

Ele mesmo cuida de se apresentar como ex-militante do teatro francês pós-brechtiano (corrigenda: pós-susto que o Berliner Ensemble aplicou na cena francesa, como explicou Roland Barthes) que já aprendeu algumas lições com Brecht. Por exemplo: a identificação ator/personagem/público é regressiva. Mas em compensação “a experiência de observar a criação de um papel justifica o valor metafísico da vida...”

Denis Guénoun retoma o “dignóstico” grotowskiano segundo o qual o cinema “confiscou” o imaginário do teatro (assim como o público, acrescentaria Brecht que preferia o exame materialista dos problemas) para desenvolvê-lo em duas direções muito curiosas: na primeira, defende a hipótese de que Stanislavski (e seu método para produzir a identificação) já tem o cinema como horizonte e, na segunda, promove Eisenstein (o cineasta!) a verdadeiro encenador, genial inclusive... Usando como exemplos personagens de peças de Claudel (o dramaturgo favorito de Copeau, de que nos fala Barthes), assegura-nos que agora teatro é jogo, finalmente libertado do mimetismo. Como a dança, é um existir remetido a si mesmo (lembra da tautologia?); sua verdade é intempestivamente poética; o trabalho dos atores é fraseado, respiração e exibição dos recursos físicos de uma língua (a receita de Grotowski). Agora, alguém se torna ator fundamentalmente por desejo de ser ator. É o ofício do ator que em si mesmo mobiliza o desejo, até porque o sentido do jogo é o jogo, os espectadores vão ao teatro para ver teatro (lembra das tautologias?). Diante de tanta novidade, os usos brechtianos envelheceram, é claro, porque agora o espectador deve sair do teatro com o desejo de fazer o que o ator faz (que é teatro...).

8. Teologia apofática

Antes de tratar das possibilidades da relação crítica produtiva com o teatro contemporâneo, é preciso identificar um movimento teórico – também chamado pós-moderno ou desconstrução – que se empenhou em destruir a própria idéia de crítica. Embora Roland Barthes já tenha identificado o seu método inspirado na teologia apofática – insistência na negação, ou recusa a afirmar o que quer que seja¹⁵ –, como estratégia da direita no campo da crítica, vale a pena começar pela sua mais importante fonte filosófica.

¹⁵ “Neti, neti”, que significa “nem uma coisa nem outra”, é um mantra que se canta nos exercícios de yoga. Provém da convicção de que Brahma está além da compreensão humana, tal como ensinam os teólogos vedantas, a base oriental da teologia negativa, ou apofática.

O profeta dessa espécie de religião que não ousa dizer seu próprio nome foi Nietzsche¹⁶, mas Heidegger lhe deu régua e compasso (como Paulo, o apóstolo da Igreja Católica). Por certo não vamos nos deter nas sutilezas da sua intervenção destrutiva (enunciada como programa já em 1927 em sua obra fundamental, *Ser e tempo*), mas não custa lembrar, a quem possa ter interesse no assunto, que desde 1996 está publicado em livro¹⁷ o ensaio em que Paulo Arantes resume a contribuição de Heidegger para o estabelecimento do ideário do “artesanato espiritual” que remete ao artesanato pré-capitalista, desenvolvendo as “bolorentas inclinações Kitsch do pequeno-buguês alemão”. Expondo um gosto equívoco pelo arcaico, ao mesmo tempo que defendia firmemente o programa nacional-socialista para a cultura e a educação, este filósofo tratava de explorar a “aura de autenticidade supostamente entranhada nas perguntas simples e essenciais da filosofia”, traduzindo o seu provincianismo em idílio metafísico-pastoral. Um bom exemplo é a sua *Introdução à metafísica*, de 1935, que se ocupa sem rodeios com a demonstração da “verdade interna” e da “grandeza” do nacional-socialismo. Mas vale a pena passar a palavra ao “pastor do ser da Floresta Negra”.

Em 1933, assim que Hitler definiu as metas do Estado Nazista, e já na condição de reitor da Universidade de Freiburg, Heidegger ministrou duas disciplinas em que tratou de estabelecer a missão da filosofia no interior deste programa político, a saber: destruir a dialética, entendida como a herdeira da filosofia ocidental (que, como Nietzsche avisara, é um processo de decadência que se inicia com Sócrates e Heidegger trata de apelidar de “esquecimento do Ser”). As citações que seguem estão no livro *Ser e verdade*, publicado pela editora Vozes em 2007¹⁸.

“A juventude acadêmica sabe da grandeza do momento histórico que o povo alemão atravessa. [...] Tomar ciência das condições políticas do povo alemão de hoje [...] é, sem dúvida, indispensável, mas não é o decisivo. Saber da missão político-espiritual do povo alemão é saber o seu porvir. [...] Saber de uma missão é um saber reivindicador daquilo que, antes de mais nada e para tudo o mais, deve acontecer caso a nação tenha de gestar-se em sua e para a sua grandeza.” (pp.21-22)

“A filosofia [deve ser entendida] como combate histórico [...] se quisermos ou não a grandeza de nosso povo, se tivermos ou não a vontade duradoura de assumir uma missão única e extraordinária entre os povos [...] se [...] admitirmos, com toda força, que a virada atual do destino alemão carrega em si o desafio mais agudo de nossa presença, colocando-nos diante da decisão; a decisão se queremos ou não criar, se criaremos ou não o mundo do espírito ainda embutido nos acontecimentos por vir [e assumir] A TAREFA DE ESPIRITUALIZAR E ENOBRECER A REALIZAÇÃO CABAL DA REVOLUÇÃO NACIONAL-SOCIALISTA”.
(p.24)19

[Para tal, trata-se de combater] “o espírito [que] anda por aí como “sutileza” vazia, como jogo sem compromisso de artimanha, como atividade sem limites de divisão e decomposição, como regência desenfreada de uma assim chamada razão cósmica.” (pp. 24-25). “Trata-se de conquistar uma história universal em luta contra a própria história.” (27) “O ataque há de atingir a posição

16 Adorno usa a expressão “religião envergonhada” para identificar o fenômeno. Cf. ADORNO, Theodor. La ideología como lenguaje. Madrid: Taurus, 1971. Quanto a Nietzsche, segundo Walter Benjamin, “o paradigma do pensamento religioso capitalista é formulado de modo magnífico na filosofia de Nietzsche” (Cf. BENJAMIN, Walter. op. cit.).

17 ARANTES, Paulo Eduardo. Por que permanecemos na província? in Ressentimento da dialética. São Paulo: Paz e Terra, 1996, pp. 347-359.

18 Trata-se de volume composto pelos dois cursos dos anos de 1933 e 1934. Os textos permaneceram na condição de manuscritos (e anotações de alunos) até 2001, quando Hardmut Tietjen organizou a publicação.

19 Embora seus discípulos insistam em afirmar que Heidegger apenas “curvou-se” ao nazismo, sabe-se que ele permaneceu filiado ao Partido Nacional Socialista até 1945 e nunca renegou sua condição.

capital de toda a história, com cuja conquista tudo se decide [...] esta posição capital [...] é a filosofia de Hegel” (30).

“A forma de saber matemático não é, para a filosofia moderna até Hegel, uma moldura externa de apresentação do sistema, mas a lei interna que determina, em princípio, o conteúdo da filosofia e simultaneamente a idéia de verdade.” (51) “O matemático é um fundamento essencial de determinação da metafísica moderna; [portanto] demonstrando que Descartes é o início de mais uma decadência na filosofia consegue-se destruir a sua imagem usual (53)[...] Tal proposta é, ao mesmo tempo, a primeira estocada num ataque geral que visa a Hegel.” (54)

“A metafísica de Hegel é teo-lógica e, como tal, é a plenitude da metafísica ocidental.” (84) “A „lógica. de Hegel não trata do „pensamento., mas do ser, do nada, do vir-a-ser, presença, possibilidade, realidade, necessidade, fundamento, causa – conceitos primordiais da metafísica.” (87)20

Conclamando os seus ouvintes à ação, o filósofo cobra deles coragem: “levar a coragem de agir o mais longe e por mais tempo possível. [Pois] Em todos os campos de nossa presença política atual ainda há muitos hoje, mesmo entre os que carregam agora o distintivo do partido e coisas assim, nos quais nada mudou na essência e na atitude básica. Comportam-se da seguinte maneira: 1. declaram-se prontos a colaborar; 2. mas esperam ver como as coisas vão se desenvolver; 3. nesta espera, confiam que tudo venha a ser novamente como era antes, só que agora se chama NACIONAL-SOCIALISTA; 4. tal atitude se convence a si mesma de ser superior, racional e objetiva. Exemplo: sempre se diz: „o novo Estado ainda não existe [...] ele ainda não existe, mas queremos e vamos criá-lo e já pusemos mãos à obra e não haveremos de fraquejar, mas antes nos comprometeremos com mais força. Somos um povo que ainda deve ganhar a sua metafísica e que a vai ganhar, isto é, somos um povo que ainda tem um destino. Cuidemos para não nos contrapormos a esse destino, mas para nele e com ele atravessarmos as paragens do nosso destino.” (94)

“Quando, hoje em dia, o Führer fala sempre de novo em mudar a educação para a concepção de mundo nacional-socialista, isso não significa: fornecer uma palavra de ordem qualquer, mas produzir uma mudança total, um projeto de mundo em cuja base se educa todo o povo. O nacional-socialismo não é uma doutrina, mas a transformação, pela base, do mundo alemão e, como acreditamos, do mundo europeu inclusive.” (233)

“Tudo isso são tentativas de término – esta vontade de originariedade, para uma fundamentação originária, para a simplificação, para a DES-CONSTRUÇÃO. [...] A execução de um ataque desse tipo há de mirar Hegel. (283) [trata-se de] dis-putas – separação; o que, para nós, se decide contra ou a favor.” (285)

Também para que não haja dúvidas sobre o verdadeiro inimigo a ser “destruído”, em discurso de 1933, o reitor mostra como se “refuta” o marxismo praticando abertamente a teologia apofática: “O trabalhador NÃO É... O estamento dos trabalhadores NÃO É... Além disso, o trabalho NÃO É apenas... O trabalho TAMBÉM NÃO É simplesmente...”²¹ Não precisamos obviamente perder tempo aqui com os predicados que foram negados.

20 Não vamos, evidentemente, debater com essas proposições verdadeiramente inacreditáveis. Este é um típico exemplo do que Heidegger chama “atravessar/fazer a travessia” de alguma teoria. Seu resultado é a desfiguração completa, destruição no sentido próprio, do objeto.

21 Apud Paulo Arantes, Por que permanecemos na província?, op. cit., p. 354.

O professor Heidegger foi muito mais bem sucedido que seu Führer, pois o mundo “pós-nazista”, especialmente o francês, depois do pesadelo promovido por Hitler, tratou de promover este metafísico nazista a maître à penser de todos os acadêmicos que passavam por progressistas (anti- ou ex-comunistas), sobretudo no campo das humanidades²².

Derrida é apenas o mais célebre discípulo na academia francesa que nunca escondeu suas dívidas para com o pensamento de Heidegger, nem mesmo que sua prodigiosa máquina de produção de proposições apofáticas, conhecida como desconstrução, provinha da destruição heideggeriana. Toda a sua intervenção lítero-filosófica foi sempre pautada pela regra do pensamento apofático, de nunca afirmar nada. Como explicou Hegel (na Filosofia do direito, denunciando o procedimento jesuítico), esta estratégia argumentativa, caracterizada pelo ódio ao pensamento, consiste numa deslealdade básica para com o interlocutor, pois este nunca sabe, porque não é para saber, o que está sendo dito. Além disso, a sua aparente coerência lógica mantém-se na forma plena da inconsequência, da ausência de pensamento, que se sente inteiramente à vontade na proliferação de contradições meramente discursivas com ares de profundidade.

Além de dar continuidade aos ataques de Heidegger à dialética (chegando ao cúmulo de sugerir – nunca afirmar – em Glas a adesão de Hegel a algum tipo de anti-semitismo), este literato filosofante tratou de rejeitar a própria idéia de crítica²³, tal como inaugurada por Kant, para colocar no seu lugar esta atitude “hermenêutica” que consiste em inviabilizar o debate: como debater não-afirmações? Como questionar o que nunca é propriamente afirmado, mas apenas insinuado, que sempre pode significar qualquer outra coisa, incluindo o seu contrário, sempre colocando todos os termos do debate, inclusive o próprio, sob “suspeita”?

Glas – a obra-magna do anti-hegelianismo derrideano – é o exemplo máximo da prática lítero-filosófica destrutiva. Além de mimetizar a montagem (oferecendo uma aparente contraposição entre a obra de Hegel e a de Jean Genet), a máquina gramatológica da *différance* se empenha em implicar (nunca demonstrar) que o pensamento dialético, para além de suas falhas metafísicas já enumeradas acima por Heidegger, tem a pretensão de conhecer o incognoscível²⁴. Mas, de todas as perversidades praticadas neste livro, a mais grave é a insinuação que não se demonstra, nem mesmo segundo os critérios da honestidade intelectual acadêmica (com o *álibi* de que se trata de obra literária). Isto é, afirma-se alguma coisa sobre o conjunto da obra de Hegel sem a preocupação de dar as demais referências, o que impede seu leitor de verificar o afirmado, como neste exemplo: “Podem-se verificar as correspondências estruturais entre todas as descrições do Klang [som, em alemão] na Estética, na Fenomenologia do espírito, na Filosofia da natureza” [fica implícito que, quem quiser verificar, que leia tudo e, enquanto isso não acontece, Derrida não corre o risco de ser interpelado em caso de verificação da falsidade da afirmação...].

Seguindo o exemplo de dar fontes genericamente, passemos a algumas citações das seguintes obras de Derrida: Gramatologia, A escritura e a diferença, A verdade na pintura, Glas, A voz e o

22 No calor da hora, Adorno expôs sem meias palavras algumas das razões para a sobrevivência do que chamou “jargão da autenticidade”, ou a filosofia de Heidegger, no pós-guerra. Cf. ADORNO, Theodor. *La ideología como lenguaje*. Madrid: Taurus, 1971.

23 Para quem acha que história é relevante, a crítica neste sentido é inseparável da política moderna, ou seja, da luta de classes ou, como explicou Paulo Arantes (cf. op. cit.), do exercício público da inteligência, ao qual Hegel chamou de “espírito de contradição”, que ele mesmo tratou de organizar em método, isto é, a dialética.

24 Desde Kant, o incognoscível, ou coisa em si, é um conceito racional que já permite à filosofia crítica desmascarar as pretensões científicas da teologia. O passo de Hegel foi demonstrar que, sendo criação da razão, a coisa em si pode ser perfeitamente conhecida.

fenômeno, Posições, Margens da filosofia, A disseminação, Memórias, Otobiografias, Jacques Derrida, além de diversos depoimentos, palestras e intervenções (quem quiser que faça as verificações: são as regras do jogo dele).

Lembrando sempre que a crítica pressupõe a ordenação lógica dos seus próprios argumentos, a clareza na exposição, o compromisso com o interlocutor que se traduz na rejeição a qualquer falácia – sobretudo a dos quatro termos²⁵; afirma a história como pressuposto e conteúdo de verdade das obras do pensamento e que, em oposição metódica a estes valores, a desconstrução opera com repetições infinitas (como mantras indianos), põe toda percepção sob suspeita, sugere que o cógito (eu penso) é uma errância louca e assegura que não há ponto de partida absolutamente justificado; a desconstrução começa sempre em algum lugar sem saber muito bem onde, pois sempre está no não importa o quê; já se apostou tudo e se perdeu. É impossível ter clareza e é melhor dar adeus ao sentido: nunca se compreenderá qualquer coisa, até porque não há nada para compreender.

Como a repetição é regra deste jogo, vamos a algumas: “não existe significado ou sentido, só há efeitos”, “posso ser a favor ou contra”; “as mais indecíveis frases que fiz ou desfiz”; “minha vida só foi uma história de preces”; “não só o significante não é material, como também não há significado”, “há uma incoerência no conceito de signo e no conceito de conceito”, “trabalhamos em um meio onde possibilidade e impossibilidade se entre-implicam”; “não se pode [...] evitar a cumplicidade com a metafísica”; “não há coisa, nem signo, nem começo”; “não gosto da expressão „ganhar a vida., daí a remissão indefinida, a chamada TEOLOGIA NEGATIVA [meu destaque], o jogo com os nomes de Deus, a substituição de uma margem pela outra”; “não estou seguro de pertencer a religião nenhuma, por motivo de literatura, nem a literatura alguma por motivo de religião”; “não se atravessando as questões transcendentais [travessia também vem de Heidegger, não custa repetir], corre-se o risco de cair na ingenuidade”.

Desconstrução é “atravessar o texto do outro deixando nele o traço dessa travessia: não se terá compreendido nada da desconstrução [então isto é para compreender?] se pensarmos essas travessias do texto do outro unicamente como meio para alcançar um objetivo, conclusões em forma de teses. Só existem travessias” [portanto, não há conclusões nem teses]. “Revelação é um evento que revela a sua revelabilidade; ela irrompe; a existência de Deus é a sua manifestação”; “eu passo por ateu, mas não posso dizer que sou ateu, nem que sou crente. Eu só escrevo”; “o signo nada mais é que sua própria representação”; “sempre fui escatológico [nos dois sentidos: o pornográfico e o salvacionista] ao extremo”; “eu prometi a Deus só escrever comandado pela mais incoercível das pulsões”; “hipocrisia, desvio e desleixo [são procedimentos da desconstrução]”; “a televisão é autoritária, seu método operacional é a dissolução da lógica [então ela é desconstrução também?]”; “não há conhecimento, verdade ou percepção enquanto tais – seus opostos são fé, perjúrio e linguagem”; “como negar e não negar? É o segredo: há um segredo da negação e uma negação do segredo”; “escrevo reconstituindo uma estrutura compartimentada e transcendente da religião, de diversas religiões”; “se investido da mais alta autoridade eu escrevesse algo, preferiria fazê-lo de maneira a dar a entender por minhas palavras o que cada um pudesse apreender de verdadeiro a respeito dessas matérias, a propor um significado único, bastante claro para excluir todos os outros”; “eis o que eles não suportam, que eu nada diga [...], tese alguma que se possa refutar, nem verdadeiro nem falso, nem isso, não vi, não peguei, não se trata de estratégia, mas da violência do vazio pelo qual em mim Deus se entrincheira, geológica, eu mesmo nunca pude me contradizer, logo escrevo”. “Deus [...] é a

25 Sempre que, falando ou escrevendo, se usa uma palavra ora num sentido ora em outro, se produz a falácia dos quatro termos, tal como demonstrado há dois mil anos por Aristóteles.

minha única memória, a condição de todas as minhas fidelidades”; “venero e invejo Santo Agostinho”.

“Cita-se sempre por definição fora do contexto”; “a possibilidade necessária da citação fora do contexto [...] pode ser generalizada, a partir da escritura, para a linguagem em geral.”

Depois dessa torrente de citações, talvez fosse o caso de perguntar: seria Derrida, o frère Jacques, um teólogo ou um desconstrutor da religião? Seria um metafísico ou um destruidor da metafísica ocidental? Um poeta praticante de metáforas, catacreses, citações e deslizamento dos sentidos, ou um filósofo tardio em busca incessante dos sentidos da morte? Dadas as condições de possibilidade e/ou impossibilidade que ele mesmo estabelece para a (in)compreensão profunda de suas escrituras, não diríamos que Derrida responde mais a umas que a outras dessas alternativas, nem que responde a umas e outras, nem que não responde nem a umas nem a outras...

9. Teologia apofática da cena

Embora Derrida tenha muitos discípulos no campo do pensamento contemporâneo sobre o teatro²⁶, aqui vamos nos deter apenas na mais recente manifestação de um deles, particularmente por se tratar de alemão que por assim dizer fecha o périplo da metafísica heideggeriana.

Estamos falando de Hans-Thies Lehmann, cujo livro *O teatro pós-dramático*²⁷ servirá de base para a exposição. Neste caso serão feitas as citações seguidas das páginas da edição brasileira e alguns comentários, retirados da obra de Adorno já referida, serão feitos em nota de rodapé. Lembrando ainda que, como se trata de discurso religioso, dogmático por definição, não nos daremos ao trabalho de contrapor a ele qualquer argumento; além disso, embora nosso autor use inúmeras aspas, não o faremos pois, como disse Adorno, na língua heideggeriana as aspas nada mais são que luvas de uma metafísica melindrosa. Como Lehmann faz questão de colocar entre seus mestres, além de Heidegger e Derrida, teólogos como Lévinas e Lyotard, não custa lembrar que Heidegger foi um dos primeiros a postular a “ilusão da presença” no seu programa de espiritualização do nazismo, Lévinas é o formulador da proposição do “outro” como inapreensível; Derrida decreta a crise da representação com base na ilusão da presença heideggeriana e Lyotard é quem determina que a arte deve ambicionar o sublime, isto é, o outro, o ausente, o inapreensível.

O próprio Lehman nos autoriza, para além de sua filiação derrideana, a não debater suas proposições na página 124 do Livro: “Não há nada para debater. O que é realizado e falado tem o caráter de um rito inelutável, concertado, executado quase que cerimonialmente repetidas vezes.” Vamos então ao evangelho do discurso pós-dramático.

“Não se pode mais fazer como Hegel porque o pluralismo dos fenômenos impôs o reconhecimento do caráter imprevisível e súbito da descoberta, do indeterminável momento da invenção.” (23). “Um novo paradigma do teatro pós-dramático – fronteiras negativas entre modalidades altamente diversificadas do teatro pós-dramático e do teatro dramático.” (29) Pós-dramático, pós-moderno, pós-brechtiano e novo teatro são equivalentes: “teatro pós-dramático supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a idéia dramática no plano do texto ou do teatro.” (34) Também pode ser

26 Interessados podem ler com proveito os dois últimos capítulos do livro de Marvin Carlson, Teorias do teatro, publicado em 1997 pela Editora Unesp.

27 LEHMANN, H.T. O teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

chamado teatro energético, como queria Lyotard: “para além da representação – que por certo não significa simplesmente desprovido de representação, mas não dominado por sua lógica.” (58)

Adaptando a tese de Heidegger para o discurso pós-dramático, temos: “(com Aristóteles) se desenvolveu uma base essencial para o teatro dramático, a qual se tornou axiomática para a estética ocidental: a totalidade do lógos. A cumplicidade entre drama e lógica, depois entre drama e dialética, domina quase que ininterruptamente a tradição aristotélica europeia – que se mostra ainda muito viva na dramática não aristotélica de Brecht. O belo é pensado segundo um modelo lógico, como uma variante dele. Um ponto culminante nessa tradição é a Estética de Hegel. Sob a fórmula geral do belo ideal como aparência sensível da Idéia, ela desdobra uma complexa teoria da presentificação do espírito no âmbito do sensível de cada respectivo material artístico.” (65)

“Teatro pós-dramático pode ser concebido, não como um teatro que se encontra além do drama, sem relação alguma, mas muito mais como desdobramento e florescimento de um potencial de desagregação, de desmontagem, de desconstrução do próprio drama. Surge um fenômeno impensável hegelianamente, já que o mero ator individual situa-se acima do teor ético.” (69) “O impulso para a constituição do discurso pós-dramático no teatro pode ser descrito como uma sequência de etapas de auto-reflexão, decomposição e separação dos elementos do teatro dramático.” (78)

“Segundo Heiner Müller, o essencial no teatro é a metamorfose, o ato de morrer. [Interessam] rito e cerimônia, poesia do palco e semiose extra-linguística ou no limite do linguístico. Trata-se sobretudo da realidade da superação – sempre ambígua – da morte por meio da encenação.” (77-78)28.

“[Com a indústria cultural] temos a questão constitutiva e incontornável de saber o que o teatro contém de inconfundível e insubstituível em comparação com outras mídias.” (82) “Foi somente sob a influência das mídias de reprodução, a fotografia e o cinema, que o teatro tomou consciência da sua especificidade” (155)29. “[No teatro pós-dramático] a dissolução de certezas universais é um dado cultural previamente estabelecido.” (88) “Não se pode falar de uma continuidade do teatro do absurdo e do teatro épico no novo teatro; deve-se antes indicar uma ruptura, já que tanto o teatro do absurdo quanto o épico, por vias diferentes, se atém ao primado da representação de um cosmos textual fictício, ao passo que o teatro pós-dramático não mais o faz.” (89). Como diz Maeterlinck, “a peça de teatro deve ser antes de tudo um poema” (94). Para Claudel, “o drama é um evento” (95)30; “a missa católica é um modelo para o teatro.” (95) “Na concentração em torno do ritual manifesta-se uma experiência que só pode ser designada com a palavra destino (...) entrega dos homens ao destino de acordo com uma lei que permanece obscura. Seria um erro refutar tais concepções, decerto problemáticas, de um ponto de vista crítico-ideológico (...) essa tradição da manifestação teatral do destino e dos espíritos, que são

28 A violência é inerente ao núcleo da filosofia de Heidegger – é uma teologia da morte. Violência é cumplicidade com a morte. A morte determina tudo em Heidegger. Como a morte, enquanto horizonte existencial do ser-aí, é absoluta, ela se converte no absoluto enquanto venerável. Retrocede-se a um culto à morte. (Cf. Adorno, op. cit., pp. 101 – 104).

29 A exportação deste espírito alemão venceu a concorrência com o pensamento mercantil do ocidente usando a marca de não ser mercadoria – artesanato. Seu lema é levar arte à vida, exercitando os ofícios à sombra da indústria, de modo tão seletivo como barato; coleciona imitações de impulsos reformadores da vida na base do Kitsch (Adorno, p. 83). O discurso cai como uma luva para aqueles que se sentem historicamente condenados, ou em decadência, mas que se comportam diante de si mesmos e dos outros como elite superior (Idem, p. 20). Trata-se da defesa da profissão e da subvenção a favor da manutenção das condições reinantes (Idem, p.30).

30 Evento tem algo da seriedade dos sacerdotes (áugures) que têm o compromisso de guardar segredo sobre o objeto sagrado (Adorno, p. 13). Assim como as palavras sagradas sem conteúdo sagrado, tem a função de masturbação ideológica da pequena burguesia ameaçada e humilhada pelo desenvolvimento social (Idem, p. 14).

decisivos para a compreensão de todo o novo teatro.” (96) “Com razão [esse teatro] se insurge contra a recusa generalizante que se esquia ao desafio posto pelas ações em razão de uma aversão ao religioso pretensamente esclarecida.” (230)

“O teatro estático de Maeterlinck é a primeira dramaturgia antiaristotélica da modernidade européia porque rejeita a ação.” (97) “Os pós-dramáticos renunciaram à ilusão de uma realidade reproduzida.” (99) “Conforme Derrida, em lugar da obra teatral fechada nela mesma, tem-se o ato e o processo expostos de uma comunicação teatral agressiva, enigmaticamente esotérica ou comunitária.” (100) “O fator estático apareceu cada vez mais como uma oportunidade do teatro na sociedade midiática.” (101)³¹

“Segundo Grotowski, a tarefa da arte seria romper o processo racional e mental por uma via negativa a fim de encontrar um acesso para as imagens do inconsciente. (...) A verdadeira comunicação não se baseia no entendimento, mas se dá por estímulos à própria criatividade do receptor, estímulos cuja comunicabilidade está fundada nas predisposições universais do inconsciente.” (109) “O teatro pós-dramático é um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas (...). É evidente que a prática do teatro sempre possui uma dimensão cerimonial. Essa dimensão sempre adere ao teatro (...) por suas raízes religiosas e rituais. [O teatro pós-dramático] é a substituição da ação dramática pela cerimônia. Cerimônia é toda a diversidade dos procedimentos de representação sem referencial” (114). “Jean Genet considerava o teatro expressamente como cerimônia e a missa como a forma mais elevada do drama moderno.” (116)

“A concentração nos processos de metamorfose leva na verdade a um outro modo de percepção, no qual o reconhecimento é continuamente superado por um jogo de espanto³² que não se situa em nenhum ordenamento da percepção.” (128) “Deve-se conceder aos signos teatrais a possibilidade de atuar justamente por meio da eliminação da significação (...) é ainda preciso desenvolver formas de discurso e de descrição para aquilo que (...) permanece como não-sentido no significante.” (138)

“[O teatro-pós dramático] é prática artística de desconstrução multimedial ou intermedial do acontecimento instantâneo.” (139) “O espectador do novo teatro procura (...) as correspondências baudelairianas no templo do teatro.” (140) “[O teatro pós-dramático] é mais presença que representação, mais experiência partilhada que comunicada, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais energia do que informação.” (143)

“O caráter fragmentário da percepção (...) se tornará expressamente consciente no teatro pós-dramático. Aqui se nega ao espectador o desejo de orientação. O espectador escolhe o que vai ver.” (146)³³ “Torna-se decisivo que o abandono da totalidade não seja pensado como deficit, mas como possibilidade libertadora.” (147) “Deleuze e Guattari propuseram rizoma para [definir] realidades nas quais ramificações intangíveis e conjunções heterogêneas impedem a síntese.” (149)

“A aura da presença corporal continua a ser o ponto do teatro no qual se dá o desvanecimento de todo o significado em favor de uma fascinação distante do sentido, de uma presença espetacular, do carisma ou da irradiação (...). O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o

31 (Esse discurso) valoriza formas sociais que são incompatíveis com o atual nível das forças produtivas (Adorno, p. 40).

32 Do grego, *thaumásia* ou, como Heidegger preferia, *thaumátzein*, que traduzia como “consideração admirativa do ser”. Admiração que proporciona um saber, mas somente por ter sabido [ou revelação, segundo a teologia]. (Adorno, p. 85).

33 Como nas gôndolas do supermercado...

papel do significante.” (157) “O sujeito da percepção não pode mais se apoiar num ordenamento representativo (...) Em sentido estrito, aqui nada se transmite ou reproduz, pois não há nada que possa ser transmitido ou reproduzido. A visão vidente acompanha o surgimento do visto e do vidente que está em jogo no acontecimento da visão, do tornar-se visível, e do fazer-se visível.” (161-2)³⁴. “O pós-dramático explicitou o campo do real como (...) objeto da própria configuração teatral. Isso ocorreu (...) de modo especialmente elucidativo por meio de uma estética da indecidibilidade em relação aos recursos básicos do teatro (...) torna possível a estética da irrupção do real (...) como se quisesse tornar conhecidos eventos enigmáticos em função de um objetivo desconhecido (...) intenção de produzir um acontecimento.” (164-169).

“O último Heidegger compreende o conceito de acontecimento como uma des-apropriação (...) ele destitui a certeza e permite que se experimente uma indisponibilidade.” (171) “Um impulso performático que escapa à categorização narrativo/não narrativo (...) traz para o teatro uma sensibilidade extremamente aguçada para o fenômeno e para a ruína da morte.” (187)³⁵
“Hermenêutica da produção da presença é a eucaristia.” (235) “A presença do ator é epifania auto-referente.” (238)

“A dimensão da estética teatral é a estrutura de um choque cuja excitação não se prende a um objeto – de um espanto não com a história, não acerca de um fato, mas acerca do próprio espanto. O teatro pós-dramático é teatro da presença (...) como algo que acontece. Não pode ser objeto nem substância; não pode ser objeto do conhecimento (...) Contentamo-nos com entender essa presença como algo que acontece.” (239) “A arte se torna o outro estritamente vazio de conteúdo, como uma epifania sui generis.” (240) “Derrida explicou que para Artaud interessava a dimensão de acontecimento.” (246) “No teatro radical não se afirma nem se rejeita esta ou aquela posição; antes, o próprio posicionar-se permanece em aberto (...) palavra como significado e apelo (Zu-Sprache, nos termos de Heidegger) à desconstrução poética do Logos.” (247) “Vivenciamos um monótono fluxo de signos que se esvaziaram de seu caráter comunicativo, e já não podem ser apreendidos como totalidade poética, cênica e musical: versão pós-dramática e negativa do sublime.” (310) “Nesses momentos da não-compreensão, do choque, da percepção do indizível, experimenta-se a exposição a um outro tempo.” (319)

“O teatro teve início quando um indivíduo se desligou do coletivo e faz algo notável de si mesmo, saiu da coletividade protetora e adentrou um espaço além e adiante do grupo. Este outro âmbito permanece estranho e inquietante, de modo que o palco conserva algo do Hades: nele perambulam espíritos. O corpo do teatro é sempre da morte.” (331) “Na evocação do não-representável, isto é, da dor, deparamos com um problema central do teatro: a exigência de tornar presente o inapreensível.” (355) “O teatro pós-dramático não oculta que o corpo está destinado a morrer; ao contrário, enfatiza este fato (...) é espantosa a presença de Grotowski no pensamento das pessoas de teatro radicais, o respeito que sua insistente aproximação do sagrado conquistou: é o programa da espiritualização do corpo.” (359-360)

“Na oração, no ritual, no coro e na comunicação de tipo comunitário, o teatro segue o rastro de suas raízes religiosas e místicas (...) almejam-se grandes paixões (...) na era tecnológica o teatro continua a ser um lugar de metafísica mais sugestivo (...) evidencia-se a necessidade de buscar outros mundos, atopias e utopias nas cifras do palco para realizar uma autêntica experiência espiritual.” (361)

34 A pura tautologia que expande o conceito ao se negar a determiná-lo e em vez disso o repete de modo rígido é espírito enquanto ato de violência (Adorno, op. cit. p. 100).

35 A filosofia de Heidegger é uma teologia da morte. (Idem, p. 101). A substância humana é constituída de impotência e nulidade. Por isso é preciso aceitar o sofrimento o mal e a morte. (Idem, p. 53)

“O teatro é uma espécie de insinuação da mortalidade.” (370) “No fundo, é esse espaço-tempo comum da mortalidade, com suas implicações éticas e teóricas, que persiste como diferença entre o teatro e as mídias.” (372) “O que a tragédia antiga já tornava possível era o pensamento de que era preciso que à vida humana fosse inerente algo como uma coerência inacessível ao saber dos próprios homens, uma configuração, um contexto, representável, visível apenas a partir de um ponto de vista que os homens não podem assumir: o ponto de vista dos deuses.” (401)

“No teatro, o que é percebido não está dado, mas apenas dá, chega, remetido à réplica de coro e público em um circuito incandescente (...) A representabilidade é inerente a esse processo temporal e permanece em tensão inconciliável com todas as representações que (...) ela atravessa. Destino é uma outra palavra para representabilidade.” (401)

Para encerrar, o mandamento supremo do evangelho pós-dramático, ou teologia apofática da cena: a representabilidade, movimento da realidade teatral, não se opõe de modo nenhum à noção de que se pode tratar da realidade humana sob a condição de que ela permaneça não- representável.” (402)

10. Desafios correntes para a ativação simbólica da luta de classes

Em lugar dos valores a serviço da continuidade da dominação denunciados por Roland Barthes, mas reafirmados por Denis Guénoun, e transformados em teologia apofática por Derrida e seguidores; mas em aliança com a prática experimental que, inaugurada pelo naturalismo, culminou no teatro épico, a crítica pode e deve cultivar outros, que enumeramos abaixo. Todos estão presentes na Teoria estética de Adorno, que também será citado sem aspas e sem outras referências porque estão reelaborados, como fizemos com os franceses e com Grotowski.

A crítica não só se justifica como é necessária (e após os ataques da desconstrução se tornou problema político) porque, assim como a realidade, o conteúdo de verdade das obras não é imediatamente apreensível. Sua tarefa é sempre apreender e expor a verdade ou falsidade de uma obra. Embora as obras não sejam conceptuais nem enunciem discursivamente juízos, elas têm lógica, mas uma lógica própria, que a análise tem o dever de identificar. A consonância de todos os momentos lógicos de uma obra constitui a sua forma, que é difícil de isolar pelo seu entrelaçamento com o seu conteúdo. A forma deve ser concebida tanto contra o conteúdo como através dele: o artista é soberano para decidir da relação e o crítico deve começar seu trabalho perguntando-se sobre ela. Ou, para dizer o mesmo, não se pode estabelecer de fora nem previamente qual é a relação entre forma e conteúdo.

A forma estética é a organização objetiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. Toda obra é um sistema de contradições. É na forma que as obras se revelam críticas em si mesmas e é por ela que aniquilam as práticas e as obras consagradas do passado, ao mesmo tempo que reinventam aquelas práticas que a dominação soterrou. O modelo secreto da obra de arte é a história.

Uma vez desembaraçada das convenções, nenhuma obra de arte pode mais manifestamente concluir de modo convincente. É por isso que, nos espetáculos mais consequentes, o público não sabe se a peça acabou ou vai continuar. O não poder concluir torna-se princípio livremente escolhido de procedimento e expressão.

O conceito capaz de fazer avançar a dialética de forma e conteúdo é o de material, que pode ser definido como conteúdo mediado pela forma. Uma definição para conteúdo pode ser “tudo aquilo que tem lugar no tempo”. O recorte operado nesse conteúdo pelo artista chama-se tema e material é tudo aquilo com que ele trabalha: palavras, cores, sons, suas combinações e procedimentos técnicos. Numa palavra, formas também são materiais.

A ampliação dos materiais disponíveis nos tempos modernos liquida as antigas fronteiras entre os gêneros artísticos; como o conteúdo, o material é inteiramente histórico e depende das transformações da técnica, assim como esta depende dos materiais que, por sua vez, a técnica elabora.

Dar configuração artística a qualquer assunto, tema ou motivo, consiste em dar importância a alguma coisa. A criação artística é sempre uma presunção: o artista assume que tem alguma coisa de relevante a dizer. No como esta coisa é configurada sedimentam-se experiências profundas e socialmente relevantes. A intenção do artista, que não pode ser confundida com o conteúdo, atua como força subjetivamente organizadora da obra. Por isso a análise também deve examinar o processo existente entre material e intenção, sabendo que muitas intenções podem dar no seu contrário. Desta dialética resulta o sentido da obra, que não tem a última palavra. Nas obras de arte contemporâneas multiplicam-se as rupturas entre intenção e o que efetivamente se realiza: o conteúdo se manifesta nas rupturas tanto quanto naquilo em que houve conexão.

Para a produção do sentido de uma obra contribui, mediata ou imediatamente, tudo o que nela aparece, mas nem tudo o que aparece tem o mesmo peso. A diferenciação dos pesos é um dos mais eficazes meios de articulação das partes. A montagem, um dos mais eloquentes modos de articulação, é também o modo como a arte explicita a sua impotência diante do capitalismo; a negação da síntese torna-se princípio de configuração; seus resíduos dão sentido às cicatrizes visíveis. A montagem denuncia e renega a aparência de organicidade da experiência. Por meio do episódio (que começou a ser explorado por Strindberg), a obra incorpora e manifesta a impossibilidade da identidade do uno e do múltiplo como momento da sua unicidade, explicitando o seu caráter de elaboração deliberada (pensada). Assim como a razão, as obras têm astúcia e a renúncia à unidade como princípio formal ainda permanece como unidade. Também por isso, toda obra de arte contemporânea está exposta ao perigo do fracasso, ou incompreensão total. Com a sua fraqueza, as suas manchas, a sua falibilidade, a obra de arte é a crítica do sucesso.

Por seu caráter linguístico, em qualquer obra o eu que fala é coletivo. Nas obras de arte, mesmo nas chamadas individuais, fala um nós e não um eu. A música diz nós imediatamente, independente da sua intenção. O nós estético é globalmente social no horizonte de uma certa indeterminação que, entretanto, é tão determinada quanto as forças produtivas e as relações de produção dominantes numa dada época.

A estruturação interna e o rigor de uma obra dependem de algum tipo de compreensão da realidade. Vem do exterior, portanto, aquilo que lhe dá coerência interna. O nome dessa compreensão é reflexão social. O momento histórico é constitutivo das obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material de sua época e sem pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma de sua época. Tal como a arte se realiza em si mesma, também o seu conhecimento (a recepção crítica) procede de modo dialético.

A arte se manifesta de modo mais vivo exatamente nas ocasiões em que destrói o seu conceito. O que a arte é não depende da consciência das próprias obras de arte, e muito menos das expectativas de um suposto público virtual. Muitas obras, documentos por exemplo, são arte mesmo quando não se apresentam como tal.

O artista não teme a acusação de incompreensível lançada às obras exigentes. Ao contrário do que recomendam os cultores do “bom senso”, o que a todos parece inteligível é exatamente o que se tornou incompreensível; e aquilo que os indivíduos manipulados (pela ideologia) repelem, alegando a sua incompreensibilidade, é perfeitamente compreensível: como diz Freud, no fundo o inquietante é demasiado familiar. Por isso é repellido. Obras que se submetem à convenção, porque ela é bem conhecida, morreram no mesmo instante em que se tornaram imediatamente acessíveis. Sua acessibilidade sem tensão consiste em sua liquidação. O contrário também é

verdadeiro: interpretações vanguardistas de obras tradicionais, com raras exceções, são falsas, absurdas e objetivamente incompreensíveis.

A qualidade de uma obra de arte é definida essencialmente pelo fato de esta se expor ou se esquivar ao inconciliável (a luta de classes). São profundas as obras que não mascaram as divergências ou as contradições. Ao obrigá-las a aparecer, as obras admitem a possibilidade de uma conciliação, mas dar forma aos antagonismos não os suprime nem os reconcilia: a época atual recusa de modo radical qualquer possibilidade de reconciliação. A qualidade de uma obra também depende do seu grau de articulação e a exigência de articulação significa que toda e qualquer idéia deve ser especificamente levada a seu extremo. Quanto mais articulada é a obra, tanto mais a sua concepção se exprime a partir de sua articulação. A qualidade das obras de arte depende de seu conteúdo de verdade, que é profundamente histórico.

Técnica é o nome que se dá na teoria estética para o domínio do material (no sentido artesanal) e a técnica de uma obra é constituída pelos seus problemas (assim como a textura de um pedaço de cedro, que determinará o instrumento capaz de realizar o entalhe pretendido pelo escultor). Por si mesmas, as forças técnicas de uma época não são nada. Elas só recebem seu valor posicional na relação com a sua função na obra e, em última análise, com o conteúdo de verdade do que é escrito, composto, esculpido ou pintado.

Não existe nada de formal na arte que não tenha implicações de conteúdo que se estendem até a política. A arte deve proclamar a sua liberdade em relação ao princípio da propriedade. E a função da estética (e da crítica) é tornar as formas eloquentes.

10. Saídas práticas

Não custa repetir: teologia é a hipocrisia da igreja católica transformada em método; é o modelo de toda mentira e hipocrisia, na qual a missão de produzir desconversa e confusão é prioritária. A raiz da hipocrisia teológica é a pretensão humana de ser sobrenatural. Desprezando a história e o desenvolvimento da humanidade, afirma-se um mundo no além, ao qual terão acesso apenas os seus devotos. É deste além que os escolhidos recebem por revelação ou epifania as “verdades eternas” que tratam de divulgar por todos os meios, inclusive a arte, para melhor manterem a humanidade em sua condição de rebanho dócil e resignado.

Artistas e intelectuais, pequenos burgueses por sua condição social e econômica, precisam encarar seus desafios se realmente quiserem enfrentar todas as manifestações do fetichismo e combater a alienação em eles mesmos vivem. Começando por adotar uma postura com largueza de visão, e se entenderem como parte do proletariado (todos os que só têm sua força de trabalho ou seus produtos, frutos de seu próprio suor, cérebro e músculos, para vender num mercado que se estreita cada vez mais). Precisam abandonar as fórmulas estereotipadas da desconversa no exame de questões concretas; entender a conjuntura histórica e usar a razão crítica para vencer seus preconceitos e pretensões de privilegiados (em relação aos que sofrem os horrores do trabalho assalariado). Em alguns casos tais pretensões são inconscientes, mas na maioria deles são assumidas.

A psicologia do intelectual (e do artista) pequeno burguês, que se considera integrante de uma elite imaginária “do espírito”, faz com que ele se coloque acima de qualquer organização e da necessidade de ter disciplina. Quando não é meramente adepto da ordem, da qual espera continuar recebendo migalhas, tende no máximo ao anarquismo. Por isso as idéias de organização e disciplina, necessárias à luta política consequente, aparecem para ele como submissão, servidão ou perda de autonomia. E reage a este sentimento denunciando o esmagamento da iniciativa individual. Anarquistas são aristocráticos sempre. São portadores de uma paranóia latente: em geral vêem-se como perseguidos, oprimidos, expulsos, cerceados, atropelados. São sempre eles os ofendidos.

Para assegurar os seus supostos direitos individuais, atuam como burocratas, afirmando que os direitos individuais são ilimitados e que, em caso de conflito, cada indivíduo tem o privilégio de definir os limites do seu próprio direito. Os candidatos a burocratas sacrificam os interesses de qualquer causa (necessariamente coletiva) em nome dos interesses de suas próprias carreiras; têm interesse por cargos em vez de interesse pelo trabalho; e acreditam em adesão às causas por cooptação ao invés de vencer no campo da confrontação das idéias.

Sobre todas estas questões, o ponto de vista dialético afirma que, desde que nasce, o indivíduo já tem seus direitos definidos pela sociedade e pela classe a que pertence. Na sociedade capitalista, a própria idéia de direito (a começar pelo direito de propriedade) é sinônimo de privilégio. E numa sociedade sem classes só terá estatuto de direito aquilo que tiver alcance universal, a começar pelo direito à vida. Enquanto vivermos em mundo em que dois terços da humanidade não têm reconhecido sequer o seu direito à vida, falar em “liberdade de expressão” já é escarnecer dos que não têm nem o direito de falar. Nos meios de comunicação burgueses, são os porta-vozes dos interesses da especulação financeira que defendem a “originalidade pessoal”, a individualidade e outras mistificações que dizem ser ameaçadas pelo socialismo e pela organização partidária.

Em política, chama-se oportunismo o discurso vago, impreciso, inapreensível, daqueles que evitam sempre pôr as questões de maneira clara e definida. Arrastam-se como cobras entre pontos de vista que se excluem mutuamente, procurando acordo entre uns e outros, reduzindo suas divergências a ligeiras modificações, a dúvidas, a votos piedosos e inocentes, etc. No fim das contas, seu papel é empurrar todas as questões com a barriga, pois nunca apresentam teses definidas. Faz parte dessa estratégia a avaliação pessimista em relação à disposição das massas para a revolução. Porque estes oportunistas adotam as idéias burguesas sobre o proletariado e, no interesse da burguesia, sempre combaterão a perspectiva insurrecional (que está entre os maiores pesadelos da burguesia, como recentemente demonstraram a peça A comédia do trabalho da Companhia do Latão e a peça The Fever, de Wallace Shawn, filmada por Carlo Nero em 2004).

É por temer a vitória do proletariado na luta de classes que os oportunistas, secundando a burguesia, pregam e cultivam o desânimo, prognosticam uma série de calamidades como consequência da revolução e ridicularizam as palavras de ordem que a colocam no horizonte. Como ideólogos da burguesia, os liberais (hoje neo-liberais e social-democratas) compreendem perfeitamente que interessa à classe a que servem o espírito prático, o que chamam de lucidez, realismo e pragmatismo da classe proletária. Na realidade, estão empenhados na limitação do seu campo de ação às fronteiras do capitalismo, das reformas, da luta meramente corporativa ou, como se diz atualmente, da luta por inclusão (no mercado, é claro, de preferência como pequenos produtores ou, como já ficou demonstrado no Manifesto contra o trabalho, como empresários de si mesmos). Para a burguesia e estes seus sócios menores, é perigosa a “estreiteza revolucionária” do proletariado e por isso seus porta-vozes denunciam o “maniqueísmo” e o “radicalismo” dos que insistem em falar em luta de classes, revolução, partido, organização e todas essas experiências “fracassadas” e “ultrapassadas”.

Mas, como já disse Marx, as revoluções são a locomotiva da história; são a festa dos oprimidos e explorados. E Brecht avisava que a arte e a cultura não se salvam sozinhas; seu destino depende da reconstrução da sociedade em novas bases. Por isso a tarefa dos artistas que se consideram herdeiros da luta que se iniciou com o teatro naturalista, pelo direito da classe proletária de ver seus assuntos e problemas alçados à condição de objeto da representação artística, é a de ampliar ao máximo o campo e o conteúdo da luta de classes. E a dos intelectuais que se consideram parte desta luta é travar a mesma luta no plano das idéias sobre arte e revolução.