

# **Teatro do Mundo**

Teatro e Violência  
Theater and Violence

**Titulo**

Teatro do Mundo  
Teatro e Violência

**Edição**

Centro de Estudos Tetrais da Universidade do Porto  
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

**Capa**

Cristina Marinho

**Impressão e Acabamento**

Tipografia Fonseca, Lda. - Porto

**Tiragem**

20 exemplares

**Depósito Legal**

439138/18

**ISBN**

978-989-95312-9-1

Os artigos publicados são da inteira  
Responsabilidade dos respetivos autores

## Da cénica vacina

Armando Nascimento Rosa

Escola Superior de Teatro e Cinema IPL

«Einstein assume que a humanidade tem uma pulsão obscura que, corporizada de tempos a tempos em actos de violência chamados guerras, leva a humanidade a esquecer toda a sua civilização e a rechaçar a comunidade que com tanto esforço estabeleceu. De acordo com Einstein, esta pulsão é desencadeada por relativamente pouco papel impresso e pugilato verbal. O seu surgimento não requer razões evidentes. Como um interesse real, sóbrio e discursivo pela guerra não é usualmente visível - como se poderia suspeitar que um povo pensasse poder melhorar as suas condições materiais na guerra? -, a motivação para a guerra deve ser procurada nos domínios de um comportamento sem propósito, impulsivo e obscuro.»

Bertolt Brecht, «Einstein-Freud» (1933), in *On Art & Politics*  
(2003)

«A tragédia grega nasceu realmente da música, mas no sentido original de tudo quanto é obra das Musas, as quais são já de si uma parada ao Inexpresso, ao tremendo, ao radicalmente-outro que o homem, no qual o trágico enraiza. De início, pois, a vocação da tragédia é *apaziguante*, é destruição daquilo mesmo que a alimenta. O trágico é apreendido – e aprendido... - e nesse mesmo movimento suspenso. Assim, a tragédia *enquanto obra de arte* não é outra coisa que o modo de abolição do trágico. Que o seu destino histórico tenha sido uma contínua degradação do trágico é consequência, não acaso. Por isso e ao contrário do que se pensa, os Gregos não foram um *povo trágico*, mas o primeiro dos povos nossos conhecidos *que o não foi*. É aliás neste facto que realmente consiste o tão famoso e tão superficialmente interpretado *milagre grego*.»

Eduardo Lourenço, «Do Trágico e da Tragédia» (1964), in *O Canto do Signo – Existência e Literatura* (1957-1993)

Na sua obra *The Life of the Drama*, leitura essencial (com uma primeira edição em 1964) à qual se me afigura sempre recomendável regressar, o a esta data já centenário Eric Bentley

aborda a questão da violência na criação dramática do modo mais directo possível: «a violência interessa-nos porque somos violentos» (Bentley, 1991: 8). E mais adiante adverte mesmo que todo o dramaturgo aprendiz deveria começar por ter presente «duas regras fundadas na natureza humana: se quiseres atrair a atenção do público, sê violento; se quiseres que essa atenção se mantenha, sê violento outra vez.» (Bentley, 1991: 9) Uma página depois, uma frase de literária ironia mereceu um sublinhado da primeira vez que a li. «As flores da arte dramática têm as suas raízes na acção bruta.» (Bentley, 1991: 10)

E mesmo sem o dilucidar neste momento, certamente que os terrenos onde florescem as *flores* da chamada *arte pós-dramática* partilham desse mesmíssimo húmus onde estão mergulhadas as raízes da flor do drama, originariamente cultivada em viveiro grego.

Na representação da violência, observamos como a criação dramática, logo em seus alvares helénicos, manifesta o triunfo da fruição simbólica, através do seu processo constitutivo assente na mimese. O teatro descobre-se na sua rejeição do literal. Literal é Édipo furar os olhos e Jocasta enforcar-se ou Clitmenestra assassinar o marido ou ser morta pelo filho. O teatro transforma

em símbolo cultural o que na sua raiz era violência literal, como que formulando em cena, de modo antecipatório, essa frase impressionante e tautológica de Walter Benjamin, que nos diz ser *todo o documento de cultura também ao mesmo tempo um documento de barbárie*.

E o espantoso é ver como o elemento civilizacional nuclear do teatro - aquele que ao mesmo tempo desde sempre produziu paixão e fascínio, reserva e suspeita, rejeição ou interdição - radica na sua condição de simulacro. Por isso, a cena está apta a representar a violência, dissociando-se em simultâneo dela, porque essa violência mostrada anula a literalidade destrutiva que lhe está na origem, mantendo o poder persuasivo e interpelante de a exhibir num conjunto encenado, ou seja, ritualizado, de acções.

A lição civilizacional do teatro está implícita na sua explicitude enquanto espectáculo: convida-nos a fruir a experiência do real como símbolo e não como literalidade. Se a literalidade tende a ser totalitária, por não nos deixar alternativa à via única que nos impõe, já a fruição do simbólico contraria essa unicidade cegante, porque nos incita ao exercício da subjectividade, condição basilar para a experiência estética. E a representação cénica da violência

é eloquente nessa lição. Se recusarmos a fruição do simulacro e em vez dela desejarmos somente a literalidade, o jogo da mimese desfaz-se e com ele o próprio teatro se desagrega. Porque a mimese - seja o seu regime doseado com maior ou menor grau de ilusionismo verosímil, ou então fugindo a ele, em intermitência ou declarada disrupção da ilusão - é em todo o caso o ponto de apoio arquimediano do teatro, porque ela é constitutiva do simulacro que o teatro nos oferece através da criação de uma partitura cénica.

A existência da partitura cénica é o elemento fixo que nos permite reconhecer tratar-se de um mesmo espectáculo, nas sucessivas sessões dele a que formos assistir. Isto tornou-se, significativamente, mais evidente, em termos contemporâneos, mercê da autonomização teórica e disciplinar da performance, como linguagem aplicada que, distinguindo-se do teatro, qual brava filha pródiga que ambiciona, no limite, despojar-se da mimese, isto é, da *re-presentação* teatral e celebrar o evento, na sua singularidade e no aleatório de energias que se rebelam face ao suposto despotismo rígido da partitura cénica. Hoje em dia, teatro e performance contaminam-se viralmente; e tanto o teatro se seduz pela vertigem pulsional do acaso irrepetível, próprio da

performance, como a performance manifesta desejos de revisitar o lar parental, nomeadamente através da fixação de partituras cénicas que a tornam por vezes e antes de mais uma criação eminentemente teatral.

A presença comparativa dos regimes de exibição da violência na performance e no teatro seria só por si um exigente *topos* para longa e laboriosa dissertação, visto que o pressuposto da recusa da representação na performance acentua a tentação da literalidade que decorre da rasura da mimese. E, por outro lado, tal como acontece com o teatro em nossos dias, também a performance é um fenómeno que se declina no plural e não no singular, numa variedade ampla de espectros. Ainda assim, é um dado comum, nas estratégias da sua auto-legitimação, que os actos de violência exibidos na performance (por exemplo, a violência literal que o *performer* inflige ao vivo sobre o seu próprio corpo como lugar de mostraçã) acabam por ser associados a metadiscursos simbólicos e/ou de manifesto ideológico que pretendem conferir leituras de inteligibilidade a isso que se deu como gesto literal, mais ou menos chocante ou provocatório junto das audiências que os testemunham.

Nesse sentido, e para confrontarmos de facto um sintoma de colapso ético e estético decorrente da recusa da mimese, um caso histórico de estudo a este respeito é aquele que poderá designar-se como *morte da mimese*, tal qual ela é operada nas arenas da Roma imperial, sintomaticamente a primeira cultura de massas da História. O contraste é tanto mais expressivo por ser a cultura romana uma herdeira do legado grego, onde o teatro conheceu a sua origem no Ocidente. Queixava-se Terêncio amargamente da debandada dos espectadores, que desertavam de assistir à encenação das suas peças, por preferirem o divertimento sanguinolento das lutas de gladiadores. Ou seja, este era um público sequioso pela violência literal em detrimento do simulacro cultural do teatro. E o teatro, na Roma antiga, foi repetidamente derrotado, em termos de procura, por outras formas de espectáculo que reuniam um número superior de adeptos, fossem eles as lutas de morte ou os sacrifícios humanos, mesmo se embrulhados num grotesco enquadramento designatório; como era o caso da popular e assim chamada pantomima de Ícaro, que consistia tão só em colocar um infeliz (escravo ou prisioneiro de guerra) ataviado com umas asas de adereço e fazê-lo precipitar-se do alto de uma estaca elevada,

para sucumbir da queda no solo da arena, para gáudio dos espectadores, eufóricos por presenciarem o sofrimento e a morte do outro – e que não dispunham ainda, no seu vocabulário latino, do moderno termo de sadismo, para caracterizar o prazer que recolhiam de tão lúgubre entretenimento.

O declínio, ou mesmo asfixia, da fruição do simulacro teatral é no caso romano, enquanto sociedade do espectáculo por excelência (mas não do espectáculo teatral) um sintoma de manifesta regressão civilizacional, e demonstra, ao mesmo tempo, como é frágil e precária a conquista do discurso simbólico face ao apelo totalitário exercido pela violência literal nas sociedades humanas. O teatro conserva em si os traços pertencentes a esses estádios anteriores dos quais a mimese o emancipou. É o discurso simbólico a falar-nos da literalidade, distinguindo-se desta, uma vez que nunca com ela se confundirá, na sua condição de simulacro que foi capaz de substituir a violência objectiva por uma representação ao vivo que se oferece à interpretação subjectiva.

O teatro trágico antigo incluirá em si, como o defende uma abordagem de cariz antropológico, a memória arcaica dos rituais de sacrifício humano, na figura do protagonista que sucumbe,

regra geral, no decurso da acção. Mas o eventual efeito propiciatório desse *sacro-ofício* dirige-se no teatro grego não já ao aplacar de divindades com cruéis apetites, mas antes ao olhar crítico (*logos*) e ao sentir empático (*pathos*) dos espectadores. A mimese teatral transforma a literalidade do gesto sacrificial numa simulação que é arte, mesmo que do contexto religioso mantenha o dispositivo ritualístico.

Porém, a inversão destes termos pode operar-se de forma mortífera, ou seja, quando a literalidade do fundamentalismo religioso e ideológico se sobrepõe e se substitui ao simulacro estético. Assim aconteceu nas execuções públicas, literalmente sacrificiais, da Inquisição, nas quais o título híbrido – que gruda o termo teatral (auto) ao teor devocional (fé) - de *auto-de-fé* mantém com o teatro apenas esta designação que lhe é comum, também de resto partilhada, ainda hoje, pela esfera judicial (auto), bem como o facto de se tratar de um evento oferecido em espectáculo, para público que, sob a bênção equívoca das *legalidades* eclesial e estatal, experimentava de novo prazeres bestiais (ou horrores visíveis) análogos aos dos espectadores das arenas romanas.

São exemplos regressivos em que a mimese se ausentou por inteiro, na sua sofisticada criação de segundas realidades reconhecíveis, alvos de prazer cultural, como o começou por dizer Aristóteles, nessa afirmação fundadora de que os humanos «se comprazem no imitado.» E a fruição do simbólico (porque se trata de um jogo com o reconhecível), possibilita, já o afirma a *Poética*, a nossa emancipação consciente de espectadores face ao jugo da literalidade. Obtemos satisfação através de uma realidade simulada. Mesmo que essa representação se reporte à mais crua violência, ela enquanto representação é de uma natureza que lhe é distinta. «Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exactas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres.» (Aristóteles, 1983: 107)

Como é sabido, Platão e Aristóteles sustentaram posições antagónicas em face da avaliação do fenómeno teatral. Se para Platão o teatro é um veneno nocivo para a saúde da psique, para Aristóteles constitui um fármaco recomendável, altamente terapêutico. Refém do princípio da não contradição, um dramaturgo de juventude chamado Platão renega essa sua

vocação primeira por considerá-la incompatível com a actividade do filósofo. Para ele, se a verdade habita no *logos* do filósofo, ela não pode estar em simultâneo na palavra poética e na cena dramáticas. Na sua modalidade helénica (Platão sonhava por um teatro mental de exercício raciocinante do *logos* e não do *pathos*, e a dramaturgia filosófica vazada em seus diálogos é a prova escrita disso mesmo), a experiência do teatro é um perigoso veneno, porque incita a que o espectador, uma vez saído do anfiteatro, imite na vida de todos os dias as acções mais extremas que observou nos enredos dramáticos presenciados. É interessante observar que este argumento de Platão – dirigido sobretudo, neste aspecto, contra a mimese da tragédia - está na base daquilo que hoje se discute em termos da exposição à violência nos audiovisuais e em jogos electrónicos, por parte das crianças. O argumento platónico só nos parece hoje indubitavelmente válido quando aplicado a espectadores cujas vulnerabilidade e sugestionabilidade derivam da sua puerilidade e de um imaturo sentido de discernimento crítico consciente. Os actos de violência visionados no teatro promoveriam, segundo Platão, a obstrução do *logos* através da promoção anárquica de um *pathos* hegemónico, e por isso esse

tipo de espectáculos deverá ser banido da formação dos cidadãos para a sua utópica e altamente vigiada república.

Já o seu discípulo Aristóteles viria a mostrar-se um hermeneuta muito mais desperto para a natureza complexa da mimese do teatro; e se Platão infantiliza o espectador, Aristóteles encara-o na sua adultez. Onde Platão ficara cativo dos terrores da literalidade, alojados nessa *mimese bárbara* de cenários e acções circunscritos à «caverna» caótica do mundo sensível, Aristóteles compreende a capacidade do espectador fruir a natureza segunda que decorre do simulacro cénico e, por isso mesmo, de não se confundir com a ficção de tudo aquilo a que assiste em cena, porque por muito impressionante, verosímil e identificável que ela lhe apareça, nunca deixará de ser fruída enquanto acontecimento teatral. Aristóteles legitima o teatro, como fonte de um saber filosoficamente válido, por reconhecer as qualidades que ele desenvolve no espectador, enquanto fruitor cultural de uma linguagem simbólica. E a exposição à violência, nas acções mimetizadas em cena, apenas intensificará a possibilidade da experiência catártica do espectador. Este liberta-se pelo terror e pela compaixão experienciados diante da violência trágica, propiciados por uma simulação do ser com o

qual ele, projectivamente, se identificou; porque o ser se diz, para Aristóteles, de muitas maneiras, e uma ou várias delas delas exprime(m)-se pela arte dramática e cénica.

Numa metáfora biológica, de comprovada utilidade didáctica quando em aulas abordo esta matéria fundacional, o teatro, a partir da interpretação de Aristóteles, conserva em si o rosto da barbárie tal como a vacina integra na sua composição o princípio desencadeador da doença que se destina evitar. Onde Platão via somente o princípio patogénico (o teatro alimenta a doença na psique), Aristóteles entende a função farmacológica (o teatro opera uma cura profiláctica da psique). Tal como na vacina o princípio activo existe na sua forma benigna, assim no teatro a violência não é literal mas simbólica. Trata-se de um fazer-de-conta eficaz e provocatório para a experiência daqueles que o presenciam, à semelhança da capacidade que a vacina tem de estimular o sistema imunitário a produzir anticorpos que combatam a doença futura.

Que vacina é essa então que o drama, inventado pelos gregos, promete inocular nos espectadores/pacientes que a ela ficam expostos? Antes de mais, parece ser a capacidade da mimese em fazer-nos confrontar com a fonte obscura dos comportamentos

destrutivos, num processo de contemplação activa que nos leva a trazer à consciência o inominável capaz de vitimar-nos quando o ignorávamos. Ao fornecer-nos visões do inominável, o conhecimento do teatro traz à consciência o que permanecia inconsciente e indecifrado; é protecção da psique e libertação precária face aos nossos fantasmas mais temidos.

Na primeira epígrafe deste texto, Brecht, parafraseando um Einstein freudiano (num artigo onde deseja demarcar-se dele, porque a psicanálise é uma zona de desconforto para o marxismo que Brecht abraça), fala-nos dessa fonte de violência destrutiva que estará inerente à condição humana; fonte esta que é, por sua vez, espelho da própria natureza dos cosmos, na sua dimensão de cíclica e recorrente tragicidade. Como a argúcia de Eduardo Lourenço o reflecte, na segunda epígrafe, a capacidade de criar a tragédia enquanto realização estética é o sinal maior de que os gregos se descolaram da tragicidade em si mesma; isto é, nesse seu pioneirismo assente na mimese, eles concretizam já de algum modo uma modalidade de distanciamento/estranhamento que Brecht iria reclamar para o seu teatro épico-crítico no século XX, como se esse distanciamento não fosse já congénito ao processo da mimese. O simulacro cénico que a tragédia é distancia-nos do

trágico por forma a podermos ser testemunhas dele. Representar é um gesto de abstracção na concretude física da cena, apto a promover uma emancipação face àquilo que aí se representa. Se isto parece estar implícito na função catártica do teatro, prescrita por Aristóteles, Platão não o poderia entender assim porque o teatro do ser situa-se para ele num palco cósmico. O teatro mais impressionante do idealismo platónico é, numa compreensão metafórico-mitológica, de ordem existencial, ontológica e metafísica. Inconformado com a ficção menor do mundo que habitamos, o filósofo não se satisfaz com a arte do teatro porque para ele a mimese do devir sensível é somente sombra da sombra. O grande drama de Platão está afinal inscrito na concepção platónica da alma humana: o devir do inteligível. Em cada uma das nossas vidas, a alma enverga um diferente figurino carnal que nos individualiza temporariamente. Cada morte física é o despir de um figurino usado, que dá lugar a um entreacto no mundo desencarnado das ideias. O ciclo dos nascimentos corresponde a uma sucessão de personagens que a alma vai experienciando, num guião que se desenrola no cenário do tempo físico e entre vidas, quando ela em imaterial nudez se demora nos camarins e nas salas de ensaio do mundo inteligível,

nos intervalos da queda amnésica para a saga mais ou menos encenada que constitui cada vida; o tempo e lugar em que ela celebra núpcias com o corpo, tal qual Perséfone casada com Hades. A queda na matéria é o desporto radical da alma. O mito de Er, no Livro X da *República* pode ser lido como uma sinopse ética e mitográfica desta dramaturgia cósmica. Por exemplo, vidas que se entregaram deliberadamente à violência descem na cadeia do ser e regressam à cena do mundo físico no corpo de animais selvagens.

*O mundo como colónia penal para almas caídas* podia bem ser o título de inspiração platónica (que tomo aqui de empréstimo ao setecentista heterodoxo Jacob Ilive) para o drama de performance vivencial, com cargas diversas de violência, de que cada um de nós é protagonista.

## **Referências bibliográficas**

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição e tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Applause, 1991.

BRECHT, Bertolt. *On Art & Politics*. Edited by Tom Kuhn and Steve Giles. London: Methuen / Drama, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

ROSA, Armando Nascimento. «Violência ou Paixão: Do Teatro na Roma Antiga». In *Revista Actor*, série II, nº 13. Lisboa: Cassefaz, Outubro de 1991, [pp. XIV-XVIII].

