

## 2

### Criação e Representação na Cena Teatral

*Na vida cotidiana, 'se' é uma ficção, no teatro 'se' é um experimento. Na vida cotidiana, 'se' é uma evasão, no teatro 'se' é a verdade. Quando somos persuadidos a acreditar nesta verdade, então teatro e vida são uma só coisa.*

PETER BROOK, 1970:150.

*O teatro é único lugar do mundo e o último meio de conjunto que nos resta para alcançar diretamente o organismo, e nos momentos de neurose e baixa sensualidade como este em que estamos mergulhados, para atacar essa baixa sensualidade através dos meios físicos aos quais ela não resistirá.*

ANTONIN ARTAUD, 1999:91.

No primeiro capítulo, foram apresentadas, a partir da leitura de Winnicott, as relações diretas existentes entre as noções de criar e de viver e a constituição de uma terceira área de experiência de transicionalidade. Foi possível observar também que esse conceito coloca diretamente em questão uma nova ideia de um *espaço* de ilusão. No entanto, como observou Bezerra (2007), os termos espacializantes apresentados por Winnicott se refeririam menos a um sentido geométrico e tradicional e mais a um *continuum* espaço-tempo. Os movimentos de criação da transicionalidade propõem uma redefinição de *espaço* que, antes de demarcar-se como lugar fixo na realidade, paradoxalmente conjugaria em si deslocamentos e movimentos criativos.

As questões que permeiam esse segundo capítulo referem-se ao processo de criação teatral desde que a primazia da representação como imitação da realidade foi posta em xeque por artistas no decorrer do século XX. A relação entre arte e vida, na qual a primeira se subordina à segunda por uma relação de imitação – que sustentou o paradigma da *mimesis* aristotélica – passa a ser, como veremos ao longo do capítulo, profundamente questionado. Diante dessa nova perspectiva, de que modo o fazer teatral conjugaria em si as tensões entre criação e representação? Como povoar o *espaço vazio* do teatro de onde emergem novas vidas, corpos, palavras e movimentos? Como criar a partir da repetição? É para desenvolver essas questões que, neste segundo capítulo, evoco a experiência do

teatro como um terreno mais do que frutífero de vivência das tensões entre representação e criação. O *espaço vazio* da cena teatral ganha aqui um contorno paradoxal: como campo de representação, fixa limites e demarca convenções para o fazer teatral. No entanto, nesse mesmo *espaço vazio*, a criação teatral se instaura como um acontecimento singular: gesto inédito e imediato entre atores e espectadores.

Para pensar novos destinos e novas configurações para esse paradoxo é que entrelaço as reflexões de autores-criadores, como Peter Brook e Antonin Artaud, com as de teóricos, como Jacques Derrida e Hans-Thies Lehman. Trata-se de investigar de que forma teatro, vida e criação podem se relacionar fora do primado da representação.

## 2.1

### Em Defesa de um *Espaço Vazio*

Por que ainda fazer teatro? Peter Brook – conterrâneo de Donald Winnicott, nascido em 1925, na cidade de Londres, e um dos mais importantes encenadores da atualidade – propõe-se a travar essa discussão refletindo a respeito da relação entre criação e espaço no fazer teatral<sup>4</sup>. A trajetória profissional de Brook é já bastante conhecida: em 1962, relativamente jovem, tornou-se codiretor da célebre *Royal Shakespeare Company*, ao lado de Peter Hall. É a partir de década de 70, no entanto, com sua transferência para Paris e com a criação do *International Centre of Theatre Research*, que ele ficaria conhecido até os tempos de hoje. Das mais de cinquenta produções dirigidas por Brook, incluem-se *Trabalhos de Amor Perdidos*, *A Tempestade*, *A Visita*, *Marat-Sade*, *A Tragédia de Carmem* etc. Além do teatro, Brook dirigiu óperas, filmes e escreveu livros nos quais propõe instigantes reflexões sobre os relacionamentos entre o teatro e a vida.

---

<sup>4</sup> “Teatro, atores, críticos e o público estão interligados numa máquina que range, mas que não para. Há sempre uma nova temporada a fazer, e nós estamos muito ocupados para parar e fazer a única pergunta vital que mede toda a estrutura. Por que afinal o teatro? Para quê? Será um anacronismo, uma curiosidade ultrapassada, sobrevivendo como um monumento ou um costume estranho? Por que aplaudimos e o quê? Ocupará o palco um autêntico lugar em nossas vidas. Que função pode ter? A que pode ser útil? O que poderia explorar? Quais são suas propriedades específicas?” (Brook, 1970:37).

Em seu primeiro livro *O teatro e seu espaço* (1970) – cujo nome original, em inglês, é *The empty Space* – o que primeiro se destaca é que, curiosamente, quase não há referência ao termo *espaço vazio* em suas considerações. Em vez disso, Brook propõe quatro interpretações distintas para a experiência teatral: *Teatro Morto*, *Teatro Sagrado*, *Teatro Rústico* e *Teatro Imediato*. Na realidade, esses quatro significados, como observa Brook, alternam-se, sobrepõem-se, justapõem-se, confundem-se, sendo tomados em seus sentidos destacados apenas para fins didáticos.

Uma questão que inauguraria essa discussão refere-se à própria significação da noção de *vazio*: o fato de Brook não se referir diretamente ao *espaço vazio* em seu texto e, em vez disso, propor quatro interpretações destacadas sobre o teatro não seria um indício de que o *espaço* que abriga a criação teatral é indeterminado por constituição – caso em que nenhuma palavra é suficiente para defini-lo?

É interessante notar que Brook, em diferentes momentos de seu texto, refere-se às tensões entre visível e invisível ou, em suas palavras, de um “*Teatro do Invisível-Tornado-Visível*”<sup>5</sup> (*op.cit.*:39). Seria possível considerar os termos *vazio* e *invisível* análogos? O que está em jogo, no termo *invisível*, é uma noção de que a criação teatral proporcionaria a materialização de modalidades distintas da experiência que, em suas origens, escapariam aos sentidos da percepção. O *vazio*, no entanto, nos conduz a uma modalidade ainda mais radical. Um *espaço vazio* abriga, simultânea e paradoxalmente, um lugar e um não-lugar. Trata-se de um lugar definido, já que aderem-se junto a ele distintas interpretações (*Teatro Morto*, *Teatro Sagrado*, *Teatro Rústico* e *Teatro Imediato*), mas que, ao mesmo tempo, nos transporta, através da criação teatral, para um ‘*espaço-em-movimento*’ que se afirma apenas em contornos potenciais<sup>6</sup>. Há sempre um *vazio* que escapa à representação e nos conduz até o “império da possibilidade”, parafraseando Artaud (2003:169). Esse sempiterno recriar da resposta à pergunta inicial de Brook, “por que fazer teatro” o leva também a afirmar: “A palavra ‘teatro’ não

<sup>5</sup> “O conceito de que um palco é um lugar onde o invisível pode aparecer tem um grande poder sobre os nossos pensamentos. Todos sabemos que a maior parte de nossas vidas escapa aos nossos sentidos: a mais poderosa explicação de várias artes é que elas falam de temas que só podemos começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos ou formas” (Brook, 1970, p.39).

<sup>6</sup> O conceito de *transicionalidade e espaço potencial* criada por Donald Winnicott e trabalhada no capítulo 1 nos auxilia a compreender as possibilidades da criação teatral.

tem lugar exato na sociedade, nenhum propósito claro, só existe em fragmentos” (BROOK, 1970:22).

A força do teatro, e razão de continuar criando, residiria, para Brook, na manutenção desse espaço do irrepresentável, onde as formas e os significados ainda não se condensaram de maneira definitiva, podendo ser permanentemente atualizados. A sua definição para um *teatro morto*, que apresentarei em seguida, ataca justamente as obras teatrais que se desligam desse lugar arriscado de indefinição em prol de um formato seguro e de sucesso garantido. Em oposição a isso, o diretor lança as proposições do que seria um *Teatro Imediato*. Por acreditar que essas duas definições ilustraram, de forma mais precisa, a tensão existente entre representação e criação no teatro, me atarei sobre elas mais demoradamente. Os demais significados sobre o teatro proposto pelo teatrólogo inglês (teatro rústico e teatro sagrado) serão destacados no decorrer do texto.

Tendo como ponto de partida um *Teatro Morto*, aprofundarei a perspectiva crítica apresentada por Brook, a partir de uma interlocução com as críticas à representação propostas por Antonin Artaud na célebre obra *O Teatro e seu Duplo*. De maneira análoga, apresentarei as questões de um *Teatro Imediato*, em um diálogo com o pensamento de Artaud, detendo-me mais especificamente às saídas encontradas pela criação diante do problema que a repetição instaura sobre o teatro. Nesse ponto, apresentarei também as conclusões propostas por Jacques Derrida, em *O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação*, que propõe uma interpretação fecunda dos termos levados por Antonin Artaud em seu *teatro da crueldade*.

## 2.2

### **Críticas a um *Teatro Morto***

Vamos ao primeiro dos significados: um *Teatro Morto*. Brook inicia seu texto afirmando que o teatro tem sido frequentemente tratado como uma arte impura. Nesse sentido, a figura da *prostituta* – já enunciada por outros autores,

como é o caso do próprio Artaud<sup>7</sup>, com relação ao teatro – retornaria sob um novo significado:

Mas hoje isso é verdade em outro sentido: as prostitutas tomam o dinheiro e depois dão pouco prazer. A crise da *Broadway*, a de Paris, a crise do *West End*, são a mesma; não precisamos das agências de vendas de ingresso para nos informarem de que o teatro se tornou um negócio morto e se o público passasse a exigir um verdadeiro divertimento, a maioria de nós não saberia por onde começar (1970:2).

De início, a crítica de Brook problematiza a função do teatro dentro das exigências de uma cultura do divertimento. Um teatro que totaliza os sentidos de sua criação apenas como mais um dos produtos de uma indústria cultural dificilmente encontra saídas para a *morte* de sua expressão. Contemporaneamente, muito se discutiu acerca da crise enfrentada pelo teatro com os reflexos imediatos na gradual diminuição do número de seus espectadores, ano após ano. É fato que, do ponto de vista do lucro e do investimento de capital, existem meios de produção mais atraentes do que o teatro. Entretanto, contrariando as previsões do mercado, o teatro ainda resiste. Mas resistiria apenas como mais uma das tradições que ainda conservamos – sem saber muito bem o porquê – por possuírem, para elas mesmas, um ‘valor’ cultural? Seria isso suficiente?

É certamente simplista interpretar o sentido de um *teatro morto* unicamente como consequência de sua má adaptabilidade às configurações do mercado. Como afirma Brook, um *teatro morto* é um “tipo de teatro a que assistimos com mais frequência, e como está diretamente ligado ao tão desprezado e atacado teatro comercial, pode parecer perda de tempo criticá-lo” (*op.cit.*:2). Para além da ‘mão invisível’ do mercado ou do já desprezado teatro de divertimento, haveria condições próprias às relações intrínsecas do teatro que denotariam a decadência de sua expressão. Como afirma Brook, um *teatro morto* penetra

na grande ópera e na tragédia, nas peças de Molière e nas peças de Brecht. E não existe melhor lugar para o Teatro Morto se instalar com tanta facilidade, do que nas peças de William Shakespeare. (*op.cit.*:2).

---

<sup>7</sup> “Como é que o teatro ocidental (digo ocidental porque felizmente há outros, como o teatro oriental, que souberam conservar intacta a ideia de teatro, ao passo que no Ocidente esta ideia – como todo o resto – *se prostituiu*), como é que o teatro ocidental não enxerga o teatro sob um outro aspecto que não o do teatro dialogado?” (ARTAUD:1999:36).

Dramaturgos, diretores, atores, críticos e espectadores – todos os planos que compõem a maquinaria teatral – não estão livres de criar uma expressão que se furta a chegar ao fim de suas possibilidades, pois, como afirma Brook: “toda forma, uma vez nascida, é mortal. Toda forma tem que ser reconcebida (...)” (*op.cit.:9*).

Um teatro no qual se privilegia os modelos cristalizados do que é bom, belo ou erudito, em vez de ater-se ao gesto de criação imediato, está *morto*. No momento em que as descobertas das criações se estratificam como certezas – e essas certezas condicionam a expressão criativa em função de estilos, obras, métodos ou sistemas definitivos –, dificilmente se formularão saídas para uma experiência *viva* do teatro, pois, como escreve:

Num teatro vivo, começaríamos o ensaio diário testando as descobertas do dia anterior, prontos para acreditar que a verdadeira peça nos escapou mais uma vez. Mas o Teatro Morto trata os clássicos supondo que, em algum lugar alguém já descobriu e definiu como o drama deve ser representado (*op.cit.:7*).

A singularidade do teatro como fenômeno estético consiste no fato de que ele seria “sempre escrito ao vento” (*op.cit.:8*). E, sob essa perspectiva, o teatro é uma arte destrutiva, já que “desde o dia que em fica pronto, alguma coisa invisível começa a morrer” (*op.cit.:8*).

É possível afirmar, contraditoriamente, no entanto, que o teatro, sendo uma arte escrita ao vento e, de tal modo, fusionada com a experiência imediata da vida, foi a expressão artística que sofreu mais diretamente os efeitos ‘mortificantes’ da representação.

## 2.3

### O Drama e a Representação

O que teria feito com que uma expressão artística ancorada no presente como o Teatro tenha se deixado mortificar no terreno infértil da reprodução do mesmo? Um dos caminhos para responder a essa pergunta é identificado através do simbiótico relacionamento entre teatro e drama, e, mais especificamente, no primado do texto dramático sobre a cena teatral (LEHMANN, 2007). Ilustrando esse problema, Brook afirma que

Inevitavelmente há sempre alguém que pede que a tragédia seja representada mais uma vez ‘da forma como foi escrita’. Isto é justo, mas infelizmente tudo o que o texto nos diz é o que está escrito no papel e não como a peça foi originalmente trazida à vida. (1970:4).

As palavras de um texto não passariam de significados escritos em um papel para serem eternamente repetidos? Como perfurar os bloqueios da representação e ativar o próprio instante de gênese dos signos? Como propõe Brook, subliminarmente ao significado e a sua interpretação causal e psicológica, as palavras de um texto seriam

palavras destinadas a sair, sob forma de sons, dos lábios de gente viva, com um tanto de entonação, de pausa, de ritmo e gesto que deviam ser parte integrante do significado verbal. (...) Uma palavra não começa sendo uma palavra – é o produto final iniciado com um impulso, estimulado por atitude e comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão (*op.cit.:5*).

As palavras de um texto, como pontos de cruzamentos entre autor e ator, estariam predominantemente marcadas como signos de um impulso e de uma necessidade, e não simplesmente reduzidas às representações de sentido:

Este processo [impulso, necessidade de expressão] acontece dentro do dramaturgo. E repetido dentro do ator. Ambos talvez estejam apenas conscientes das palavras. Mas tanto para o autor, como depois para o ator, a palavra é a pequena porção visível de um conjunto gigante e invisível. (...) o verdadeiro caminho para dizer a palavra é através de um processo paralelo ao processo criativo original (*op.cit.:5*).

Não seria, no entanto, apenas na primazia do texto sobre a cena que Brook observaria indícios de um *teatro morto*. Conforme já foi dito, toda a maquinaria teatral estaria, de certo modo, comprometida com essa a expressão decadente que tange o fazer teatral. Tanto o ator, que limitou sua criação a um estudo meramente naturalista, como o crítico teatral, cada vez mais distante do processo criativo, bem como o público, ávido por uma obra que “considera ‘melhor do que a vida.’” (*op.cit.:3*), todos esses planos são alvos precisos da crítica de Brook.

É nesse ponto que se faz necessária uma incursão pelo pensamento de Antonin Artaud, grande influência do diretor inglês, que, de forma radical e incisiva, repensou a relação entre teatro e vida, alargando a discussão de modo a entrelaçar teatro, cultura, estética e política. É a partir desse alargamento que

podemos pensar de que forma a questão da criação artística tem conexão estreita com as questões levantadas a respeito da própria produção da subjetividade e do viver criativo, não se restringindo ao campo estético propriamente dito.

## 2.4

### Contextualizando Artaud

Na célebre obra *Teatro e seu Duplo*, publicada em 1938, Antonin Artaud assinala críticas decisivas e propostas revolucionárias para o fazer teatral com ressonâncias significativas para criação artística contemporânea. Como observam Sílvia Fernandes e J. Guinsburg, no prefácio da coletânea de textos do artista francês *Linguagem e Vida* (2006), as propostas de Artaud influenciaram determinadamente o teatro contemporâneo bem como os “trabalhos incluídos sob o rótulo genérico de ‘happening’ e ‘performance’”.

No livro *O Teatro e seu Espaço*, são numerosas as referências de Brook a Artaud, tanto no que concerne ao seu pensamento como às suas experimentações. É o que ele afirma logo abaixo:

Charles Narowitz e eu instruímos um grupo, com o *Royal Shakespeare Theatre*, chamado *Teatro da Crueldade*, para investigar essas questões e para tentar aprender o que um teatro sagrado poderia ser. O título foi uma homenagem a Artaud (...). Qualquer pessoa que queira realmente saber o que um “Teatro da Crueldade” deve consultar diretamente as obras de Artaud (1970:47).

Antonin Artaud nasceu no ano de 1896, em Marselha, e viveu até o ano de 1948, quando foi “encontrado morto em seu quarto do hospício de Ivry, bairro de Paris” (COELHO, 1982:110). Em 1920, mudou-se para Paris e teve sua vida intensamente marcada pela criação artística. Paralelamente, a vida de Artaud também é marcada por sucessivas internações em hospícios, sobretudo no final de sua vida, quando permaneceu internado por longos períodos. Logo nos primeiros anos em Paris, o artista se aproximou dos surrealistas, mas, já em 1926, Artaud foi expulso por desaprovar a aproximação do movimento com o Partido Comunista Francês. Nesse mesmo ano, Artaud fundou, com Roger Vitrac e Robert Aron, o *Teatro Alfred Jarry*, que realizou diversos espetáculos até o ano de 1930. No teatro, além de ator, Artaud trabalhou como diretor, dramaturgo e desenhista de

figurino. Entre 1921 e 1934, Artaud participou como ator de, aproximadamente, dezoito montagens teatrais e vinte filmes (COELHO, 1982). Porém, como afirma Susan Sontag, as *Obras Completas* de Antonin Artaud transbordam consideravelmente o âmbito teatral e alcançam múltiplos meios de expressão. A arte, em Artaud, tenderia sempre a se tornar *total*, paradoxalmente a seu caráter fragmentário. Em suas *Obras Completas*, incluem-se

(...) verso, prosa, roteiros para filmes, escritos sobre cinema, pintura e literatura; ensaios, críticas corrosivas e polêmicas sobre teatro; várias peças de teatro e notas para vários projetos teatrais não realizados, entre os quais uma ópera; uma novela histórica; um monólogo dramático em quatro partes escrito para rádio; (...) e centenas de cartas, sua forma ‘dramática’ mais completa – constituindo um corpus partido, automutilado, uma vasta coleção de fragmentos. O que legou à posteridade não foram obras de arte completas, mas uma presença singular, uma poética, uma estética do pensamento (...) (SONTAG, 1986:18).

Em 1932, Artaud escreve *O Teatro da Crueldade – Primeiro Manifesto*, cuja primeira edição foi publicada na *Nouvelle Revue Française*. Além dos manifestos primeiro e segundo, uma série de artigos e de cartas abordariam a questão da crueldade e da criação de um novo teatro – textos que, reunidos e acrescentados a outros, comporiam mais adiante o livro *O Teatro e seu Duplo*, editado apenas em 1938. Seria preciso ressaltar, como bem observa Kiffer (2003), que os manifestos sobre a crueldade de Artaud inserem-se no contexto de intervenções propostas pelas vanguardas históricas.

Como afirma Alain Virmaux (2000), a crítica que comumente se faz ao *teatro da crueldade* é que seu programa seria inexecutável e que o próprio Artaud teria fracassado na tentativa de realizá-lo. É o caso, por exemplo, da fracassada montagem de *Os Cenci*. Mas o *teatro da crueldade* não estaria apenas nessa primeira fase de escritos de Artaud, que vai até 1938. A discussão acerca da *crueldade* se estende até a fase final de sua obra, como se pode observar no texto poético de 1947 intitulado *O Teatro da Crueldade*. Segundo Kiffer, esse texto “deveria ser incluído no conjunto de textos escritos para emissão radiofônica, intitulada ‘Para Acabar com o Julgamento de Deus’, que veio a ser no mesmo ano censurada” (2003:41). Nessa fase final dos escritos de Artaud, a questão do teatro ressurgiria com extrema vitalidade em diversas composições poéticas, tais como *O Teatro e a Anatomia* (1946), *O Teatro e a Ciência* (1948) e *Alienar o Ator* (1948). Apesar da clara continuidade em relação aos escritos que compõe *O*

*Teatro e seu Duplo*, nessa fase final, a questão do teatro é aberta, retrabalhada e reapropriada segundo novas percepções, nas quais as questões do corpo e de uma revolução fisiológica tornam-se emergentes.

## 2.5

### O Teatro da Crueldade e a Crítica a Representação

Tendo contextualizado minimamente a obra e a vida de Artaud, será possível apresentar e discutir algumas questões propostas em *O Teatro e seu Duplo*.

Logo no prefácio *O Teatro e a Cultura*, Artaud amplifica o problema da representação até a própria noção ocidental de cultura:

Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e exercer a vida (1999:4).

O problema da representação destacado por Artaud se referiria “a uma ruptura entre as coisas e as palavras, as ideias, os signos que são representação dessas coisas” (*op.cit.*:2). Em síntese, a civilização definiria modelos, sistemas e representações que, colocadas em plano da idolatria, estreitariam as potencialidades do viver.

O que falta, certamente, não são sistemas de pensamento; sua quantidade e suas contradições caracterizam nossa velha cultura europeia e francesa; mas quando foi que a vida, a nossa vida, foi afetada por esses sistemas? (*op.cit.*:2).

Em uma cultura *morta*, o primado da representação atuaria como tentativa de reger e de dominar a experiência imediata das forças vitais e criativas. “(...) o ideal europeu de arte visa lançar o espírito numa atitude separada da força e que assiste à sua exaltação. É uma ideia preguiçosa, inútil, e que, a curto prazo, engendra a morte.” (*op.cit.*:5). De que modo, porém, reconectar arte, cultura e viver? De que modo “romper a linguagem para tocar a vida (...) e tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade?” Como observa Susan Sontag no ensaio *Abordando Artaud*, diante das críticas a uma civilização decadente, Artaud se colocaria – apesar de também se autoproclamar o maior dos seus doentes – como

um *médico da cultura*. Nesse sentido, a arte e, sobretudo, o teatro desempenhariam a função estratégica de reativar as forças criativas e *sagradas*, apartadas da concepção *mortificada* de cultura. Sontag observa que, em Artaud,

Suas imagens implicam uma concepção médica, ao invés de histórica, da cultura: a sociedade está agonizando. Como Nietzsche, Artaud considerava-se uma espécie de médico da cultura – assim como seu paciente mais dolorosamente enfermo. O teatro que ele planejou é uma ação de ataque contra a cultura estabelecida, uma assalta ao público burguês, que iria tanto mostrar às pessoas que elas estão mortas quanto despertá-las de seu estupor. O homem que estava para ser devastado por repetidos tratamentos de eletrochoques, durante mais de nove anos consecutivos em hospitais para doentes mentais, *propôs que o teatro administrasse à cultura uma espécie de terapia do choque*. Artaud, que frequentemente queixava-se de sentir-se paralisado, *queria que o teatro renovasse ‘o sentido da vida’* (1986:37, grifo meu).

Como se pode notar, em Artaud, cultura e teatro são experiências que não poderiam ser dissociadas. Cultura e teatro atravessam-se sob o ponto de vista de uma mobilização e de uma intervenção direta na realidade.

Retornando ao texto de Brook, percebemos que o diretor também enfatiza a importância desse aspecto político – de mobilização e de intervenção na realidade do teatro – no que denomina *teatro rústico*. Durante todo seu livro, Brook problematiza a função e o sentido do teatro para a sociedade. É certo que, diferente de Brook, Artaud expõe de maneira evidente os fins *transformadores* da expressão teatral para o campo social. Entretanto, de certo modo, seria possível propor que, em um *teatro morto*, o potencial de intervenção e mobilização estaria permanentemente enfraquecido? Indo além: o que se apresenta em ambas as críticas, de Artaud e Brook, não teria referência a uma evidente despotencialização de um aspecto comunitário – e, desse modo, político – associado ao teatro? Brook, admirador de Artaud e também de Bertold Brecht, propõe que, em um *Teatro Rústico*

(...) a mesma energia que produz revolta e oposição também o nutre. Esta é uma energia militante: é uma energia da raiva; às vezes energia do ódio. A energia intensiva do Berliner Ensemble na sua produção de *Os dias de Comuna* é a mesma energia que leva os homens às barricadas: a energia de Arturo Ui poderia ir lutar na própria guerra. O desejo de mudar a sociedade, de fazê-lo confrontar suas eterna hipocrisias, é uma fonte poderosa (BROOK, 1970:71).

Como se sabe, Artaud rompeu com os surrealistas devido à aproximação destes com o Partido Comunista. E, nesse ponto, se distinguiria abertamente de

Bertold Brecht. No entanto, Artaud e Brecht se reconciliam no que diz respeito à crítica aos limites forjados pela representação e à concepção de uma estética que pretende tocar e intervir diretamente na realidade.

Retomando a discussão sobre as relações entre teatro e cultura, o modelo engessado da representação, que produziria diretamente um sentido *morto* de cultura para sociedade, paralelamente produziria um sentido *morto* de teatro. Limitado pelo primado da representação “nosso espírito só encontra o vazio, ao passo que o espaço está cheio” (*op.cit.:7*).

A estratégia proposta pelo artista francês para superar a separação entre teatro, cultura e vida passaria por um retorno às forças elementares do viver e, nesse sentido, proporia uma reconciliação do sujeito com as bases primárias de sua expressividade.

Há, em Artaud, o uso recorrente de expressões violentas como *crueledade* e *peste*. Uma cultura que ignora ou protege-se da potência de suas pulsões mais negativas atrás de seus modelos e de seus sistemas, inevitavelmente, parece estar mais exposta à própria destruição:

Esses símbolos que são signos de forças maduras, mas até então subjugadas e sem uso na realidade, explodem sob o aspecto de imagens incríveis que dão direito de cidadania e de existência a atos hostis por natureza à vida das sociedades (*op.cit.:24*).

Tal como a peste, o teatro proposto por Artaud atuaria no corpo dos artistas e de seus participantes a um limite crítico, no qual ou se “resolve pela morte ou pela cura” (*op.cit.:28*). Ele propõe, com seu *teatro crueledade*, um novo estatuto para a linguagem, no qual o signo *em chamas* está diretamente implicado com as categorias de espaço, matéria e sensibilidade.

Perguntar-me-ão que pensamentos são esses que a palavra não pode expressar e que, muito melhor do que através da palavra, encontrariam sua expressão ideal na linguagem concreta e física do palco (*op.cit.:23*).

No relacionamento entre teatro e peste, Artaud deixa claro que um novo sentido atribuído à linguagem forja-se em um campo de batalha dos símbolos e das imagens, e que seu *espaço* de criação está situado entre o virtual e o material.

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o teatro também toma gestos e os esgota: *assim como a peste, o teatro refaz o ele entre o que é e o que não, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada*. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acesso inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados um contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizado (*op.cit.:24, grifo meu*).

Para dimensionar o impacto que as críticas contundentes de Artaud provocaram, seria necessário apresentar o contexto do teatro de sua época. Os escritos de Artaud datam do início dos anos 1930, isto é, o momento em que o cinema ganhava força na sociedade, impondo ao teatro certa crise de identidade. Qual é a função do teatro se o cinema pode, com sua rica tecnologia, retratar mais fidedignamente a realidade? O que pode a expressão teatral fora do modelo burguês de divertimento? Era preciso reinventá-la.

A crítica do *teatro da crueldade* é a uma concepção naturalista e cotidiana da arte com base no drama burguês. Logo no início do texto *O Teatro e a Crueldade*, os ataques de Artaud dirigem-se à *morte* dessa concepção dominante na arte de seu tempo. Ele afirma “*Perdeu-se uma ideia de teatro*” (1999:96). Trata-se de uma crítica à concepção de arte como *mimesis* – imitação da vida, cópia da realidade. Utilizando-se de suas técnicas de ilusionismo, o teatro representaria uma ilusão de realidade, em que o espectador não passaria de um *voyeur* marcadamente alienado da criação. O teatro, em sua materialidade, seria disfarçado em favor de uma representação de realidade cotidiana.

Da mesma forma, as forças de criação do teatro seriam disfarçadas em favor do drama psicológico e de uma história a ser contada. O projeto de Artaud propõe a emancipação da cena em relação à literatura dramática. Fator importante para que, como vimos com Peter Brook, a encenação não se mortifique pelo respeito à palavra escrita. Seria possível, entretanto, formular uma expressão teatral que agisse como uma alternativa ao drama? No drama, a primazia é do texto sobre a cena. Como afirma Artaud, caberia ao diretor apenas transpor as

palavras para a cena, tentando valorizá-las ao máximo, e aos atores caberia apurar suas dicções e falar o texto mais claramente.

O diálogo – coisa escrita e falada – não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; a prova é que nos manuais de história literária reserva-se um lugar para o teatro considerado como ramo acessório da história da linguagem articulada (ARTAUD, 1999:36).

Como foi dito anteriormente, as relações entre teatro e drama são historicamente tensas. Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro Pós-dramático*, aponta saídas ao modelo convencional do drama a partir dos caminhos do teatro contemporâneo. Partindo de uma análise rigorosa das manifestações artísticas da segunda metade do século passado, Lehmann cunhou o termo *teatro pós-dramático*.

O teatro e o drama são tão estreitamente relacionados, tornando-se quase idênticos na consciência (inclusive de muitos teóricos do teatro), como um par que não se desgruda, por assim dizer, que toda transformação radical do teatro sofre a resistência obstinada da *concepção de drama como latente noção normativa do teatro*. Quando o modo de falar cotidiano identifica o drama e teatro (ao sair do teatro o espectador afirma que gostou da ‘peça’ quando na verdade se refere à montagem, e de todo modo não há distinção clara entre ambas), no fundo não está distante de grande parte da crítica e da literatura especializada. Pois também nelas, pelo uso das palavras e por uma equivalência implícita ou mesmo manifesta do teatro com o drama montado, a pressuposição de uma tendência de identificação das duas instâncias – afinal de contas falsa – é consagrada e inadvertidamente convertida em uma norma (LEHMANN, 2007:52).

Lehmann afirma que, tradicionalmente, os termos *drama* e *teatro* seriam compreendidos como sinônimos. É o caso, por exemplo, de Martin Esslin que, em sua definição de drama, manifestadamente evidencia o caráter mimético tão combatido por Artaud: “O drama – o teatro – é uma ação mimética, uma imitação do mundo real em termos lúdicos, em termos de faz de conta” (1978:94). A crítica do *teatro da crueldade* é que essa concepção de *mimesis* tenderia a limitar e a reduzir o campo de intervenção da criação teatral – quando não a um simples apêndice da realidade – a mera reprodução das convenções sociais, dos gestos bem controlados, da linguagem articulada. Inversamente, a criação teatral seria, para Artaud, o motor que faria com que as instituições, os costumes e os hábitos de uma determinada sociedade se transformassem: “é aqui que o teatro longe de

copiar a vida, põe-se em comunicação quando pode, com as forças puras” (1999:92).

Não sou dos que acreditam que a civilização deva mudar para que o teatro mude; mas creio que o teatro utilizado num sentido superior e o mais difícil possível tem a força de influir sobre o aspecto e a formação das coisas (1999:89).

Uma influência marcante sobre o *teatro da crueldade*, por apresentar a Artaud saídas para o modelo mimético, é o teatro oriental. Em 1931, Artaud assistiu, em Paris, ao espetáculo de um grupo de teatro balinês. O teatro oriental, de forma geral, diferentemente do ocidental, guarda em seus espetáculos um traço marcante de *experiência-ritual*, em que os gestos, o corpo e as imagens predominam sobre a palavra, o drama e a psicologia. O teatro e a dança não são expressões dissociadas. Essas influências rituais são determinantes para a constituição de um teatro da crueldade. A noção de *sagrado* e, por sua vez, a evocação de um retorno às fontes primárias da expressividade são temas constantemente discutidos por Artaud. O retorno ao *sagrado* é apontado como possibilidade de formular uma saída para a penosa dissociação em que vive a subjetividade moderna. O *sagrado* ao qual Artaud se refere é também uma experiência liberta das representações dos modelos religiosos ocidentais. O *sagrado* se colocaria, em Artaud, como possibilidade de ativar a cena teatral e de fazer dela o instante de gênese de uma criação.

Nesse sentido, a referência de Peter Brook a Artaud, ao tratar do que nomeou como *teatro sagrado* ou *teatro do invisível-tornado-visível*, é mais do que evidente. Para Brook, apesar das forças *sagradas* ainda se agitarem dentro de nós, contemporaneamente, “(...) não sabemos como celebrá-las porque não sabemos o que celebrar” (1970:45). Por consequência, o modo como nos relacionamos com a tradição tenderia, muitas vezes, a um formalismo *mortificante* e enfadonho – o que denotaria apenas nossa ineficiência em recriar, por meio do ritual, o instante de gênese de uma determinada experiência. “O *Morto* sempre empurra, incessantemente, à repetição” (*op.cit.*:35), ignorando ou rejeitando a possibilidade de atualizar suas forças por meio do ritual<sup>8</sup>. Sobre a relação de Artaud com seu *teatro sagrado*, Brook comenta entusiasmadamente em seu livro:

<sup>8</sup> Brook ilustra, em um uma experiência autobiográfica, a intensidade de um breve instante *sagrado*, mesmo em meio ao formalismo vazio de certas tradições:

Contudo um profeta levantou a voz no deserto. Protestando contra a esterilidade do teatro na França antes da guerra, um gênio iluminado, Antonin Artaud, escreveu folhetos descrevendo, da sua imaginação e intuição, um outro teatro – um Teatro Sagrado no qual o centro em chamas fala através das formas que lhe são mais próximas. Um teatro funcionando como a peste, por intoxicação, por infecção, por analogia, pela mágica; um teatro no qual a peça, o próprio acontecimento, está no lugar certo (*op.cit.*:47).

Partindo dos comentários de Derrida (2002:150-57), seria possível formular uma imagem bastante significativa da revolução estética concebida por Artaud. Pensando o teatro como um corpo, é possível afirmar que o teatro naturalista tem seus órgãos muito bem definidos: o autor, o diretor, o ator, o espectador – cada qual com sua função. De certo modo, todos os órgãos estão submetidos ao Deus-Autor pela soberania do texto teatral. Esse é o palco-teológico que, segundo Derrida, é o principal foco de combate de Artaud. O acontecimento teatral, imediato, que se produz a partir de um encontro real, está aprisionado por um texto, por uma representação ideal, teológica, por um princípio exterior que ordena e esvazia a experiência teatral imediata. A proposta de Artaud é desorganizar os órgãos do corpo do teatro realista e, para isso, como afirma Derrida, propõe-se a assassinar o Deus-Autor. O teatro, liberto da soberania do texto, afirma o que há de imediato, perigoso e arriscado em seu acontecimento: a imanência do ato teatral.

Portanto, no teatro da crueldade, a primazia será da encenação e dos atores. Os espectadores não serão separados, pois estão no centro da cena, enquanto a encenação se dá ao redor. A linguagem teatral deve abandonar o domínio da palavra, do diálogo, da linguagem articulada e da abstração. A linguagem multiplica-se e materializa-se como linguagem do espaço, linguagem

---

“E foi em Stratford, anos depois, no almoço oficial para celebrar o quarto centenário de Shakespeare, que vi um exemplo claro da diferença entre o que um ritual é e o que poderia ser. Achou-se que o aniversário de Shakespeare exigia uma celebração ritual. O único tipo de comemoração que as pessoas vagamente concebiam relacionava-se à ideia de um banquete: e um banquete hoje significa uma lista de pessoas do *Who's Who* [personalidades], reunidas em torno do príncipe Phillip, comendo salmão defumado e filé. Embaixadores trocavam acenos de cabeça e passavam o ritualístico vinho tinto. Eu batia papo com o representante de Stratford no parlamento. Então alguém fez um discurso formal, ouvimos polidamente – e nos levantamos para fazer um brinde a William Shakespeare. No momento em que os copos tilintaram – não mais que uma fração de segundo – através da consciência de todos os presentes, todos finalmente concentrados numa mesma coisa, passou a noção de que há quatrocentos anos um homem como aquele existira, e era por causa dele que estávamos reunidos. Durante um átimo de segundo o silêncio se tornou mais profundo, havia nele um pingo de significado um instante depois tudo foi varrido e esquecido. Se compreendêssemos mais sobre rituais, a celebração ritual de um indivíduo a quem tanto devemos talvez houvesse sido intencional, não acidental. Talvez a celebração tivesse sido tão poderosa e inesquecível quanto suas peças” (1970:44).

dos objetos, linguagem dos sons: “Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada” (1999:102). A linguagem encarna no próprio corpo do ator, não como uma palavra que representa um pensamento, uma emoção ou um sentido, mas como uma palavra encarnada, que se expressa como um gesto. O que deve prevalecer nessa palavra, mais do que sentidos, são encantações, imagens auditivas. Artaud não abandona a palavra, mas a ela é atribuído um novo sentido, “dar às palavras mais ou menos a mesma importância que têm nos sonhos” (*op.cit.*:107).

Como *médico da cultura*, Artaud pretende fazer do teatro uma função: ativar a sensibilidade em tempos em que predomina um entorpecimento geral. O *teatro da crueldade* será tratado por Artaud como uma *terapia da alma*:

O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a ideia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insufla-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por aqui sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deverá esquecer (1999:96).

O teatro é o único lugar do mundo e último meio de conjunto que nos resta para alcançar diretamente o organismo e, nos momentos de neurose e baixa sensualidade como este em que estamos mergulhados, para atacar essa baixa sensualidade através dos meios físicos aos quais ela não resistirá (1999:91).

A crueldade relaciona-se diretamente à noção de ato e gesto. Desmontada a soberania do texto, a cena e o jogo imediato entre atores e espectadores ganha autonomia. O ator é, portanto, aquele que age, que se exercita e treina para aprimorar seus reflexos, ativando e dilatando seu potencial de expressão e de sensibilidade por meio do que Artaud denomina “*um atletismo afetivo*” (1999:151).

É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreende de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano (*op.cit.*:151).

Se, por um lado, a civilização cria dicotomias aparentemente insuperáveis – como corpo e espírito, sensibilidade e pensamento – as concepções de um *teatro*

*da crueldade* apontam que “é no palco que se reconstitui a união do pensamento, do gesto, do ato” (1999:91). Corpo físico e corpo afetivo não estão dissociados. Embora não atuem no mesmo plano, os *duplos* não se dissociam. Da mesma forma, as palavras e os gestos não poderiam estar dissociados. Mais uma vez, é evidente a influência de Artaud sobre o pensamento de Brook. O teatrólogo inglês se refere ao *impulso* e à *necessidade de expressão* como sendo anteriores à palavra. Artaud, por sua vez, propõe que a gramática de sua linguagem cruel “parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra formada. Mas, encontrando na palavra um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo” (1999:129).

Em síntese, a crueldade não deve ser compreendida como sistematização do horror, do sangue, do sadismo ou da catarse. Com o uso desse termo, Artaud reivindica “(...) o direito de romper o sentido usual da linguagem (...)” (*op.cit.*:117). A crueldade<sup>9</sup> seria, antes de mais nada, lucidez, necessidade implacável, apetite de vida, rigor cósmico e uma espécie de consciência aplicada. Para Artaud, “tudo que age é uma crueldade” (1999:95). Como bem observa Sontag em sua leitura de Artaud, o poeta francês se refere a uma consciência imediata e unificada na qual o

(...) espírito absoluto é também absolutamente carnal. (...) Em sua luta contra todas as noções hierárquicas ou meramente dualistas da consciência, Artaud constantemente trata sua mente como se ela fosse uma espécie de corpo (...) (1986:22).

Se o modelo de representação é necessariamente produtor de dicotomias, haveria possibilidades de uma reconciliação no espaço de criação da crueldade:

Para quem se esqueceu do poder comunicativo e do mimetismo mágico do gesto o teatro pode reensiná-lo, porque um gesto traz consigo sua força e porque de qualquer modo há no teatro seres humanos para manifestar a força do gesto feito (1999:91).

---

<sup>9</sup> Os pontos de cruzamento entre o pensamento de Friedrich Nietzsche e o pensamento de Antonin Artaud são bem frequentes. Como foi apresentado a partir do ensaio *Abordando Artaud* (1986) de Susan Sontag, a crítica americana apropria-se do termo *médico da cultura*, cunhado por Nietzsche, para refletir sobre a obra de Artaud. Especificamente sobre a questão da crueldade, há um interessante estudo de Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud – Pour une éthique de la cruauté* (1992), que propõe um diálogo entre Antonin Artaud e Friedrich Nietzsche sob o ponto de vista de um ética da crueldade.

Chegamos, então, ao ponto em que Artaud nos ajudou a entender e a ampliar a definição de *teatro morto* proposta por Brook. A crueldade se impõe aqui contra as amarras que submetem a criação teatral aos ditames psicologizantes do drama que buscam estabelecer um sentido anterior à cena. Perfurando a linguagem, resgatando a força criadora do gesto teatral, Artaud propõe também o fim da separação entre cultura e vida, entendendo por vida “O centro frágil e turbulento onde as formas não alcançam” (1999, p.8). Trata-se então de pensar possibilidades de criação que escapem a essa mortificação do teatro, lançando-se ao risco e ao perigo propostos por Antonin Artaud.

## 2.6

### Propostas para um *Teatro Imediato*

*A play is a play, uma peça é um jogo, representar é uma brincadeira.*

PETER BROOK, 1970:151

Como linha de fuga de um *teatro morto*, Brook propõe um *teatro imediato*. Vale ressaltar que essa última interpretação atribuída ao teatro afina-se a um sentido mais autobiográfico. A vida e a obra do pensador e artista de teatro Peter Brook estão sobrepostas e marcadamente atravessadas pelo signo da *imediatez* da criação teatral. Mas a que se refere um *teatro imediato*?

Amplificando a discussão para o âmbito cultural, seria possível observar, na comunidade global em formação, uma tendência ao ilimitado e, por consequência, uma certa dispersão nas relações e nos laços entre os sujeitos. Contrapondo-se a essa afirmação, o teatro atuaria na direção de um “*mundo pequeno*” (1970:102). Nesse sentido, Brook afirma que:

O teatro limita a vida. Limita-a em muitos sentidos. É sempre difícil para qualquer pessoa ter um único objetivo na vida – no teatro, entretanto, o objetivo é claro. Desde o primeiro ensaio, o objetivo é sempre visível, não é muito distante e envolve todos. Podemos ver muitos modelos de estruturas sociais em funcionamento. A urgência de uma estreia, com suas exigências inconfundíveis, *provocam aquela colaboração, aquela energia e aquela consideração pelas recíprocas necessidades que os governos jamais conseguem senão em tempo de guerra* (*op.cit.*:102, grifo meu).

A limitação a que se refere Brook remonta à experiência de um viver intenso, viver condensado, viver comunitário de objetivos compartilhados. No seu entrelaçamento com a vida, o *espaço* de criação teatral teria apenas uma função: a afirmação do presente. “É isso que pode torná-lo mais real do que o próprio fluxo normal de consciência. E é também isto que pode torná-lo perturbador” (*op.cit.*:103). Em seu potencial de imediatismo ativado, o teatro é um campo de batalha, um espaço de confrontação viva entre atores e espectadores, e pode criar, nas palavras de Brook, “uma eletricidade perigosa”. (*op.cit.*:103). “A atenção concentrada de um grande número de pessoas cria uma intensidade singular.” (*op.cit.*:104).

O acontecimento vivo e intensivo do teatro cria-se no *espaço* imediato de jogo que une atores e espectadores. Nesse ponto, seria necessário apresentar primeiramente as definições da criação do ator e, em seguida, dos espectadores, para que o *teatro imediato* fosse melhor analisado.

Sobre a criação do ator, Brook observa que ela tem origem em “(...) um movimento interior mínimo e tão leve que é quase completamente invisível” (*op.cit.*:115). Esse movimento sutil da sensibilidade não é privilégio somente do ator. Segundo Brook, ele também se manifestaria no sujeito comum. O caso específico do treinamento do ator seria não só de detectar esse pequeno *tremor* da sensibilidade, mas de aprofundá-lo, pesquisando suas ressonâncias no organismo. Resumidamente, os ensaios consistiriam em produzir um relaxamento tal no ator que esse *estremecimento* percorresse todo o organismo e proporcionasse estados de alteração. Brook se refere ao ato mediúnic que atravessaria a criação do ator, tal como um *ato de posse*. Nesse ponto, valeria destacar outra referência determinante no trabalho de Brook: Jerzy Grotowsky, importante diretor teatral polonês da segunda metade do século XX, que ficou mundialmente conhecido pelas experimentações originais e rigorosas de seu *teatro-laboratório*. No prefácio do celebre livro do artista polonês *Em busca de um teatro pobre*, Brook se refere ao trabalho de Grotowsky da seguinte maneira:

Talvez seja o único teatro de vanguarda cuja pobreza não significa inconveniente, onde falta de dinheiro não é justificativa para meios inadequados que, automaticamente, prejudicam as experiências. No teatro de Grotowsky, como em todos os verdadeiros laboratórios, as experiências são cientificamente válidas porque são observadas em condições essenciais. Em seu teatro existe concentração absoluta por um pequeno grupo, e tempo ilimitado (1987:10).

O ato de posse da criação do ator é um ato de penetrar a si próprio: tomar posse e liberar as camadas estratificadas da subjetividade dos condicionamentos. Tendo como base a leitura de Brook, seria possível considerar que a criação do ator é uma experiência-limite. Ela se daria no espaço fronteiro entre o *eu* e *não-eu*, na criação de aberturas para que o impulso criativo fosse ativado em sua singularidade. O ator penetra em si mesmo para, paradoxalmente, criar saídas em seu próprio eu, de modo a dar posse a outros corpos – composto por devires, intensidades e multiplicidades até então amortecidas pelos aprisionamentos físicos, subjetivos e identitários.

Como afirma Brook, a espontaneidade, longe de ser uma experiência ingênua de liberdade, traz de imediato ao ator a consciência de todo o repertório de clichês que enrijecem sua expressão. A princípio, a expressão espontânea seria marcadamente condicionada e bloqueada por gestos e movimentos estereotipados. Ilustrando essas afirmações, Brook relata uma experiência com exercícios de improvisações, na qual o bloqueio à espontaneidade se operou repetidamente:

Experimentamos, por exemplo, com ator abrindo uma porta e encontrando algo inesperado. Ele tinha de reagir ao inesperado às vezes com um gesto, às vezes com som, às vezes com cor. O ator era estimulado a expressar o primeiro gesto, grito ou borriço de cor que lhe viesse à cabeça. No começo, o que isto mostrava era a bagagem de clichês em posse do ator: a boca aberta para a surpresa, o passo atrás para o horror. De onde vinham essas supostas espontaneidades? Era óbvio que a verdadeira e instantânea reação interior era bloqueada e, como um raio, a memória supria alguma imitação de uma forma já vista. O uso de ‘vernizes’ era ainda mais revelador: o instante de terror diante do ‘branco’ e logo depois o clichê tranquilizador vindo como salvação. *Este ‘Teatro Morto’ vive à espreita dentro de todos nós (op.cit.:119).*

Brook propõe a criação do ator como um ato de eliminação. Trata-se de uma criação infundável que nunca se dá por acabada. O ator

Precisa destruir e abandonar seus resultados precedentes, mesmo que isto que agora está adotando pareça quase a mesma coisa. E esta é única maneira pela qual um papel pode nascer, ao invés de ser construído. O papel que foi ‘construído’ é o mesmo todas as noites – só que lentamente se desgasta. Enquanto que, para o papel nascido ser o mesmo, ele tem sempre que renascer, o que o torna sempre diferente. É evidente que, especialmente, numa longa temporada, o esforço de recriação diária se torna insuportável e inimaginável (*op.cit.:121*).

É importante destacar, do trecho acima, a distinção entre *construir* e fazer *nascer* um personagem. A *construção* seria aquela camada que se conservaria de

um dia ao outro, mas que não garantiria, por si só, o frescor necessário da criação. A *construção* gasta-se. A referência clássica com a qual Brook dialoga é a noção de *construção do personagem* formulada por Constantin Stanislavski – considerado o primeiro teatrólogo moderno a elaborar um método de pesquisa para o ator. Grosso modo, o método de Stanislavski se baseia na construção psicológica do personagem com base na observação dos signos cotidianos. Na segunda metade do século passado, o pensamento de Stanislavski foi apropriado pela *Actor's Studio*, que formou grandes nomes do teatro e do cinema norte-americanos. A crítica feita a essa apropriação é a de que, no decorrer de sua aplicação, houve distorções significativas do método do ator, como a ênfase exagerada ao aspecto psicológico. O pensamento de Stanislavski, além de representar uma grande inovação, serviu perfeitamente ao teatro realista de sua época. No entanto, Brook questiona até que ponto a *mimesis* dos signos cotidianos serviria para a criação de uma pretendida linguagem da invenção. O *papel nascido*, por sua vez, seria aquele que conduziria a expressão do ator aos limites trágicos de um ato de eliminação. A criação do ator é um ato de sacrifício, no qual faz-se necessário um renascimento a cada nova apresentação. Sob esse ponto de vista, o trabalho do ator seria permanentemente uma criação por vir.

Nessa experiência *imediata* da criação teatral, o público tem um lugar preponderante. Como afirma Brook, a singularidade da expressão teatral é que “o último olhar solitário [do próprio artista] ao objeto acabado é impossível.” (*op.cit.*:136). Nesse sentido, o espectador não seria um mero *voyeur*. O espectador seria um participante ativo e comprometido com o jogo da criação teatral. É ele que presencia o *sacrifício* do ator e, “embora cortejado, agredido, distanciado e forçado a reavaliar, acaba por experimentar algo igualmente indivisível.” (*op.cit.*:135). Segundo Brook, o termo *catharsis* não seria a reconhecida purgação emocional, mas sim um apelo ao *homem total*. Seria no *espaço* de confrontação viva, única e imediata entre ator e espectador que, por instantes, algo de indivisível e – acrescento eu – indizível se manifestaria. De tão breve, ao final do espetáculo, o *ato* teatral desfaz-se como se ‘nunca’ tivesse existido: criação efêmera, arte do presente. O que permanece do objeto teatral? Apenas uma impressão, um núcleo intensivo de uma experiência do passado que precisaria ser, a cada nova apresentação, atualizado. Diante da efemeridade do ato teatral, Brook observa:

Não tenho a menor esperança de me lembrar dos significados com exatidão, mas partindo daquele núcleo posso reconstruir uma série de significados. Então o teatro terá atingido o seu propósito: algumas horas bastarão para corrigir minha maneira de pensar para o resto da vida. Isto é quase – mas não totalmente – impossível de se conseguir (*op.cit.*:145).

## 2.7

### O Problema da Repetição na *Re-Representação* Teatral

A tensão entre representação e criação, referida inúmeras vezes no decorrer desse capítulo, tem seu combate intensificado no *espaço* teatral, pois, dentre as demais expressões artísticas, talvez seja aquela na qual um problema emerge de modo tão significativo para criação: o problema da *repetição*. E toda discussão acerca de *teatro morto* e *teatro imediato*, entre representação e criação seria a possibilidade de formular saídas para o círculo vicioso imposto pela repetição e, conseqüentemente, para o esgotamento da vitalidade criativa. Nas palavras de Brook:

Repetição é o que leva a tudo que é sem sentido na tradição: a longa temporada capaz de destruir ânimos, os ensaios de substitutos, enfim, tudo que os atores sensíveis detestam. A repetição nega o que é vivo. É como se numa só palavra víssemos a contradição essencial da forma teatral. (...) Nessa repetição se encontram os germes da decadência (*op.cit.*:148).

No decorrer desse capítulo, o termo *representação* veio sendo utilizado em um sentido filosófico que se relacionaria aos enunciados propostos no campo da estética e da linguagem, e que, de certo modo, se contrapõe ao que vem sendo definido aqui como *criação*. Seria necessário destacar esse ponto, já que a saída apresentada por Brook para o problema da repetição parte justamente da utilização desse mesmo termo – *representação* – em uma nova acepção. Portanto, em Brook, representação “não é uma imitação ou descrição de um acontecimento passado” (*op.cit.*:148). Trata-se de uma re-representação, isto é, “quando algo do passado é mostrado de novo – algo que já foi e que agora é. (...) [A representação] toma a ação de ontem e a faz reviver novamente em todos os seus aspectos – inclusive no seu imediatismo” (*op.cit.*:148). A representação refere-se a um *tornar-se presente*. Segundo Brook, “Podemos ver como isto renova aquela vida

que a repetição nega, e se aplica tanto ao ensaio quanto ao espetáculo.” (*op.cit.*:148). Brook conclui que

A pesquisa do exato significado desta afirmação é extremamente fecunda. Obriga-nos a ver o que significa verdadeiramente a ação viva, o que constitui um gesto real no imediato presente, que formas assume o falso, o que está parcialmente vivo, o que é completamente artificial – até que lentamente podemos começar a definir os fatores autênticos que tornam o ato de representação tão difícil. E quanto mais estudamos a questão, melhor vemos que para uma repetição evoluir até uma representação, é necessário algo mais. O tornar presente não acontecerá por si, a ajuda é indispensável (*op.cit.*:149).

Como inscrever a diferença na repetição recriando a representação em suas origens? Como criar *espaços de jogo* frente à tendência ‘natural’ do signo a desgastadamente se repetir? Aqui as reflexões de Brook e os questionamentos apresentados por Jacques Derrida no capítulo *O teatro da crueldade e o fechamento de representação*, que compõe o livro *A escritura e a diferença*, merecem ser aproximados.

## 2.8

### Repetição e Espaços de Jogo

Para Derrida, o projeto estético de Artaud confronta-se diretamente com os limites da representação: “O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de *irrepresentável*. A vida é a origem não representável da representação” (2005:152). Como bem observa Derrida, porém, a vida à qual Artaud se refere não é aquela da existência individual, muito pelo contrário, mas uma “espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e na qual o homem não passa de um reflexo” (*op.cit.*:152). Para Artaud, a criação teatral seria a expressão privilegiada para destruição da representação, do conceito *imitativo* de arte. E, como bem coloca Derrida, para além da arte, a representação é uma estrutura que se imprime em toda cultura ocidental, nos âmbitos religioso, político e filosófico (*op.cit.*:153).

Mas, voltando ao problema da repetição, seria possível observar que tanto o *teatro da crueldade* quanto o *teatro imediato* não virão a repetir um presente, mas sim testemunhar um *sacrifício* da repetição, para que uma diferença seja inscrita no momento imediato de sua apresentação. Como é possível notar tanto

em Brook quanto em Artaud, a primazia é do momento presente da criação. Como propõe Derrida, no entanto, Artaud radicaliza ainda mais suas prerrogativas ao afirmar que o *teatro da crueldade* “nem mesmo nos oferecerá a apresentação de um presente, se presente significa o que se ergue diante de mim”. A proposta de Artaud é fundar, no presente, uma origem. Só assim seria possível reconectar as experiências do criar e do viver. Segundo Derrida, o *teatro da crueldade* pretenderia fazer da representação uma *representação originária*. Por isso, o *teatro da crueldade* ainda não começou a existir, estará sempre por vir, estará sempre por nascer. Como se pode notar, nessa discussão sobre a origem, há uma nova ideia de *espaço* em jogo, que Derrida descreve da seguinte maneira:

Fechamento da representação clássica mas reconstituição de um espaço fechado da representação originária, da arqui-manifestação da força ou da vida. Espaço fechado, isto é, espaço produzido dentro de si e não mais organizado a partir de outro lugar ausente, de uma ilocalidade, de um alibi ou de uma utopia invisível. Fim da representação, mas representação originária que nenhuma palavra dominante, nenhum projeto de domínio terá investido e previamente pisado. Representação visível, é certo, contra a palavra que rouba à visão – e Artaud gosta das imagens produtoras sem as quais não haveria teatro (*theaomai*) – mas cuja visibilidade não é uma espetáculo montado pela palavra do senhor. Representação como autoapresentação do visível e mesmo do sensível puros (*op.cit.*:158).

Como ressalta Derrida, o *teatro da crueldade* mantém-se muito próximo de um limite, daí sua radicalidade. Sua tentativa de fundar na cena uma origem o coloca muito próximo do limite entre o possível e o impossível – no limite entre a criação e a própria destruição da cena teatral. Como seria possível fundar um teatro totalmente liberto da representação – um teatro puro? Uma presença pura que se afirmaria por si mesma sem nenhuma repetição. Como foi dito, nesse grau de radicalidade, as propostas de um *teatro da crueldade* tangenciam a própria destruição da cena e do teatro.

Aqui se manifesta o problema que a repetição instaura para a criação teatral: como observa Derrida, para ser presença em si, a presença tem de iniciar-se repetindo-se (*op.cit.*:174). Todo signo apresentado traria consigo uma repetição, tudo aquilo que começa, começaria sempre por repetir-se. Dessa forma, não haveria modos então de fugir radicalmente da repetição? Essas questões não podem ser facilmente solucionadas.

As saídas enunciadas por Derrida para o problema da origem e da repetição passam pela afirmação de que Artaud pretenderia, com seu *teatro da crueldade*, pensar o presente do teatro como abertura da história. O *teatro da crueldade* deve ser pensado como ato de transgressão e de ruptura originários, que pretende repetir-se indefinidamente. É o assassinato do Deus-Autor que não nunca teria fim. Em suma: trata-se da *repetição* de um ato de ruptura originário com a própria noção de *repetição*, com a própria noção de *representação*. A representação, portanto, não tem fim. Se, nas palavras de Derrida, o teatro da crueldade quer se tornar uma *representação original*, seria possível afirmar que o que está em jogo aqui é o paradoxo de uma *repetição original*. “O teatro como repetição daquilo que não se repete, o teatro como repetição originária da diferença no conflito de forças.” (*op.cit.*:176)

De Brook à leitura de Artaud por Derrida, tal seria o problema que a repetição instauraria para o teatro e, de maneira mais ampla, para a própria noção de criar e viver. Um problema que não tem fim. “Porque ela sempre já começou, a representação não tem portanto fim.” (*op.cit.*:176) Mas seria justamente a partir da *repetição* desse problema-limite que Derrida localizaria um *espaço de jogo*. Pensar o limite entre o fechamento e a inesgotável repetição da diferença é pensar o movimento do mundo como jogo, é pensar a continuidade entre viver e criar. Nas palavras de Derrida:

Este jogo da vida é artista. Pensar o fechamento da representação é portanto pensar o poder cruel da morte e do jogo que permite à presença nascer para si, de usufruir de si pela representação em que ela se furta na sua diferença. Pensar o fechamento da representação é pensar o trágico: não como representação do destino mas como destino da representação. Eis por que no seu fechamento é *fatal* que a representação continue (2005:176).

Em conclusão, seria possível afirmar que a tensão entre representação e criação, ou entre repetição e representação originária, não precisaria e nem deveria ser apaziguada. Essa tensão seria produtora de um *espaço de jogo*. Aqui seria ainda possível traçar aproximações desta discussão com as ideias de Winnicott acerca da criação. Como foi apresentado no primeiro capítulo, uma contribuição original à experiência na cultura só poderia afirmar-se sobre uma base de tradição. A criação apresentada por Winnicott também se efetivaria a partir da tensão paradoxal entre ruptura e continuidade:

(...) em *nenhum campo cultural é possível ser original, exceto numa base de tradição*. Inversamente, aqueles que nos oferecem uma contribuição cultural jamais se repetem, exceto como citação deliberada, sendo o plágio o pecado imperdoável do campo cultural (WINNICOTT, [1967]1975:138, grifo meu).

Retornando à questão de Brook e Artaud, tanto o *teatro da crueldade* quanto o *teatro imediato* podem ser consideradas expressões que forçam saídas e criam brechas para os enquadres da repetição. Afirmam-se no presente, no trânsito e nos *espaços de jogo*. Entretanto, o vazio criado por essa abertura para o presente não é, parafraseando Artaud, “o símbolo de um vazio ausente” (2000 [1948]:330). Essa mínima fissura em que se inscreve a diferença, esses pequenos *espaços de jogo* que a experiência imediata do presente nos precipita é “a afirmação de uma terrível e aliás inelutável necessidade” (*op.cit.*:330) – uma afirmação sempre por vir. Sobre as relações entre o vazio e o *teatro da crueldade*, Derrida afirma que

O vazio, o lugar vazio e pronto para esse teatral ainda não “começou a existir”, mede portanto apenas a distância estranha que nos separa da necessidade inelutável, da obra *presente* (ou melhor atual, *ativa*) da afirmação. É na abertura única desta distância que o palco da crueldade ergue para nós o seu enigma. E é por ela que nos meteremos aqui (2005:151).

As implicações de um *teatro imediato* de Brook com um *teatro da crueldade* de Artaud parecem ser evidentes – ainda que no caso de Artaud, como já foi dito, suas concepções sobre o teatro sejam de uma radicalidade indiscutível. Como conclusão, seria necessário destacar que essa afirmação do presente recoloca o *espaço* de criação teatral em tensão direta com a vida, como uma zona de instabilidade e de risco que “as formas não alcançam” (ARTAUD,1999:8) – um *espaço-em-movimento*. Como foi dito, se existe uma única função para o *teatro imediato* no seu relacionamento com a vida, trata-se da afirmação do presente. Nas palavras de Artaud, seu *teatro da crueldade* teria como função

manifestar e ancorar de modo inesquecível em nós a ideia de um conflito eterno e de um espasmo em que a vida é cortada a cada minuto, em que tudo na criação se levanta e se exerce contra nosso estado de seres constituídos (*op.cit.*:105).

A defesa de um *teatro da crueldade*, assim como de uma *teatro imediato*, remonta a fazer valer, na criação e na vida, “os direitos da imaginação” (*op.cit.*:105), um “meio de ilusão verdadeira” (*op.cit.*:104). Direitos esses que emancipam a imaginação e a ilusão *verdadeira* em relação aos signos dominantes das convenções de realidade; os sonhos considerados de fato como sonhos “e não como decalque da realidade” (*op.cit.*:97). As imagens e os jogos da criação seriam permanentemente constituídos a partir de gestos únicos e imediatos que tangeriam diretamente o próprio real. Para Artaud, “o problema é fazer o espaço falar, alimentá-lo, mobiliá-lo; como minas introduzidas numa muralha de rochas planas que de repente fizessem nascer gêiseres e ramos de flores” (1999:113).

Até que ponto essa afirmação do presente operada na criação imediata do teatro pode ser relacionada como o conceito de transicionalidade de Winnicott? Essa nova concepção de ilusão, ponto de cruzamento entre o criar e o viver, será revisitada no próximo capítulo, tendo agora como base toda a discussão sobre os problemas da representação na criação teatral.