

A CATARSE E AS TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS NA TEORIA DO DRAMA.

Igor Nunes Dourado de Carvalho¹
Evelina de Carvalho Sá Hoisel²

Resumo: *O presente artigo apresenta um estudo sobre algumas das principais teorias do drama, no que tange ao conceito da catarse, proposto por Aristóteles, em A arte poética. Observa-se que algumas teorias, principalmente, a partir do século XIX promoverão alguns deslocamentos desse conceito da teoria do teatro. Estudos como o de Brecht e Artaud apontam para a necessidade da atualização daquele termo, já que, como entende Cleise Mendes, em Estratégias do drama, aquele permaneceu por muito tempo preso à exegese defasadas. Nesse sentido, as novas possibilidades para o conceito aristotélico são relevantes para a compreensão das tendências recentes acerca da função do teatro e da linguagem cênica.*

Palavras-chave: Catarse; Drama; Contemporaneidade.

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa investigar como algumas teorias do drama recentes revisitaram o conceito aristotélico da catarse, atualizando e/ou deslocando-o, a fim de suplementar as funções do teatro e da linguagem cênica. Para tornar possível o estudo proposto, o artigo limitar-se-á às teorias de Aristóteles, Brecht e Artaud. A metodologia aqui empregada foi a pesquisa bibliográfica (a fim de possibilitar a compreensão dos pontos relevantes da história do pensamento sobre o gênero dramático, em relação à catarse), que teve como fontes textos teóricos, ensaios e artigos já publicados e estudados.

Oportuno ainda registrar que esse artigo é resultado parcial da pesquisa para trabalho de conclusão de curso, na área de Letras. A monografia irá além do recorte aqui proposto, mas, desde já, representa uma apresentação à Academia dos estudos desenvolvidos ao longo do primeiro semestre deste ano.

A catarse é um dos elementos que compõe a teoria do drama. A estética aristotélica apresenta o efeito catártico vinculado ao conceito de tragédia. Nesse sentido, encontramos em *A arte poética* que

a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma das suas formas, segundo as partes; ação apresentada não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1959, p. 248)

¹ Autor acadêmico do curso de Bacharelado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia. e-mail de contato: ihgor.carvalho@gmail.com.

² Orientadora professora titular de Teoria Literária da Universidade Federal da Bahia e coordenadora do grupo de pesquisa *O escritor e seus múltiplos: migrações*. E-mail de contato: hoisel@ufba.br.

Como exposto, a catarse é vista a partir do conceito de tragédia, mas não é explicitamente conceituada por Aristóteles. Diante desse hiato conceitual, surgiram incursões teóricas sobre a sua aplicação. Os estudos filológicos, na pós-idade Antiga, como ressalta Cleise Mendes, acerca do histórico conceitual da catarse, chegaram, inclusive, a uma origem médica e/ou religiosa do termo, apontando-o como purgação de humores e purificação espiritual. (2003, p.16).

Como visto, podemos inferir que a ocorrência da catarse é, para *A arte poética*, uma questão de padrão estético. Assim, comprova-se no capítulo XIV do referido livro, quando o teórico afirma que será ainda mais elevada a estética, se a catarse derivar menos pela encenação do que pela poesia.

O terror e a compaixão podem nascer do espetáculo cênico, mas pode igualmente derivar do arranjo dos fatos, o que é preferível e mostra maior habilidade do poeta. Independentemente do espetáculo oferecido aos olhos, a fábula precisa de ser composta de tal maneira que o público, ao ouvir os fatos que vão passando, sinta arrepios ou compaixão, como sente quem ouve contar a fábula de *Édipo*. (ARISTÓTELES, 1959, p. 260).

Assim, segundo Costa, marca o pensamento aristotélico a composição do mito como responsável pelo efeito catártico, demarcando o espetáculo como evento exterior à arte. (1992, p. 28). A teoria do drama proposta por Aristóteles, dessa forma, prioriza o enredo (*mythos*) como recurso para obtenção do efeito de catarse.

A contemporaneidade, insatisfeita com a função do teatro e com a linguagem cênica tradicional, revisita as teorias aristotélicas e empreende atualizações e até mesmo deslocamentos da catarse clássica. Serão destaques nomes como Brecht e Artaud, nessa postura. Assim, como se demonstrará adiante, o projeto dramaturgo desses teóricos permitiu que se flexibilizasse a hegemonia da exegese aristotélica sobre a catarse e se reformulasse as concepções sobre teatro e linguagem dramática.

Na concepção aristotélica, o gênero dramático caracterizava-se pela imitação de ações completas, representada de modo possível, através da verossimilhança e necessidade. Tal gênero, se seguidos os preceitos estabelecidos, deveria alcançar o prazer estético, por meio da representação. Na teoria aristotélica, como a ação é o caracterizador do gênero, há um hiato de estudo sobre o espetáculo. Consoante aponta Roubine, a preferência pela teorização da ação, possibilitou o império do texto dramático e da ausência de preocupação sobre a linguagem cênica, nas teorias aristotélicas. (2003, p.17). Além disso, o prazer prescrito em *A arte Poética* vincula-se à ação e não ao objeto representado. Essa distinção torna-se relevante para a compreensão do conceito de catarse, que inclusive não é definido de forma absoluta pelo teórico grego.

A catarse é apresentada nessa teoria como uma equação balanceada entre o terror/compaixão do objeto representado e o prazer estético da representação. A catarse, na realidade, é informada pelo pressuposto teórico da identificação do público com o personagem (objeto representado). Nesse sentido, a representação, como dita acima, deve configurar-se sobre o possível e necessário. A tragédia idealizada por Aristóteles deve, então, apresentar uma ação possível na experiência comum e excluir caracteres irracionais e fantásticos. Como salienta Cleise Furtado Mendes, em suas reflexões sobre a catarse

a semelhança entre as personagens e os seres reais que imitam, dentro de um contexto coerente de ações, de causalidade lógica, permitiria ao leitor/espectador identificar-se com essa criação à sua imagem e viver por empatia esses destinos, experimentando uma descarga de emoções ou alívio da tensão psicológica. (MENDES, 1995, p. 16).

Surge, então, de um lado, um prazer por estar a tragédia esteticamente em harmonia com os preceitos de *A arte poética*, e, de outro lado, surge uma compaixão³ por aquele personagem, tão próximo da realidade do espectador que sucumbe à sua própria desmedida. Afirma Roubine, em sua leitura sobre Aristóteles, que por ser a peça bela, acaba por aliviar as tensões da compaixão. Nesse sentido

o paradoxo da catarse é que o prazer da representação procede de duas emoções que são experimentadas como desagradáveis. Para compreender isso basta transpor para o teatro a análise aristotélica da representação plástica: sinto prazer diante do espetáculo de acontecimentos que, na realidade, teriam me enchido de terror ou de compaixão, porque, precisamente, esses acontecimentos são mediados por procedimentos da representação [...] Pois, ao mesmo tempo que me entristeço ou me assusto em contato com o acontecimento representado, gozo da beleza dessa representação. (ROUBINE, 2003, p. 19)

Destarte, podemos compreender a catarse nos moldes aristotélicos como o efeito necessário para a realização plena da estética da mimese dramática, já que seria o equilíbrio entre vetores opostos (de um lado a representação bela e de outro as ações cruéis, que despertam o temor de quem os assiste).

Temos, então, as linhas principais que definem a catarse aristotélica. Incisivamente, a partir do século XIX, aparecerão teorias que deslocaram os limites da catarse e tentarão empreender uma nova forma de se conceber o drama e a linguagem cênica.

2. CATARSE: AS TENDÊNCIAS DO PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO, NA TEORIA DO DRAMA

A poética de Aristóteles, como visto, afastou-se de uma preocupação cênica, uma vez que priorizou elementos outros que não a encenação. O modelo proposto em *A arte poética* vigorou por grandes períodos da história do teatro, sendo refutado e ampliado, incisivamente, a partir do século XIX, com a emergência de poéticas com projetos dramaturgos diversos. Nomes como Brecht e Artaud empreenderam uma teoria que suplementasse o modelo clássico, seja em relação à linguagem do espetáculo, seja quanto ao efeito do teatro. Contudo, paralela a essa produção teórica, os referidos estudiosos elaborarão textos criativos que esgotam o modelo aristotélico e catártico e exigem uma nova perspectiva. Não só em relação à Brecht e Artaud, mas há, na atualidade, uma tendência à novos modelos dramáticos. Consoante as considerações desenvolvidas por Cleise Mendes, em seu estudo sobre as estratégias do drama

o estatuto particular da obra dramática dentro do universo literário, graças à possibilidade de sua presença também em outro sistema de signos – o espetáculo teatral –, pede uma demarcação de limites entre o texto literário e o

³ Alerta Roubine que tal compaixão, sob a ótica de *A arte poética*, só se realizará se o infortúnio trágico não se configurar como justa retribuição dos atos do personagem. (2003, p. 17).

texto cênico, a fim de corrigir equívocos e salientar a autonomia de ambas as formas artísticas. Ainda no sentido de investigar a função catártica na própria origem da obra dramática, na construção das personagens e situações, torna-se necessário explicitar o aspecto cênico-visual como algo inerente à natureza do drama, e não uma decorrência do seu destino à leitura ou à encenação, uma vez que a linguagem constitui a ação e os caracteres, e estes preexistem à reescritura teatral. (MENDES, 1995, p. 18).

Nesse sentido, como leciona Mendes, propor uma reformulação e suplementação do aspecto cênico, nas teorias do drama contemporâneas, incorre em reafirmar a obra teatral como autônoma ao texto literário. (1995, p. 35). Investigar o estudo da catarse, assim, é perceber como as teorias contemporâneas relacionam a reformulação da linguagem teatral com o efeito nos receptores. A suplementação do modelo clássico é reflexo da diversidade da produção dramática.

Os modelos contemporâneos repercutiram no modelo de catarse, não mais restringindo ao equilíbrio ponderado de estética, mas vinculando o espectador ora como agente efetivador de uma consciência do seu tempo, ora demonstrando a alteração de paradigma da construção da própria identidade. Os projetos dramaturgos apresentados, sumariamente, não poderiam esgotar-se no modelo clássico, pois implicariam, necessariamente, na impossibilidade prática do exercício de suas poéticas.

Como os modelos de Brecht e Artaud distanciam-se do modelo aristotélico, oportuno pontuar as relevâncias de cada estética, a fim de se perquirir acerca da catarse, nesses modelos. Como aponta Cleise Mendes, o termo catarse permaneceu sob a égide aristotélica, preso a interpretações defasadas no que toca à arte contemporânea e mesmo à releituras de obras do passado (1995, p. 16).

2.1 O projeto brechtiano – o drama como espetáculo do seu tempo.

A razão que norteia o pensamento de Brecht é a transformação do teatro do seu tempo em mercadoria. Aponta o teórico que a estrutura dramática (ou aristotélica) do espetáculo acabou por gerar uma associação entre prazer e teatro. O efeito do drama aristotélico, concebido por Brecht como fruição e educação do gosto, acabou por creditar ao teatro uma função de diversão. Frustrado com essa perspectiva e no intuito de transformar o teatro em arte provocativa, Brecht defenderá o teatro épico.

O projeto dramaturgo brechtiano opunha-se ao modelo dramático estabelecido por Aristóteles, em *A arte poética*. Com um caráter narrativo e utilizando-se do recurso do distanciamento, visa-se revelar uma mundividência e iniciar um processo de conscientização no espectador: aponta-se uma perspectiva didática para o teatro. Sustenta-se em *Estudos sobre o teatro* que a estética aristotélica impedia a possibilidade de interação público-palco, pois o drama era apresentado como uma fatia da vida, em que a quarta parede putativa inibia os espectadores de reconhecer na representação uma imitação (e não a realidade), bem como inibia os atores de conduzirem os receptores à reflexão, configurando, dessa forma, uma perspectiva didática.

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na

modificação desse contexto. Tal contexto tem de ser caracterizado na sua relatividade histórica. (BRECHT, 2005, p.142).

Assim, concebe Brecht que o teatro é caracterizado pelo seu contexto, em sua relatividade histórica, marcando, dessa forma, que diferentes épocas possuem diversos problemas e que não se pode eternizar um modelo (teatro grego, teatro shakespeariano...) sem perda para a análise contextual vigente. Defende Roubine, que

a forma épica preconizada por Brecht será em primeiro lugar uma outra maneira de mostrar o real, de esfacelar as aparências. Ela mobiliza o senso crítico dos espectadores, incitando-os a descobrir por si mesmos uma verdade mais complexa do que aquela que aderiram ao entrar no teatro. (ROUBINE, 2003, p. 152).

Com o desejo de dotar a linguagem cênica como condutora de uma reflexão social, Brecht sustenta o teatro épico (em oposição ao teatro dramático/aristotélico). O teatro épico, de caráter narrativo, tem como base mostrar o atual ao público, potencializando o senso crítico. Tal estética, assim, deveria destruir os sustentáculos fundamentais do modelo dramático (ação ordenada dos fatos encenados a partir do conflito central, passividade do espectador, apresentação de um conflito individualizado, identificação da platéia com os personagens representados...) para obter o efeito do distanciamento - princípio motor do teatro brechtiano.

O distanciamento, como entende Roubine, implica em colocar o objeto representado à distância do espectador para que este experimente a sensação de sua estranheza, para que não o considere como natural, mas como problemático, possibilitando, então, uma reflexão crítica. (2003, p. 153). Assim, essa estratégia dramática visa manifestar ao espectador a consciência de que assiste a uma representação – quebrando a relação de empatia entre o público e o espetáculo. Ainda significa a destruição na noção de drama como fatia da vida: ou seja, destrói-se a idéia de quarta parede que separa público e palco. Como conseqüências da estratégia do distanciamento, surge a não ilusão do público quanto à sua condição de passividade, e se exige do ator uma consciência de que representa. Para conseguir esses objetivos, Brecht defende utilização de recursos cênicos que promovam a percepção contínua do receptor de que assiste a uma ficção o libertando da necessidade de se identificar com os personagens. *Estudos sobre o teatro*, inclusive, traz elementos da linguagem teatral chinesa para exemplificar os recursos de distanciamento.

Outra mudança apresentada por Brecht é em relação à temática dos dramas. Aristóteles compreendia que a elevação estética da tragédia deveria estar também na temática apresentada. Assim, para o grego, a mimese da tragédia deveria estar vinculada aos mitos já existentes. Contudo, Brecht compreende que essa importação de textos da tradição ocidental, para o teatro do século XIX e XX não auxilia na construção de seu projeto didático. Há necessidade da atualização dos mitos, em benefício de relatos históricos críticos e próximos da realidade temporal dos espectadores. Neste esteio, compreende Brecht que o teatro atual não tem mais a capacidade ou prazer em apresentar histórias clássicas, pois o modelo de fruição não é mais o mesmo. Assim, a teoria brechtiana aponta para a relatividade do momento histórico e para a sensibilização, pelo teatro, desse momento, através de representações que apresentam fatos temporalmente próximos. (BRECHT, 2003, p. 131) Como visto, *Estudos sobre o teatro* é um projeto pela atualização do drama, à realidade vigente, e representa um deslocamento da concepção clássica. Interessa ao teatro épico o comportamento dos homens uns em relação aos

outros, em que esse comportamento apresenta uma significação histórico-social (BRECHT, 2003, p.228).

No que diz respeito à catarse, podemos inferir, diante do exposto, que, na teoria brechtiana, há uma concepção daquela como consequência da relação linguagem cênica-platéia. Esta desperta no espectador a problematização de uma realidade do momento em que se insere. O receptor tem a possibilidade de ser consciente de um momento histórico, um agente de mudanças. Para Brecht, atualizando *A arte poética*, a catarse seria o efeito que torna praticável o teatro épico: despertar o processo didático. Como entende Cleise Mendes, o que defende a poética brechtiana é a produção e revelação da tensão entre a experiência individual e a História.(1995, p.37) O sentido catártico de sua revelação parece ser mostrar a possibilidade e a necessidade da transformação da sociedade. O projeto dramaturgo brechtiano equivoca-se, segundo Cleise Mendes, por aproximar a catarse como a experiência meramente estética (ou seja, acrítica) com o drama O distanciamento crítico não pode implicar em ausência de catarse, pois, a própria teoria brechtiana possibilita a catarse como efeito crítico entre a representação e o público.

2.2 A poética da crueldade: estudo sobre as posturas teóricas de Artaud.

Aponta Roubine que Artaud manifesta interesse por um processo de sacralização do teatro, numa postura dissidente da sua época, que se propunha a um teatro laicizado e de entretenimento da burguesia. (2003, p. 168). *O teatro e seu duplo* é um manifesto em prol da arte criadora do espetáculo, priorizando elementos cênicos, através do gesto e movimento, visando impor ao público um estado de transe diante da apresentação.

A arte criadora proposta na poética artaudiana marca a necessidade de destituir a manifestação individual e fechada dos espetáculos e retornar a uma postura mais geral e coletiva. Assim, numa atitude rebelde e anticônica, afirma que basta de poemas individuais e que servem muito mais a quem os faz do que a quem os lê. Além disso, a impossibilidade do efeito esperado pela encenação – como se verá mais adiante – fica impossibilitada se restringidas a modelos antigos, pois destoam da estética inovadora de Artaud. Afirma-se em *O teatro e seu duplo* que basta, de uma vez por todas de manifestações de arte fechada, egoísta e pessoal. (ARTAUD, 2006, p.88-9). O projeto do teórico francês propõe que

o teatro deve igualar-se à vida (...) liberada, que varre a individualidade humana e em que o homem nada mais é que um reflexo. Criar mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar. (ARTAUD, 2006, p. 136).

Assim, como em Brecht, há uma necessidade de se alterar o objeto de representação, em relação ao modelo aristotélico, para se efetivar a renovação do teatro da crueldade. O drama deve ser reflexo de uma condição humana, em seu sentido geral e não marca de individualidade de uma época. Como propõe uma estética litúrgica para o teatro, Artaud concebe ser necessário criar imagens que representem a condição humana, como as religiões criam seus mitos.

A linguagem cênica também será ferramenta para garantir a realização do espetáculo nos moldes da poética artaudiana.

De tudo isso conclui-se que não serão devolvidos ao teatro seus poderes específicos de ação antes de lhe ser devolvida sua linguagem.

Isso significa que, em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento.

Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada. (ARTAUD, 2006, p. 101).

Assim como Brecht, há uma defesa de renovação do modelo de linguagem cênica, a fim de se dotar o teatro de novas funções e efeitos. Em Artaud, esse modelo se configura como um modelo mais radical, em que se a linguagem cênica deve se aproximar menos da fala do que do gesto. O teatro seria, então, uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana. (ARTAUD, 2006, p. 102). A radicalidade do projeto dramaturgo de Artaud se configura, ainda, na sua intenção de representar peças não escritas, mas em torno de temas, fatos ou obras comuns, em uma encenação direta. (ARTAUD, 2006, p. 112).

A mudança de linguagem cênica é a ferramenta útil para provocar o público, retirando-o da passividade, tão comum aos modelos aristotélicos. Desloca a estética clássica, pois compreende a encenação como ponto crucial da criação dramática, uma vez que a linguagem teatral deve ser priorizada para a interação com o público (e não a mera seqüência dos fatos, como defende *A arte poética*).

O efeito esperado nessa poética, como pode se inferir da leitura de Roubine, será a retomada do teatro como ritual e a experiência dramática do espectador, unindo-o à coletividade, diante da representação de um mito. Assim, uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que, aliás, só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heróica e difícil (ARTAUD, 2006, p. 24). A atitude, segundo Roubine, será heróica e difícil, uma vez que a mudança de paradigma sobre a idéia de teatro seja alterada, para uma compreensão do drama além do texto e da fala. A performance artaudiana previa para si espectadores sensíveis às propostas do teatro da crueldade.

Tal teatro excede os limites de qualquer teatro. Sonha em tornar-se experiência vital, prova iniciática da qual o espectador sairia metamorfoseado e, de certa maneira, purificado a exemplo do fiel que participa de sacrifícios prescritos por sua religião. Eis o tema da “curação cruel”, na terminologia artaudiana. (ROUBINE, 2003, p. 170).

O efeito do projeto dramaturgo artaudiano representa nem uma equação balanceada de estética, nem tão pouco o engajamento do público, mas uma alteração no espírito do indivíduo. Com o transe que antecede à metamorfose, o espectador se empreende uma reformulação de sua própria identidade, purificando e ampliando os nortes que orientavam a própria existência.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contemporaneidade vem deslocando o império do modelo aristotélico em prol de tendências que retiram o teatro do mero efeito de fruição e prazer. O palco torna-se, em Brecht,

ferramenta de um projeto didático, acordando a platéia para a realidade social e, em Artaud, uma experiência que visa propor uma nova condição humana, como espelho de uma coletividade. Assim, no intuito de operar esses ideários, os dramaturgos empreenderam uma mudança na forma da linguagem cênica e no relacionamento platéia-espetáculo, decretando o fim da quarta parede e apontando para novos recursos de atores e diretores.

Como visto, a catarse é noção fundamental para se compreender a natureza e a função poética do drama. Cada proposta referida apresenta um modo de agir sobre o mundo, a partir do teatro. Os modelos contemporâneos entrecruzam discursos diversos com a intenção de configurar projetos dramaturgos que ampliem a proposta aristotélica. Os dramas artaudianos e brechtianos são considerados não-aristotélicos pois afastam-se da insuportável força do destino contra indivíduos (heróis, indivíduos..) – como manifestação da justiça divina e eterna, entre os homens. (MENDES, 1995, p.72) Ao invés disso, apresentam a dúvida da condição humana, em uma perspectiva social ou coletiva. A fatalidade passa a ser a condição absurda da realidade humana, tornando a catarse com uma função global de representação dramática, ou seja, destitui-se a catarse como elemento puramente estético. As tendências contemporâneas afirmam que a análise de fatores históricos, morais e sociais se incluem na avaliação qualitativa do teatro. O sujeito receptor não se destitui do seu conhecimento de mundo, diante de uma representação. As possibilidades para se compreender a catarse, na atualidade, implica em se pensar em diversas poéticas e projetos dramaturgos que tendem revisitar, ampliar, desconstruir e dialogar com a concepção aristotélica. As propostas atualizam o drama às novas realidade e possibilidades de interação com o mundo e com o público.

REFERÊNCIAS

- ARISTOTÉLES. Arte poética. In: **Arte retórica e arte poética**. 14 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1959.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ática, 1992.
- MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro editorial e didático da UFBA, 1995.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.