

O teatro, a psicanálise e a peste

Júlio Conte

O teatro e a psicanálise convivem numa relação de contigüidade, intercâmbio e incompletude. Ao encontrarem-se com a peste, poderão responder às questões vitais deste final do século.

"Essa gente não suspeita que lhes trago a peste?"

S. Freud

"E nesse momento instala-se o teatro. O teatro, isto é, a gratuidade imediata que leva atos inúteis e sem proveito para o momento presente".

A. Artaud

"Mas há cidades e países onde as pessoas têm, de tempos em tempos, a suspeita de que existe mais alguma coisa."

Albert Camus

O teatro, a psicanálise e a peste têm em comum o drama humano. O teatro e a psicanálise sustentam entre si uma mútua admiração e uma constante rivalidade. A peste é a circunstância deste final de século onde a sexualidade encontra-se numa vertente mortal. É o pano de fundo sobre o qual o teatro e a psicanálise disputam privilégios e sequestram opiniões num

mundo polifacetado pelo pós-moderno, pela morte das ideologias e pela ditadura de um sistema comunicacional. O teatro, alardeado como à beira da morte,

Júlio Conte é psicanalista, diretor de teatro e dramaturgo. Membro efetivo do Centro de Estudos Psicanalíticos de Porto Alegre - CEP de PA - e do Instituto W. Bion de Porto Alegre. Este trabalho foi apresentado na I Feira do Livro Psicanalítico & Jornada Científica do CEP de Porto Alegre, em que se comemoravam seus 10 anos de fundação.

se renova frente a uma tecnologia cada vez mais sofisticada somente na medida em que investe no essencial: no ator e na palavra. A psicanálise se defronta com o avanço farmacológico e sofre frente à urgência de resultados. Por isso, a psicanálise e o teatro estão frente a impasses fecundos. Tornaram-se vítimas de revisões necessárias para esta virada de século que prima pela reciclagem, pelo impulso a revisar tudo e, fechando a cortina sobre ele, a presença de uma epidemia com características de peste. A força da

forma narrativa. Esta, por sua vez, nos joga de frente com o *conflito*. No teatro, a ação humana se apresenta frente ao destino, e neste embate se produz o conflito, jogo de forças e de formas em que a essência humana se forja e se revela. E para os gregos o destino é desígnio dos deuses. E o *ánthropos* - homem comum - passa por uma prova que o transforma num *anér* - num iniciado. A iniciação se faz através do ato de ingerir sangue divino nas festas em homenagem a Dioniso - o deus do teatro. Essas cerimônias,

siasmo, e com isso dilui as diferenças entre ele e deus, ultrapassa seus próprios limites, o *metron*, incorre na desmedida, a *hybris*, que o leva à loucura temporária e à realização da *moira*, do destino. Essa equiparação com os deuses significa a ocorrência da *hybris*, que desperta a *nêmesis* - os ciúmes divinos e estes levam à *atê* - cegueira da razão. A *atê* desencadeia a *moira*, da qual não há como escapar. Esta seqüência é a chave do trágico. A única maneira de incorrer na *hybris* é pelo saber. Sendo assim, temos uma série constante de elementos com pontos de inserções diversos. O herói tanto pode incorrer na *hybris* por falha de seu caráter, quanto por estímulo dos deuses, o que é mais freqüente.

Reconhecemos aqui um modelo de conhecimento apoiado na estrutura mítica. Este modelo servirá de base para Aristóteles definir o trágico e ditar suas leis. Aqui traço uma analogia do mitológico para a descoberta freudiana do inconsciente pelo viés da castração. As personagens estão aí e cabe colocar os atores para exercerem seus papéis. A abertura do corpo erógeno, a ligação da pulsão infantil ao objeto como resultado da sedução, nos remetem ao complexo materno. Ou seja, a sedução como porta de entrada do erógeno guarda uma equivalência com o estímulo dos deuses para a *hybris*. A estrutura nos ensina que o sujeito acaba tendo que iniciar-se justamente no lugar em que não pode permanecer. Onde advém o corte iniciático, a interdição; o castigo e a culpa que se impõem como resultado do complexo paterno. Assim, pelo viés aristotélico, a *nêmesis*; pelo viés psicanalítico, a inscrição do pai, a castração. E este interjogo marca o lugar do inconsciente sob a égide da diferença. O sujeito se abre para o erógeno ao contato e pelo estímulo do outro. Com isso,

O teatro, com sua tradição secular, ofereceu matéria-prima para a criação da Psicanálise.

continuidade do teatro e da psicanálise depende da eficácia e da criatividade dessas respostas.

O teatro, com uma tradição secular, ofereceu matéria-prima para a criação da psicanálise. Por sua vez, mesmo com seus quase cem anos, esta já se inscreveu na cultura de forma tão definida quanto definitiva. A psicanálise bebeu na fonte do dramático porque o drama é humanidade por excelência. O teatro se ofereceu para a psicanálise, mais que tudo, pela estrutura. Pois, se humana é, logo dramática será. Drama, aqui, designa a *ação*, e pelo viés aristotélico da *mimesis* nos remete à

cantos de fertilidade, deram origem ao teatro. O sangue divino, materializado no vinho, era ingerido enquanto cantavam, e terminava por leva-los ao *ékstasis* - o êxtase - que significa sair de si, transcender o limite humano, e ao *enthusiasmós*, que é o homem tomado pelo espírito da divindade. Este herói, figura exemplar, aprende pelo *páthos* - sofrimento - a reconhecer seu *éthos*, isto é, sua forma de reagir frente ao sofrimento. Neste trajeto o herói, descobre o *mathos* - o bem e o mal, e se purifica pela *katharsis*. O herói, embriagado pelo sangue divino, atinge o êxtase e o entu-

ele se coloca justamente ali onde não pode permanecer, e, no entanto, tem que, justamente, por ali passar. A saída tem o preço da ruptura narcísica e nos joga no mundo dos desejos, da diferença sexual, dos dramas claudiacantes, dos trágicos Édipos, enfim, dos comediantes humanos, que deixam para trás o paraíso e a onipotência. O indivíduo troca dessa forma o reino de Narciso pelo desterro de Édipo. Perde a coroa. Aqui o teatro, na *poiésis* aristotélica, oferece uma visão do mundo pelo viés do mito trágico, ao passo que a psicanálise atualiza os mesmos conteúdos através de um sistema epistemológico. Um necessariamente não se sobrepõe ao outro, nem o anula. Mais que tudo, convivem numa relação de contigüidade, intercâmbio e, principalmente, de incompletude.

Neste colóquio, ou em qualquer outro, seria impossível esgotar a relação entre o teatro e a psicanálise. Há uma variedade de pontes possíveis. Interpretação, conflito, representação são nomeações em comum que guardam semelhanças e diferenças: o conceito de *cena*, por exemplo. Cena é a estrutura dramática mínima de uma ação teatral. Implica num desenvolvimento de um conflito pela via da imagem e do agir. O ator - protagonista de cena - é aquele que atua, age. A estrutura clássica da cena - início, meio e fim - se desdobra numa apresentação dos personagens, um desenvolvimento que evolui para uma ação crescente até um clímax, seguida de um anti-clímax e do posterior desfecho. A psicanálise usa e abusa das cenas: cena primária, cena de sedução, cena de castração, cena traumática, e ainda podemos incluir como cena as fantasias, uma vez que são estruturas narrativas imagéticas (como por exemplo: uma criança espancada, uma fantasia perversa, um fetiche), e ainda teríamos a

representabilidade do sonho, um pensamento por imagens. Enfim: a qualidade imaginária do teatro se abre para a narrativa psicanalítica, uma vez que sua matéria prima é a imagem, e ela nos oferece, por isso, uma multiplicidade de interpretações. Ou talvez tenha sido o inverso: o universo imaginário da psiquê humana, por se constituir de cenas, cria o teatro, que por sua vez serve à psicanálise.

Seja de uma forma ou outra, essas cenas, na vida psíquica das pessoas, possuem uma capacidade de captação do indivíduo e de

mesmo quando é minha. Isso faz com que a percepção consciente de que outro é que está sofrendo no palco, outro é que corre os riscos, provoque um alívio semelhante ao jogo do *Fort-da* descrito por Freud. E esta característica de ser outro quem sofre a vicissitude da cena possibilita ao mesmo tempo liberar o recalque - pela identificação paralela - e incrementar a resistência - não há conscientização do conteúdo recalcado, mas de fato, um reforço. A fruição de uma cena teatral se dá na medida em que o espectador

A ficção necessita do estatuto da negação para poder ser saboreada como realidade.

cristalização de seus atos, pelos caminhos da inibição, do sintoma ou da sublimação. No teatro, por sua vez, o efeito da cena sobre o espectador produz um alívio libidinal. A aquisição da consciência de uma pulsão libera os efeitos do recalque mesmo quando, paradoxalmente, incrementa a resistência. O teatro não age diretamente sobre o recalcado, mas através de um desvio da atenção originado do processo identificatório. O que ocorre com a personagem acontece também com o espectador. Este especta a dor da personagem para que a sua dor seja suportável. A dor é sempre a dor de outro,

tem uma garantia: o que acontece no palco não é verdade. A ficção precisa do estatuto da negação para que o ficcional possa ser saboreado como realidade. O teatro funciona, dessa forma, como uma imensa *Verneinung*. Não haveria como fruir uma tragédia, como por exemplo o *Édipo Rei* de Sófocles, se o ator principal realmente furasse os olhos e se a atriz que interpretasse Jocasta de fato se enforcasse. Não haveria elenco na face da terra capaz de encarar tal projeto e além disso os custos de produção seriam muito altos! E essa idéia do teatro como uma imensa negativa - com a qual con-

cordo - é de Octave Manonni. Num trabalho anterior, "Me engana que eu gosto", publicado na *Revista Projeto*, defendo que além da *Verneinung* o teatro, para manter a ilusão e a crença na realidade cênica, necessita de outro mecanismo: a *Verleugnung*, a recusa da percepção, também chamada de desmentido. O sujeito recusa uma percepção e em seu lugar coloca um conceito, uma crença. Acredita que, no ponto onde está a representação ficcional, também se encontra a realidade. Assim, através deste ato de

O ator oferece sua carne de empréstimo ao personagem, enquanto o espectador encarna a posição de um incrédulo que exige que a ilusão seja perfeita. Ou seja, é como se tanto ator quanto o público fizessem uma combinação do tipo "me engana que eu gosto". Ou ainda: "eu - ator - me engano passando por outro e você - espectador - se engana fingindo que acredita".

Da *Verleugnung* sabemos que aparece mencionada a partir de 1923 em *A organização genital infantil*, referindo-se à impressão

distância sobre o material consciente e faz com que este se organize segundo o processo primário. Esta modelo de recusa da percepção é o modelo de todos os desmentidos. E este mecanismo, no entanto, nos coloca frente a um impasse, porque é da ordem da perversão. Porém, sem lançar mão dele, como poderíamos dar conta de fenômenos como a crença, a ilusão, o cinema, a poesia, o teatro e as utopias? Estaríamos frente a uma perversidade generalizada? Tanto a crença como o fetiche são resultados da *Verleugnung*, mas posso reivindicar uma nuance. O fetiche é o substituto do falo materno que o sujeito não deseja abandonar; logo podemos dizer que, quando o lugar da crença é ocupado pelo fetiche e este fetiche coagula a crença, aí, sim, estamos frente à perversão. De qualquer maneira o teatro, por si só, carrega algo de transgressor em sua essência.

Mas e a peste? A peste foi como Freud definiu a psicanálise quando desembarcou em Nova York para sua série de conferências na Universidade Clark. O que tinha em mente com esta analogia é difícil saber; só podemos especular. A peste é sinônimo de uma morte indiscriminada e violenta. A morte é o sem-sentido, o absurdo, o fora de representação. E é frente à morte que o homem cria, ou crê, crê no Eros, crê na vida que se renova. Crer para ver.

A peste é, também, tema de um romance e de uma peça de teatro de Albert Camus. No romance, Camus nos mostra que ser santo é fácil, difícil é ser humano. A peste humaniza, porque nos iguala frente à morte e nos diferencia pela vivência subjetiva. Na peça, a peste é a representação do nazismo. A mesma peste é encontrada no *O teatro e seu duplo*¹, livro mais famoso do poeta do teatro: Antonin Artaud. Rebelde, marginalizado e incompreendido,

O fetiche é o substituto do falo materno, que o sujeito não deseja abandonar.

fé - fé cênica - o ator faz uma divisão de seu eu entre a recusa e o reconhecimento da realidade adjacente à ação teatral. Por um lado, ele se reconhece como profissional querendo exercer com maestria sua arte; por outro, tem que recusar este fato para poder atingir os objetivos do personagem. Do mesmo modo, o público também precisa dividir seu eu: uma parte reconhece a ficção como se fosse uma realidade e recusa a percepção de que está num teatro; noutra parte, reconhece estar inserido dentro de um espetáculo e assume a realidade como se ela fosse ficcional.

das crianças frente ao genital feminino. Na fase fálica, frente à castração da mãe, a criança recusa o fato percebido e crê estar ali vendo um pênis. Em 1927, no *Fetichismo*, Freud escreve que o menino, ao tomar conhecimento da anatomia de mulher, descobre a ausência de pênis e recusa o desmentido que a realidade lhe inflige, com o propósito de conservar a crença na existência do falo materno. Esta é mantida às custas de uma divisão do eu, uma parte conservando a crença no pênis materno enquanto a outra a abandona. Numa se instala a realidade, noutra o desejo atua à

Artaud pretendeu várias inovações, sem ter concretizado a maioria delas. Mesmo assim influenciou todo o teatro moderno. Louco e genial, foi internado em diversas vezes. Assistiu à primeira e à segunda guerra mundiais de um quarto de hospício. Enquanto o mundo mergulhava numa catástrofe homicida, ele - louco - estava internado, enquanto lá fora - os normais - matavam-se uns aos outros...

Em "O teatro e a peste"² Artaud descreveu os efeitos da peste que assolou a Sardenha, em 1720, depois Beiruth, e um mês após, Marselha. A mesma peste - segundo ele - atacou Florença em 1347 e foi registrada no *Decameron*. Houve peste no Egito e na cidade sagrada de Mekao no Japão, em 660 A.C.; na Provença no ano de 1502. Qual o sentido para aquele flagelo? Artaud considera a peste como um instrumento direto da fatalidade. Ela ataca os órgãos que dependem diretamente da consciência e da vontade, o cérebro e os pulmões, pois se pode diminuir a frequência respiratória e influir no fluxo dos pensamentos. Desse modo a peste, para Artaud, se manifesta naqueles lugares onde a vontade humana, a consciência e o pensamento estão a um passo de se manifestar. Assim, uma vez estabelecida a peste, a cidade desmorona e as estruturas se revelam na sua maior intimidade. Surgem as fogueiras para a queima dos mortos. Os últimos sobreviventes se exasperam. O filho, até então submisso e virtuoso, mata o pai; o recatado sodomiza o próximo. O libertino torna-se puro. O avaro joga dinheiro pela janela. O guerreiro heróico incendia a cidade que outrora salvou. O elegante se enfeita e vai passear no cemitério. E essa força que confere à peste o caráter de epidemia é requisitada por Artaud como o projeto de um teatro. Assim, o poderoso estado

de desorganização física torna-se, justamente ele, a força espiritual que jorra dos pestilentos. Artaud defende que a imagem da poesia no teatro deve se tornar a força espiritual que começa a sua trajetória no sensível e dispensa a realidade. Esta ação gratuita surge como infinitamente mais válida do que a ação de um sentimento realizado. Aqui Artaud reivindica a gratuidade da ação humana como espaço privilegiado e essencial. O furor assassino se esgota no ato; descarregado, perde o contato com a força que o inspirou, e,

do o poeta - se apodera da imagem adormecidas, da desordem latente, e as impulsiona de repente até o ponto dos gestos mais extremos; do mesmo modo, o teatro se apossa de gestos e os exaspera; assim como a peste, o teatro refaz os elos entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e aquilo que existe na natureza materializada. A verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual, que aliás só pode assumir todo o

Como a peste, o teatro libera forças, desenterra conflitos, aciona possibilidades.

uma vez executada a ação, esta não mais o alimentará. Então, para ele, assim como para Freud, a satisfação mata o desejo e o desejo é a força que move o espírito. À semelhança da peste que mata sem destruir os órgãos, o teatro, sem matar, provoca no espírito não apenas de um indivíduo, mas um povo, as mais misteriosas alterações. Se o teatro é como a peste, isto não se deve apenas a que atue sobre importantes coletividades e as transforme de mesmo modo que a peste, mas porque contém, ao mesmo tempo, algo de vitorioso e de vingador. E a peste - ainda seguin-

seu valor se permanecer virtual. Impõe às coletividades reunidas à sua volta uma atitude heróica e difícil. A peste, como o teatro, é uma formidável convocação de forças que conduz o espírito à origem dos conflitos. O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenterra conflitos, libera forças, aciona possibilidades; e, se essas possibilidades e essas forças são negras, a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida. Ambos servem para furar o abscesso coletivo. E essa crise só se resolve pela morte ou pela cura. O teatro convida o espírito

para um delírio que exalta suas energias; e é possível observar que, do ponto de vista humano, tanto a ação do teatro como a da peste são benfazejas, pois, levando os homens a se verem como são, fazem cair a máscara, põem a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo. Esse é Artaud.

Este resumo do texto, contundente por si só, me faz pensar sobre o gratuito e o virtual. O teatro é o espaço coletivo para pensar - disse um amigo meu. Este espaço do pensamento, aparentemente tão inútil, não-prag-

E hoje, em alguns lugares, se discute o direito de cidadania no espaço virtual dos computadores. A ditadura das comunicação e a tecnologia de ponta nos ultrapassou, e ao sujeito resta um último e único reduto: o universo frágil, fugaz e reticular dos pensamentos. E não será justamente essa a convocação de Freud para associar livremente? Navegar pela gratuidade e pelo virtual de nossa alma. A psicanálise é um espaço para pensar sozinho, com direito a acompanhante. Não deve ter sido em vão que Freud requisitou

canálise terão que se alimentar da mesma força que a peste. Assim como era no começo.

Vou encerrar sabendo que não respondi a algumas questões que eu mesmo me impus, não por técnica de abstinência, mas porque o processo se amplia através de novas interrogações. Camus, em seu romance, faz a seguinte pergunta: "Mas o que dizer da peste? É a vida, nada mais", é a sua resposta angustiante, pois remete a outra pergunta. Ali, no entanto, é mais criativo do que ele mesmo, quando, na adaptação para o teatro, materializa a peste como sendo o Nazismo. A realização satura a equação peste = nazismo, e com isso perde o jorro, a força, embora realize a carnificina. E também se diz - popularmente - que "a vida é um teatro". No teatro, Calderón de La Barca diz, através do personagem Sigmund (nome de Freud antes que ele o mudasse) que "a vida é sonho". Freud chamava psicanálise de peste, Artaud queria um teatro que contaminasse como uma epidemia. Shakespeare nos diz que somos feitos da mesma matéria de que são feitos os sonhos. E nós, teimosos, continuamos perguntando, neste final de século assolado pela peste: de que são feitos mesmo os nossos sonhos?

Virtualidade e gratuidade dos afetos e dos pensamentos são essenciais tanto para a Psicanálise como para o teatro.

mático, em que as relação de causa e efeito não são o essencial, muito menos necessita de efeitos práticos. Este espaço virtual é o do pensamento, da emoção de uma pessoa que assiste uma peça e ri e chora, ou de alguém que de madrugada lê um livro e é invadido por uma emoção primitiva e profunda. Ou ainda o de um sujeito que de repente, caminhando na rua, pensa e chora. A virtualidade e a gratuidade do pensamento e dos afetos correspondentes entram neste trabalho por serem essenciais à psicanálise e ao teatro. É o reverso da peste. O pensamento é o inverso da morte.

os demônios, ao estilo mefistotélico, reivindicou o espaço para a ação suspensa, isto é, para o pensamento, ou seja, para o espaço virtual da análise, ali onde o abcesso pulsional se encontra encravado, exigindo uma via catártica e elaborativa.

O teatro e a psicanálise responderão às questões vitais deste final de século se puderem resgatar estas forças primitivas, se puderem içar o homem remanescente destas reviravoltas do século, se puderem arrancá-lo de seu ceticismo, de seu pragmatismo e de sua indiferença. Neste encontro com o essencial, o teatro e a psi-

NOTAS

1. ARTAUD, Antonin - *O teatro e seu duplo* - Max Limonad.
2. ARTAUD, Antonin - "O teatro e a peste" - Max Limonad, 1984, p. 25-45.