

A presença estética da morte no teatro e na paisagem urbana

Ronald Teixeira

O tema tratado nesta pesquisa refere-se ao imaginário arquitetural para o teatro e sua repercussão na paisagem das cidades, buscando elucidar o componente espaço teatral enquanto potência imaginal. O percurso pelo qual desenvolve-se este trabalho é a análise de documentos poéticos sobre as edificações planejadas para o teatro, enquanto arquitetura como abrigo das idéias, inseridas no espaço urbano.

O texto que se segue, apresenta reflexões sobre a apreciação estética de autores tais como o dramaturgo Tadeus Kantor, os filósofos Michel Guiomar e Michel Ragon, sobre a presença estética da morte contextualizada no teatro e na paisagem urbana.

Tadeus Kantor, o mais conhecido diretor polonês depois de Grotowski, aprimorou nos anos 60 uma abordagem especial que embasa as ações no acaso e nas técnicas do *happening*, juntando-as no texto dramático para representação. Seu manifesto sobre teatro autônomo ou *teatro zero*, de 1963, afasta o pressuposto de que a representação deva “traduzir um texto dramático em idéias cênicas, interpretá-lo ou atualizá-lo” e até manter-se numa “relação lógica, analógica, paralela ou inversa” com o texto. Em vez disso, a representação encarará o texto dentro de uma atmosfera “de choque e escândalo” a fim de romper a “esfera cerrada da imaginação da platéia”. O *Manifesto de 70*, de Kantor, parece aproximar-se ainda mais de uma descrição do *happening*, advogando uma obra “sem forma, sem qualidades estéticas, sem perfeição (...) que nada transmita e nada sugira (...) que desafie a interpretação e aponte para lugar nenhum, careça de propósito ou lugar, uma obra que seja a própria vida – breve, efêmera, solta, que apenas é”. No entanto, Kantor enfatiza o espaço entre tal obra e sua platéia de um modo avesso ao do *happening*. Por sua própria existência, “essa obra coloca a realidade próxima numa situação irreal, poder-se-ia dizer artística”.

Após 1970, Kantor insistiu ainda mais na separação, com a natureza fechada da obra de arte alheada do ponto de vista dos espectadores. No manifesto *O Teatro da Morte*, escrito em 1975, ele afirma que esse senso do alheamento constitui a base da arte, aludindo às marionetes de Craig, ao interesse romântico no duplo e à imagem da morte como ecos dessa percepção. “O conceito de vida só pode se justificado na arte graças à ausência de

vida em sua acepção convencional” inclusive “toda ortodoxia da lingüística e do conceptualismo”. A força primeva do ator aumenta quando a platéia se inteira de sua alteridade radical, como figura enganosamente parecida, mas infinitamente *distante*, chocadamente *estranha*, como se *morta*. O teatro de Kantor procura recuperar a “força primeva” do confronto chocante entre o familiar e o estranho, o vivo e o morto.

Num sentido mais profundo, as rupturas do racionalismo argumental e ideológico à quebra das formas consagradas da arquitetura teatral, as buscas de espaços novos e rituais para o teatro, foram uma constante acelerada no curso do século 20, também porque o teatro como experiência humana (de escala e condicionamento humanos) se viu avassalado por outras formas de comunicação, formas macro e microcómicas nas salas enormes e multitudinárias ou no isolamento onanista da própria edificação em relação ao contexto urbano, do próprio cubículo destinado pela sociedade de consumo para exploração utilitária. Na realidade, as etiquetas que foram adensadas aos distintos impulsos renovadores do teatro – desde o teatro do Absurdo e da Crueldade até ao Coletivo e o de Guerrilha – foram atos desesperados pela sobrevivência, gritos reafirmativos da própria vida, saltos resguardadores de certa condição essencial da existência humana.

O tema da morte é, de forma categórica, a recusa do tema da vida preconizado pelo realismo, a recusa da acepção da arte como cópia ou imitação.

O homem submetido às paixões trai os propósitos precisos da arte enquanto criação do espírito. Stanislavski, dramaturgo russo, nos legou um modelo de *adequação* entre homem e natureza: aquilo que vulgarmente chamamos de cópia, de imitação. E que liga o teatro com os outros ramos da arte que participam da mesma discussão. Por prescindir do elemento humano, as artes plásticas conseguiram avanços mais notáveis na recusa desse modelo. E é nessa fonte que Kantor vai buscar forças mais distanciadas em relação à tradição teatral. Referenciando mais uma vez o Manifesto *O Teatro da Morte*, Kantor invoca a opinião da atriz Eleonora Duse: “Para salvar o teatro, é preciso destruí-lo; é preciso que todos os atores e todas as atrizes morram de peste... eles é que são um obstáculo à arte...”; volta-se, sobretudo para os dadaístas e “sua forma original de capturar a vida em vez de tentar imita-la” como afirma a encenadora e tradutora Ângela Leite Lopes, em seu artigo *Kantor e a recusa da interpretação*.

O teatro é o homem – o homem é mortal: podem morrer. O teatro é mortal. Ser capaz da morte como *morte*. A morte é um objeto bastante vasto de uma estética única. Propomos aqui aberturas estéticas sobre os modos de presença, a maneiras de ser da Morte dentro das obras e das *démarches* criadoras – todas as presenças complexas reclamam análises paralelas nos diferentes domínios da arte. Michel Guiomar, teórico francês, nos apresenta suas considerações em *Principes d'une esthétique de LA MORT*, a respeito da idéia de que uma entrada da *Morte* na arte não se concebe a margem conforme sua intrusão na vida, o estudo da sua presença se anuncia limitado à simples representação de um puro fenômeno biológico.

O Teatro como forma de entretenimento, aprisionado a áreas formais de recreação (parques temáticos, mercados verticais de consumo, shopping-centers), atinge um congelamento da sua forma de utilização – distancia-se conceitualmente da arquitetura como abrigo de idéias.

Por definição, o divertimento, não se inclui numa estética da Morte; “ele é uma exclusão” - GUIOMAR. Admite-se que o divertimento se insere naturalmente dentro de um contexto coletivo e social; “o instinto gregário” – ele mesmo não é mais que um aspecto e as criações da coletividade tende essencialmente aos *divertissements*, aos refúgios da idéia de Morte, às barreiras (ou fronteiras) contra sua intrusão no indivíduo, mesmo que suas prováveis origens mágicas e coletivas, quando a arte contém figura de conjuração da Morte. É nestas tais criações coletivas que o indivíduo encontra (descobre, revela) uma arma defensiva contra a idéia da Morte.

A palavra *teatro* significa um gênero de arte e também uma casa, arquitetura, ou edifício em que são representados vários tipos de espetáculos. Ela provém da forma grega *theatron*, derivada do verbo ‘ver’ (*theomai*) e do substantivo ‘vista’ (*thea*), no sentido de panorama, segundo o dramaturgo Raimundo Magalhães Junior.

Para os gregos, a morte era precipuamente um fenômeno natural – não aceitavam a distinção entre corpo e alma. O filósofo Gerd Bornheim, em seu artigo *A inexorabilidade da morte* ilustra esta idéia:

Platão foi quem distinguiu pela primeira vez a alma imortal. Homero dizia que, quando um soldado é ferido de raspão por uma lança, a ferida pode se curar. Mas se a lança entra no corpo, faz um buraco, a *pneuma*, que é vento, sai pelo buraco e o indivíduo morre. Aí se começa a introduzir a idéia de corpo e alma.

Essa distinção não é comum na filosofia grega. Só a partir do platonismo que começa a operar a idéia da alma pontuando a morte. Fundamentalmente, para os gregos, a morte pertence à natureza, é natural ao homem morrer, desaparecer, aceitar a morte. Ainda segundo Bornheim, “há toda uma ética de aceitação da morte, no mundo estóico, que é tomada depois por Nietzsche, no século XIX”.

A idéia da presença da morte como consequência do pecado provem da tradição hebraico-cristã – a idéia de morrer leva a um sentimento de culpa que atravessa toda a cultura ocidental. A morte é castigo e perde o caráter natural que existia entre os gregos. O sentimento de culpa que atravessa o Antigo Testamento também se encontra na Grécia:

A tragédia quer saber quem é culpado, mas a tragédia grega não mata. A tragédia cristã mata. No *Hamlet*, é uma matança generalizada. Nos gregos tem um ou outro que morre. Ifigênia morre, mas Édipo não morre. Assume o exílio. Ele vaza os olhos – e a pior coisa que pode acontecer com um grego é justamente perder a visão.

A função da tragédia, no teatro, é a superação da culpa. A tragédia é feita para superar a culpa e não confirmar simplesmente a culpa. A catarse aristotélica é uma forma de *desenraizar* a culpa que o grego também tinha. A idéia geral do eterno retorno dialetizada por Nietzsche, e a catarse aristotélica trabalham o sentido da erradicação da culpa, enquanto que, na tradição hebraico-cristã, o homem é culpado até o seu fim.

Os sentidos da morte vão evoluindo, vão mudando, embora quase sempre ligados ao sentimento de culpa, que é brutal. Quando Heidegger define o *ser para a morte*, não há nada de construção romântica presente; não há o suicídio romântico – que foi modismo. Pela morte, para Heidegger, revela-se que a realidade humana é essencialmente finita, e a morte é o estado maior dessa finitude radical da existência humana. Nietzsche diz num de seus poemas: “tu podes andar sozinho ou acompanhado, mas o último passo tu darás sozinho” – onde a presença estética da morte é absolutamente solitária. Heidegger acentua o sentido da não-morte, que significaria a não romantização estética da morte.

Observa-se que o espaço do fogo (da incineração dos mortos pela inquisição aos suicidas contemporâneos que buscam o protesto como último manifesto em vida) é um dos espaços *privilegiados de passagem*, ainda segundo Michel Ragon. Mas há um outro, também simbólico, que se faz tão representativo na cultura funerária mundial: o espaço da água. Quase todos os que descem ao Inferno comportam em sua travessia, uma zona

aquática: rio, pântano, lago, riacho, somente para citar algumas figuras na recorrente representação imagética. Os infernos, eles mesmos são em geral contornados por um triplo rio. Dentro desta paisagem generalizada de viagem, o espaço da água constitui um espaço de transição. O espaço “entre”, segundo uma perspectiva bachelardiana.

Pergunta-se por que a água expressa uma forte fascinação para os suicidas? As águas dormentes, “símbolo do sono total, do sono que não se deseja revelar” – Gaston Bachelard em *A água e os Sonhos*, 1942. Os povos que vivem as margens das águas projetam seus mortos em rios e águas consideradas sagradas. Dá-se um caráter de purificação às águas que conduzem aos ritos de imersão. Em Java, os ricos possuem uma piscina funerária. Lavar um morto o perpetua.

A literatura, potente formadora de imagens, com elementos do perigo e do incomum, redescobre os lugares da **imemoriável** viagem dos mortos. A viagem retratada por Dostoievski nos remonta sua atroz descrição em *Souvenirs da casa dos mortos*, título que em si contém a idéia da *prova* da presença estética da morte.

Michel Ragon, observa que existe um espaço arquitetural da morte que se faz presente através de uma alegoria. Portanto, “no tecido do espaço urbano e rural, a morte forma uma rede de lugares, de objetos, com suas alegorias e símbolos” repertório que forma um trajeto específico. Em 1967, Ragon sinalizava que a morte tem sido redescoberta, nos últimos anos, pelos historiadores, filósofos, psicólogos, sociólogos, semiólogos, e que raramente sobre o ângulo da arquitetura teatral e do urbanismo.

Ronald Teixeira

Bibliografia –

Giomar, Michel – *Principles de une esthétique de la Mort*; Paris 1957.

Kantor, Tadeus – *El Teatro de la Muerte*; Ediciones de la Flor; Buenos Aires 2004.

Ragon, Michel – *L’ Espace de la Mort*; essai sur l’architecture, la décoration et l’urbanism funéraires; Editions Albin Michel – Paris 1981.

