

O TEATRO E A CENA DA FILOSOFIA

Ângela Leite Lopes

“Vá ao teatro (mas não me convide...)”.

Talvez algum leitor deste artigo se lembre dessa anedota da época da Campanha das Kombis, iniciativa do então Serviço Nacional de Teatro que vendia ingressos a preços populares no mês de dezembro, quando a frequência do público diminuía sensivelmente por causa das festas de fim de ano.

Essa simples zombaria tem, entretanto, raízes profundas, antigas e fala mais do lugar do teatro dentro da nossa civilização do que se poderia imaginar. A revista francesa *L'Art du théâtre*, publicada pelo Théâtre National de Chaillot, dedicou o seu número 4, editado na primavera de 1986, ao tema “ódio ao teatro” e convidou artistas e pensadores a discorrer sobre o assunto, respondendo a três perguntas: o teatro é uma arte mais detestada do que as outras? O que se odeia, quando se odeia o teatro? O que se odeia de si mesmo quando se odeia o teatro? Entre os convidados, está Philippe Lacoue-Labarthe com um texto sucinto e fundamental.

Ele passa ali em revista toda a saga do teatro desde a expulsão do Poeta Trágico da *polis* por Platão em nome da filosofia. Mas o que ele acrescenta, ou melhor, o que ele elucida é que essa expulsão é acompanhada por uma verdadeira obsessão, assim qualificada por ele: “Misto de fascínio e de horror, que é a confissão de um reconhecimento: o do poder do teatro. Como prova disso, a utilização feita pela filosofia, desde seu início, do mundo dialógico. Entre filosofia e teatro, uma ‘cena’ bimilenar terá sido levada, a cena da rivalidade.”¹ E ele continua: “Esse textinho é seguramente muito rápido. E por demais alusivo. Seria necessário descrever com precisão a ‘cena primitiva’ da *República* e a maneira como Platão desvia em benefício da filosofia o essencial da tragédia: não apenas a forma dialógica mas, como o indica luminosamente Benjamin (no seu livro sobre o *Trauerspiel*), o mito ou a lenda trágica, substituindo Édipo – a figura ‘daquele que sabe’ – pela nova figura heróica do saber, ou seja o herói filosófico assassinado: Sócrates.”²

Claro que há, como Lacoue-Labarthe também assinala nesse seu texto, *aparentemente* uma outra tradição, vinda de Aristóteles, que declararia seu amor pelo teatro, mas operando apenas uma inversão de valores e resultando sempre num *arrazoamento* do teatro. “É verdade que o reconhecimento nem sempre terá significado a condenação. Desde Aristóteles, ou, para os mo-

ernos, desde Diderot, existe um discurso admirativo em relação ao teatro. É aprovado em sua função – a *catarse* –, é justificado em sua necessidade: o teatro é indispensável aos homens em comunidade para que compreendam o sentido de suas ações ou para que façam, de uma maneira ou de outra, a prova dos afetos sociais os mais fundamentais: o medo e a compaixão. Mas essa tradição de pensamento, que leva até Brecht (apesar da hostilidade que declara em relação a Aristóteles), talvez só represente uma manobra estratégica mais sutil, visando não excluir, mas controlar o teatro, submetê-lo a exigências propriamente filosóficas. A mesma ‘cena’, mas levada com frieza, sem fanatismo, de maneira lúcida.”³

Poucos filósofos reconstituíram essa “cena”, redimensionando assim o lugar do teatro nessa construção. Talvez se possa contar Walter Benjamin, Gerd Bornheim (por seus respectivos estudos sobre Brecht) e Philippe Lacoue-Labarthe entre esses poucos. Sendo que Lacoue-Labarthe não somente dedicou boa parte da sua reflexão ao esmiuçamento dessa “cena bimilenar” – nem tanto, talvez, à primitiva, platônica, mas sobretudo à mais tardia, idealista e especulativa – como também aventurou-se pelo palco assinando, junto com Michel Deutsch, a encenação de duas tragédias, respectivamente *Antígona* de Hölderlin, em 1978/79, e *As Fenícias* de Eurípides em 1982.

Abro aqui um parêntese. Foi pela leitura do texto “Pièces” (Peças), do programa desse último espetáculo, apresentado no Teatro Nacional de Estrasburgo, que tomei contato com o pensamento de Philippe Lacoue-Labarthe. Esse contato foi determinante para que eu decidisse fazer a minha tese de doutorado sobre o trágico no teatro de Nelson Rodrigues. Após me deparar, na conclusão de uma monografia sobre esse autor,⁴ com a aporia do trágico na modernidade, adiei o prosseguimento do estudo dessa questão por não encontrar subsídios teóricos para tal tarefa. Ou melhor, o que havia era uma vastidão, de ordem eminentemente teórica, que não dialogava com a questão da teatralidade que subjaz à noção de trágico. Já em Paris, então, me preparando para estudar os aspectos estéticos da produção do Living Theatre, de Tadeusz Kantor e de Ariane Mnouchkine, tive a oportunidade de ler o texto do programa de *As Fenícias* e perceber que havia, sim, a possibilidade de aprofundar o aspecto conceitual, filosófico da questão do trágico juntamente com um contracenar direto com a produção cênica contemporânea. E optei então por retomar a questão do trágico e da modernidade em Nelson Rodrigues. Esse texto, “Pièces”, me levou à leitura de “A cesura do especulativo”⁵ que, por sua vez, me guiou até os autores fundamentais para a compreensão

dessa aporia do trágico na modernidade, a saber, Schelling, Hegel, Hölderlin e as abordagens críticas de Szondi e Benjamin, em especial, determinantes para o desenvolvimento da tese.

Mas é essa experiência do filósofo Lacoue-Labarthe com a cena teatral, no sentido amplo e restrito do termo, que eu quero registrar aqui. Por isso, vou me ater às considerações contidas em “Pièces”. Apesar de ser também um texto alusivo, como o artigo sobre o ódio ao teatro, ele esquadrinha com muita precisão a questão do trágico na modernidade, esclarece o que há nela de essencial, e aponta os caminhos da leitura particular de Lacoue-Labarthe, que passa não só por tragédia e especulação, mas também pela cena e pela contemporaneidade. Em se tratando de uma publicação restrita às apresentações dos espetáculos, sua circulação foi obviamente limitada. Acredito que as citações de algumas passagens serão de interesse para os estudiosos de Lacoue-Labarthe e/ou das questões ali abordadas.

Temos, de início, a exposição clara da questão (de sentido) que se coloca para quem quer trabalhar a cena teatral articulando-a com o que há, nela, de essencial. Afinal, o teatro é o lugar de onde se vê – e isso requer uma complexa e constante construção:

O teatro dos Gregos não *corresponde* ao palco à italiana – nossa cena. Não se poderia, por conseguinte, ‘forçar’ um dentro do outro nem, tampouco, superpor os dois pura e simplesmente. É preciso tentar juntá-los de uma outra maneira, sem que isso resulte num sistema: sem orientar um dentro da perspectiva do outro, sem submeter ou reduzir um ao outro. Encontrar, talvez, uma convergência, um ponto de fuga descentrado – onde os dois dispositivos viriam finalmente se encontrar. Ou então ao contrário tentar reencontrar o que fica, algo como um vestígio arqueológico ou o rastro de um saber esquecido, de grego em nosso teatro. [...] A *orquestra* não recupera a cena. Não há adequação. *Tal como está sendo requisitado, o olhar fica desorientado* [grifo meu] – constrangido pelas coxias. Os gregos estão nas coxias, eles poderiam estar ali. *O teatro grego gira dentro das coxias do teatro à italiana que fica ali, só, nos afrontando.* [g.m.] Esse movimento é em si pouco espetacular. Mas deveria deixar um rastro.⁶

Pode-se esperar, de fato, que uma encenação assinada por alguém preocupado em *pensar* a tradição e as suas complexas relações não somente com a história, mas principalmente com o próprio *pensar*, não teria como foco a materialidade do palco. E isso nada mais é do que um grande mal-entendido que não leva justamente em consideração todas as colocações acerca da relação entre teatro e filosofia que Lacoue-Labarthe tão bem ajuda a esclarecer... E “cena” talvez seja a palavra que, hoje, melhor resume e transmita a importância do olhar, do não puramente textual, na compreensão e na perpetuação

do teatro. Ora, uma das questões que nos foram legadas pela posteridade, pela *tradição*, é a da exigência da *cena contemporânea* como *produção própria e necessária*. Nesse aspecto, é muito gratificante perceber que há uma convergência das propostas cênicas – no sentido da inevitabilidade da construção do olhar (contemporâneo) – de um Tadeusz Kantor ou de um François Tanguy com a da dupla Deutsch e Lacoue-Labarthe. Se eu faço referência a esses dois artistas, é porque são eles, a meu ver, os que melhor souberam fazer do atrito imanente entre teatro e filosofia o motor para a construção de uma relação *nova* dentro da inevitabilidade da tradição.⁷ Na impossibilidade de se criar um lugar *outro* para o teatro, ele mesmo arraigadamente confundido com a cena à italiana, é indispensável forçar a sua percepção, fazer dela sim uma *outra coisa* que não o palco do idealismo e da ilusão. Mexer na perspectiva, na percepção do olhar é reinventar a relação do teatro como algo de sempre eminentemente original.⁸

E isso está em contradição direta com o caráter de “espetaculosidade” que impregna hoje a cena teatral. Se tanto Kantor como Tanguy conseguiram criar uma tensão muito imbricada entre espaço, fala e jogo do ator, fazendo com que seus espetáculos acabem trabalhando preferencialmente com uma partitura própria à linguagem por eles desenvolvida,⁹ a proposta de Deutsch e Lacoue-Labarthe é mostrar a escrita atuando dentro dessa construção.

Há uma imagem que domina, acompanha “Pièces”: a da ruína. Num primeiro momento, a escrita aparece (e isso é bom) como ruína.

[...] nosso teatro foi arruinado – e arruinado pelo triunfo do espetáculo. Isso significa dizer entre outras coisas que há muito mais teatro na vida do que nos lugares para ele reservados. Nossa vida – ou nossa ‘vida’ – foi ‘virada’ para frente sob a máscara do teatro. É-nos de agora em diante cada vez mais difícil nos desmascarar para nos virarmos e mirarmos outra coisa que não o que está imediatamente à vista. Esse comportamento de atores sem arte num mundo miraculado sem teatro, nós chamamos de espetáculo. No fundo, o teatro se arruinou no momento do seu triunfo.¹⁰

A ruína, então, como a perda do sentido do trágico ou como a permanência do sentido perdido do trágico num mundo que já se afastou dele ou dele só se aproxima para o interpretar, ou seja, transformá-lo, quando não em espetáculo, em algo de outro campo de significação.

É a partir dessa compreensão e dessa perspectiva da ruína que a produção contemporânea vai de certa forma se voltar para se edificar... E aí chegamos à questão da escrita, da fala, da língua dentro dessa construção eminentemente visual:

Repete-se desde Lukács e Benjamin que o fim ou a ruína da tragédia, no momento do Romantismo, foi o ato de nascimento do pensamento sobre o trágico. Diz-se ainda que o trágico, para a época moderna, é justamente que a tragédia seja doravante impossível. Disso, Hölderlin é seguramente a primeira testemunha. Mas a maneira como ele se confronta ao trágico tem isso a mais – e único – na época que ele contribuiu a inaugurar: é que ela não se limita a ratificar, filosófica ou teoricamente, a perda da tragédia; ela faz dela jogo, atuação [*elle la joue*], ao contrário, ou faz dela o cerne de um teatro possível.¹¹

O teatro (e a tragédia ecoando sempre dentro dele) como jogo, portanto,¹² e não como um sentido a ser compreendido, atualizado, interpretado ou não... E se Lacoue-Labarthe se volta para Hölderlin, é porque este atuou diretamente dentro desse atrito entre filosofia e teatro. E isso se deu também dentro de uma perspectiva de tradução, que é um dos principais canais para se resgatar a noção de jogo.¹³

De fato, Hölderlin traduziu *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles. Suas traduções foram acompanhadas por um texto ainda hoje provocadoramente enigmático, *Observações sobre Édipo*, *Observações sobre Antígona*. Lacoue-Labarthe, por sua vez, traduziu para o francês a tradução de Hölderlin dessas duas tragédias, assim como ele assina, junto com Claire Doublier, a tradução de *As Fenícias*.¹⁴ Ora:

Traduzir, para Hölderlin, não significa simplesmente fazer passar de uma língua para outra. Não se trata de transcrever, quer dizer, de transpor um sentido já presente e reconhecido no texto grego. Traduzir, na verdade, é uma tarefa propriamente histórica que implica numa relação completamente diversa com o passado, e do texto com o passado: o que é preciso, do (texto) passado, trazer à tona, não é o que nele foi explícito, mas sim o que por ele não foi nunca nem pensado nem dito. ‘Ler, como escreveu Benjamin, o que nunca foi escrito.’ Ou então se lembrar do que nunca aconteceu. A ruptura da tradição, o esfacelamento do mundo que nos leva ao imundo, é a ruína do explicitado: o que foi dito não nos diz mais nada. Se há ainda a mínima esperança de converter esse imundo em mundo – se a arte não é ainda totalmente vã –, então é preciso, dessas ruínas mudas, arrancar a linguagem incrível.¹⁵

Percebe-se na operação por eles apontada no campo dramatúrgico a mesma ação palpável e concreta efetuada no trabalho com a cena. A escrita tem também uma concretude que permanece através dos tempos, mas que não é redutível à deste tempo de agora: atualizar os conteúdos resulta muitas vezes em passar ao largo do que aquele texto trazia, e traz ainda, como dimensão originária, fundante – e teatral.

Assim como confrontei a proposta e as reflexões de Deutsch e Lacoue-Labarthe às dos encenadores Kantor e Tanguy, não posso deixar de ceder à

tentação de fazer aqui uma rápida relação com Beckett na medida em que ele foi capaz de, efetivamente, arrancar das ruínas mudas a linguagem incrível. Muito já se falou de Beckett como a face moderna do trágico. Mas é importante ressaltar que isso não se deve tanto ao seu universo sombrio e sem saída, mas, principalmente, ao fato de ter sido ele um dos primeiros a trazer de forma radical para a escrita a impossibilidade de, ao se falar, proferir um sentido pleno, absoluto e redentor. A língua, a linguagem, estão ali, permanecem. Mas o que interessa teatralmente perceber é que esse falar foi se corroendo justamente no excesso das interpretações e da espetaculosidade. Quando Beckett escreve para teatro, todas essas dimensões da sua escrita estão também intrinsecamente atreladas à cena que o seu falar propõe. Algo que pode remeter ainda à imagem de ruína.

São muitos os aspectos aos quais essa empreitada de Michel Deutsch e Philippe Lacoue-Labarthe remete. O que me parece sempre bom enfatizar é a importância da reflexão como um dos caminhos para a contemporaneidade: é através dela que se pode chegar às operações que permitem a construção da cena *de hoje*, aquela que fará do seu lugar – sempre assim meio à margem – uma baliza ainda intrinsecamente necessária a toda e qualquer experiência de pensamento e de criação. Ou seja, a arte não tem que estar atrelada ao conceito, mas é no atrito, na bimilenar cena da rivalidade entre teatro e filosofia, que as faíscas da criação vão continuar a espocar.

Notas

¹ *L'Art du Théâtre*, p. 13.

² *Idem*, p.14.

³ *Idem*, p.13.

⁴ Faço aqui referência à monografia de minha autoria, *Nelson Rodrigues e o fato do palco*. A tese de doutorado foi defendida na Universidade de Paris I em 1985, sob a orientação do Prof. Olivier Revault d'Allonnes, e posteriormente publicada no Brasil com o título de *Nelson Rodrigues, trágico, então moderno*.

⁵ Publicado no Brasil em *A imitação dos modernos. Ensaio sobre arte e filosofia*, juntamente com “Hölderlin e os gregos”. Trata-se de estudos densos sobre Hölderlin, partindo da sua importância na edificação da dialética especulativa e os seus desdobramentos na sua obra lírica.

⁶ Lacoue-Labarthe, “Pièces”, pp. 3 e 5.

⁷ Acho que não caberia aqui falar em ruptura: esses artistas têm que levar em conta, em sua trajetória criadora, tanto a ruptura quanto a tradição.

⁸ As referências aos textos do polonês Tadeusz Kantor (1917-1990) são por demais tentadoras, em especial esse trecho final do Teatro da Morte, seu manifesto mais conhecido: “Devemos devolver à relação ESPECTADOR/ATOR sua significação essencial. *Devemos fazer renascer esse impacto original do instante em que um homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente semelhante a cada um de nós e no entanto infinitamente estranho, para além dessa barreira que não pode ser ultrapassada.*” (p.17).

⁹ François Tanguy, diretor do Théâtre du Radeau, sediado em Le Mans, na França, trabalha com uma experiência de escuta muito radical. Se nos seus primeiros espetáculos, lançou mão do *gromelô*, ele foi aos poucos se apropriando de textos, teatrais ou não, mas que servem de elemento de jogo na medida em que se transforma numa real partitura de sons, sopros e texturas na boca de seus atores. Geralmente, são muito pouco audíveis. Não há preocupação com um sentido explícito, mas com espécies de resíduos de sentido.

¹⁰ Lacoue-Labarthe, “Pièces”, p. 3.

¹¹ Idem, pp. 3-4.

¹² E nunca é demais insistir, para quem se interessa pelo tema (tragédia e jogo), na importância das análises de Jean-Pierre Vernant sobre a tragédia grega.

¹³ Falo isso propositalmente numa diferenciação com as interpretações e/ou adaptações das tragédias que uma certa modernidade, na linhagem do classicismo, foi pródiga em apresentar.

¹⁴ Como já foi mencionado acima, Lacoue-Labarthe encenou com Michel Deutsch a *Antígona* de Hölderlin. Sua tradução de *Édipo Rei (Oedipe Le Tyran)* foi montada em 1998 com direção de Jean-Louis Martinelli, do Teatro Nacional de Estrasburgo, e estreou no Festival de Avignon em julho daquele ano.

¹⁵ Lacoue-Labarthe, “Pièces”, p. 5.

Bibliografia

L'ART DU THEATRE, nº 4, Paris: Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, Printemps 1986.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues e o fato do palco*. In: *Monografias 1980*, Rio de Janeiro: SNT, 1983.

_____. *Nelson Rodrigues, trágico, então moderno*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Editora da UFRJ, 1993; 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos. Ensaios sobre arte e filosofia*. Virgínia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna (orgs.). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2000.

_____. "Pièces". In: Euripide. *Les Phéniciennes*. Supplément à TNS-actualité, n° 46, Estrasburgo: Théâtre National de Strasbourg, maio 1982.

KANTOR, Tadeusz. In: *Folhetim*, n° 0. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998.

Resumo: Esse artigo trata da experiência cênica do filósofo Philippe Lacoue-Labarthe, em colaboração com o autor e diretor Michel Deutsch, e evoca algumas questões de fundamental importância para a compreensão da cena teatral contemporânea, a partir da tragédia e da relação entre teatro e filosofia.

Abstract: This article is about the philosopher Philippe Lacoue-Labarthe's theatrical experience, in collaboration with the author and director Michel Deutsch, and evokes some important questions concerning the contemporary theatrical scene, starting from tragedy and the relationship between theatre and philosophy.

Palavras-chave: Filosofia; Teatro; Tragédia.

Key-words: Philosophy; Theatre; Tragedy.