

E QUE A NOSSA EMOÇÃO SOBREVIVA... BRECHT, MARX E O TRATADO VÉDICO NATYASAstra

Robson Corrêa de Camargo

Professor da Universidade Federal de Goiás – UFG.

Resumo: Este trabalho concentra-se em aspectos do conceito de sensibilidade, emoção e razão no drama e na relação ator, personagem e público. Para tal fim, discute-se as distinções de Brecht sobre o Épico e o Dramático, um poema de Fernando Pessoa, algumas categorias das *Teses de Feuerbach* e dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos* de Marx, e os estudos de um neurologista, Antonio Damásio, finalizando com algumas notas sobre o sentimento e o teatro no tratado védico *Natyasastra*. O trabalho demonstra, sob diferentes perspectivas, a relação complementar e dependente entre os diferentes aspectos da sensibilidade, da razão e da emoção na relação humana.

Palavras-chave: Brecht, Marx, Natyasastra.

Abstract: This paper focus on the concepts of sensibility, emotion and reason in drama. It's also considered the relationship among those notions, the actor, the character and the audience. I use some aspects of the Brechtian's distinction between the Epic and Dramatic, a poem by Fernando Pessoa, concepts from *Feuerbach's Thesis*, the *Economic-Philosophic Manuscripts* by Marx, studies of the neurologist Antonio Damásio and, finally, the discussion of senses and theater as considered in the *Natyasastra*. Through these distinct points of views, this paper shows the complementarity between reason and emotion in the drama and in the human relationship.

Keywords: Brecht, Marx, Natyasastra.

Não há como falar de razão e emoção sem citar Brecht. O diretor teatral é um dos principais proponentes do teatro político no século XX, seguindo as veias turbulentas de Meyerhold e Piscator. E, discutir o teatro político é, antes de qualquer coisa, falar da emoção em seu embate com a razão. Infelizmente, muitos propagandistas desse teatro caíram numa armadilha que deturpou elementos desta prática teatral: o antagonismo excludente entre a razão e a emoção. Esse entendimento levou algumas proposituras a suprimir (ou tentar) a possibilidade do sentimento no teatro, nas salas de espetáculo, no ator, no público ou na personagem.

Não que isto fosse uma proposta dos autores citados. Brecht, em suas reconhecidas notas sobre *A Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1928, estréia 1930-Leipzig, 1931-Berlim), estabelece um quadro no qual se tenta estabelecer a distinção entre as formas do Teatro Épico e do Dramático. Ele elenca cerca de dezoito diferenças, separando, ao final, a razão, que caberia ao Teatro Épico, e a emoção ao Dramático (BORNHEIM, 1992:139-140).

Brecht afirma, ao final, numa pequena nota de rodapé, que seu esquema não pretende impor contraposições absolutas entre as formas citadas, nem sugerir que fossem excludentes, mas somente estabelecer “deslocamentos de acentuação em seu processamento”.

Mas estes pequenos deslocamentos foram transformados por muitos em um Grande Canyon. Afirma ainda o também dramaturgo alemão que, num processo de comunicação, pode-se dar preferência ao que se sugere por “via do sentimento” ou bem ao que “se persuade através da razão”, procedimento que ele concretizou constantemente em cima do tablado.

Gerd Bornheim, em sua análise desses primeiros passos da poética brechtiana, traz ainda à tona a informação de que, na edição posterior (dos trabalhos de Brecht) da editora Suhrkamp, mais precisamente em seus “Escritos sobre Teatro”, que há a supressão no famoso quadro desta última distinção que antagoniza razão e emoção. Lamentavelmente, analisa Bornheim, esta exclusão foi realizada “sem

explicação” pelos editores. Bornheim informa que a editora resolvera suprimir o item, pois o motivo para tal era que esta distinção final transmitia “a ideia de que a forma épica de teatro fosse incompatível com o sentimento” (BORNHEIM, 1992:139-140). Nada mais justo então que colocar a dialética do velho Brecht de volta nos trilhos da “pós modernidade”. Há diálogos, questionamentos e ironias na relação emoção e razão em seu teatro, mas não exclusão. Estamos de volta à razão emocional e a emoção racional na representação.

Vejamos ligeiramente a famosa e polêmica tabela, na tradução de Gerd Bornheim. Na última linha, destacado, o trecho suprimido em Suhrkamp. Há outras traduções, de Anatol Rosenfeld (1985) e Peixoto (1974), com pequenas diferenças de tradução.

Forma dramática de teatro	Forma épica de teatro
O palco corporifica uma ação	O palco relata a ação
Compromete o espectador na ação	Transforma o espectador em observador
e consome sua atividade	e desperta sua atividade
Possibilita sentimentos	Obriga o espectador a tomar decisões
Proporciona emoções, vivências	Proporciona conhecimentos
O espectador é transportado para dentro da ação	O espectador é contraposta a ela
Trabalha-se com a sugestão	Trabalha-se com argumentos
Se conservam as sensações	As sensações levam a uma tomada de consciência
O homem se apresenta como algo conhecido previamente	O homem é objeto de investigação
O homem é imutável	O homem se transforma e transforma
A tensão em relação ao desenlace da peça	A tensão em relação ao andamento
Uma cena existe em função da seguinte	Cada cena existe por si mesma
Os acontecimentos decorrem linearmente	Decorrem em curvas
Natureza não dá saltos - <i>Natura non facit saltus</i>	Natureza dá saltos - <i>Facit saltus</i>
O mundo tal como é	O mundo tal como se transforma
O homem como deve ser	O que é imperativo que ele faça
Seus impulsos	Seus motivos
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Sentimento	Razão

A esta nota se agrega um interessante relato, por mim presenciado, num jantar com várias pessoas do teatro, feito pela atriz Maria della Costa, por volta de 1992, em um agradável restaurante no Rio de Janeiro. Em sua visita ao Berliner Ensemble, contava a atriz brasileira, provavelmente no início da década de 1960, após ter realizado em São Paulo a montagem de *A alma boa de Setsuan*, de Brecht (1958, direção Flaminio Bollini Cerri), ela encontra-se com Helene Weigel em Berlim, atriz e esposa do recém falecido Brecht – na época, Weigel dirigia o Berliner. Uma das questões da importante atriz brasileira, certamente, neste diálogo, foi sobre a melhor forma de atuação da obra de Brecht ou de como o ator deveria enfrentar o teatro crítico brechtiano. Com surpresa, Maria della Costa vê a atriz do Berliner descrever a complicada fórmula com ênfase: “emoção, emoção, emoção”¹.

Como se pode ver, a propalada distinção antagônica entre razão e emoção, e, de forma absoluta, não encontra seus espaços nem na fórmula brechtiana, e nem na marxista (veremos esta questão mais à frente).

A relação mente e corpo, onde se estruturam as questões da emoção e da razão, se estabelece num moto-contínuo, processo permanente de retroalimentação produzido pela cultura e produtor de cultura. Não existe pensamento puro, nem

puro sentimento, nem corpo puro (sem mente, nem sentimento), e nem razão pura. Esta relação humana (da espécie humana) razão-emoção se constrói, se alimenta e se desmancha permanentemente na sociedade e na natureza e só é possível porque o homem pensa e age, como indivíduo e espécie. A emoção e a razão se constroem na prática social, produtora e produto.

A razão, a emoção e os sentimentos humanos alimentam-se do caos ou ainda, caminham pelas mãos nada macias do acaso e da Natureza. Esta relação é ainda mais intensa na arte, emoção objetivada, razão emocionada.

Arte ... Razão ... Emoção

Esta idéia não é nova. Schopenhauer afirmava que uma melodia “é um pensamento do começo ao fim”. O fenômeno artístico é um pensamento feito obra, pensamento objetivado, outro pensar, um sentimento e uma razão construída em outra lógica, a lógica do acaso reconstruída. E essa também não é idéia nova. Vamos ouvir um pouco Fernando Pessoa, ou melhor, Alberto Caeiro, numa de suas pessoas em *O Guardador de Rebanhos*, IX:

1 Estavam neste jantar carioca Sandro Pollonio e Antonio Mercado, ocorrido provavelmente em 1992.



*Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.*

*Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.*

*Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto.
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.*

Agora, deitados ao comprido na relva, sentimos a verdade do corpo deitado na realidade e podemos seguir para paragens um pouco mais remotas. Vejamos o que nos reserva o primeiro marxista sobre o pensamento, a razão e a emoção. Um pensamento escrito há mais de cento e sessenta anos.

Em suas *Teses Contra Feuerbach* (1845), Marx argumenta que a falha capital de todo materialismo “é que as coisas [*der Gegenstand*], a realidade, o mundo sensível” não são concebidos “como atividade humana sensível”. (tese I). Neste seu curto trabalho, agora na tese cinco, Marx retoma esta questão, afirmando ainda que a sensibilidade ou o mundo sensível são “atividade prática, humana e sensível”. A verdade assim posta é uma realidade objeto-sensível, passível não apenas de reflexão, mas de prática. Assim o pensamento não pertence ao homem “em si”, assim como não existe apenas no mundo “em si”, o pensamento está no mundo conhecido, ou a se conhecer, um mundo sensível ou mundo que existe com o Homem. Pensamento e sensibilidade estão no mundo, numa relação dinâmica e externa, não como manifestações internas. O mundo e a humanidade numa relação dialógica, pensamento sensível, pensamento em contato com o mundo.

Critica Marx o desejo de Feuerbach de querer objetos sensíveis diferenciados daqueles do pensamento, pois o materialista Feuerbach “não capta a atividade humana como atividade objetiva” (tese 1). Para Marx, a atividade “sensível” é atividade humana, descartando a separação absoluta objeto e

pensamento, do corpo e da relva. A realidade é uma realidade pensada e praticada. Na tese nove, de outra forma, Marx retoma a mesma idéia, afirmando que se deve evitar o materialismo contemplativo [*der anschauende Materialismus*], procurando-se o mundo sensível como atividade prática. A coisa, a natureza e o mundo objetivo, não existe sem “atividade humana sensível” ou não é possível pensamento sem uma atividade sensível.

Esta visão já havia sido desenvolvida um ano antes e com maior fôlego em seus *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844*. No capítulo sobre o trabalho alienado suas teses econômicas desenvolvem esta humanidade objetificada na natureza. Lamenta Marx que o objeto produzido, na sociedade capitalista, é algo tornado “estranho” ao homem, o trabalho se plasma em um objeto, trabalho, qualidade externa sensível, mas não pertencente ao homem. A natureza feita mercadoria carrega o objeto e a atividade humana entranhada, construída, para longe. O “mundo exterior sensível” que ele produz, não lhe pertence (MARX, 1980:70). Quanto mais se apropria do mundo exterior, da sua natureza sensível, mais a realidade exterior lhe fica alheia. Mesmo assim para Marx, o mundo sensível exterior é um mundo produzido sensivelmente pela relação do homem com o mundo. A mercadoria alienada contém o trabalho, a emoção e o pensamento humano. Emoção e pensamentos que se encontram na natureza e na sociedade.

Dito de outra forma, Marx utiliza uma distinção interessante: “as plantas, os animais, os minerais, o ar (...) constituem uma parte da

consciência humana, em parte como objetos das ciências naturais, em parte como “objetos de arte”, sua natureza inorgânica espiritual”. A arte torna-se uma natureza espiritual, sentimento objetificado. Toda natureza é uma natureza do “corpo inorgânico” do homem e o seu espírito é a arte.

Esse corpo não é humano, individual, pois é natureza e o homem vive da e na natureza e isto significa que “a natureza é seu corpo” (MARX, 1980:73) e que seu corpo é natureza. Humanidade natural, onde as coisas existem no mundo sensível. Esta concepção, de que a natureza objetivada é o corpo do homem, é base de sua concepção, e, por sua vez, tem como base este homem natureza corporificada, sensível. Para Marx, numa outra organização econômica, a natureza humana pertenceria ao homem e não lhe seria estranha.

A análise de Marx, nesta sensibilidade racionalizada, aproxima-se, de outra forma, das afirmações do neurologista português Antonio Damásio, um dos especialistas contemporâneos da relação emoção, cérebro. Damásio reconhece que a razão “parece depender de sistemas cerebrais-específicos”, alguns dos quais “processam sentimentos”. Assim, afirma o neurologista, pode haver um “elo de ligação”, em termos funcionais entre razão, sentimento e corpo. Aqui Damásio está pensando no corpo em si, no funcionamento específico, intrínseco da parte corporal e do pensamento e nas relações internas (DAMÁSIO 2004:280) e, mesmo assim, o neurologista identifica em sua prática o amálgama razão-sentimento no estudo do Homem.

• Robson Corrêa de Camargo

Damásio cita René Descartes, ao qual procura criticar, quando o francês afirma que pensar não depende de algo material. Damásio destaca que o “fundador da filosofia moderna” supõe que “a alma por meio da qual sou o que sou, distingue-se quase completamente do corpo”. A preocupação de Damásio é com a separação cartesiana que está no modo de pensar de alguns neurocientistas que reverberam o cartesianismo e, neste sentido, Damásio acerca-se de Marx e Brecht ao criticar alguns neurocientistas que

insistem que a mente pode ser perfeitamente explicada apenas em termos de fenômenos cerebrais, deixando de lado o resto do organismo e o meio ambiente físico e social – e, por conseguinte, excluindo o fato de parte do próprio meio ambiente ser também um produto das ações anteriores do organismo. (DAMÁSIO, 2004, p. 281)

Damásio percebe assim a Natureza corporificada, o fato de que o homem existe em um ambiente dado e que atua a partir deste ambiente, que sua cultura, pensamento, emoção se encontram relacionados ao mundo.

Natyasastra: sentimentos e *rasas*

É chegada a hora de voltar mais no tempo e introduzir agora um tratado sobre teatro: Natyasastra, o veda sobre as artes dramáticas. Natya é a junção de drama (atuação), música e dança, e Sastra quer dizer escritura ou obra religiosa, escrita possivelmente entre os 200 a.C. e 200 d.C. Esta obra, quase descritiva, teria como seu autor o Deus Brahma, e que este o transmitiu ao profeta Bharata para que este o

divulgasse a todas as castas, principalmente aquelas mais simples, que não podiam ter acesso aos vedas. Natyasastra está escrito sob a forma de uma narração de Bharata a outros sábios, desvelando as palavras divinas. Natyasastra, apesar de poder ser visto como uma descrição do teatro, é uma descrição do divino, do entendimento das coisas primeiras. A arte torna-se então o método de entendimento das coisas divinas.

Natyasastra é, entre outras, o mais antigo texto existente sobre as formas de produção do teatro. Alguns analistas acreditam que ele deve ter sido escrito por vários autores em diferentes épocas. No diálogo dos sábios com Bharata (o escolhido), aqueles perguntam, nos levando a caminhos mais distantes do que a tradição grega: “como se estabelecem os sentimentos no teatro, como eles atingem suas qualidades”. Em Natyasastra dois dos seus 36 capítulos são destinados especificamente aos sentimentos (VI) e aos estados emocionais (VII), não estando ausente dos outros.

É importante sabermos, para melhor entendimento do antigo escrito, que as religiões orientais, na sua maioria, trabalham com a unidade da natureza e do homem, e com a interdependência de todas as coisas, base do taoísmo, do budismo e confucionismo, e que, no movimento contínuo, as coisas encontram-se em permanente devir ou estado de mudança.

Nesta perspectiva, o corifeu hindu explica o sentimento (*rasa*), afirmando que nenhum significado poético pode existir sem sentimento e que o sentimento é produzido

por uma combinação de várias determinantes, conseqüências e estados psicológicos. Bharata separa o sentimento (erótico, furioso, heróico, etc.) dos estados psicológicos (amor, raiva, terror, energia, desgosto, etc.), assim como de seus complementos: vergonha, morte, etc.

Rasa está conectado com o comportamento não verbal, uma das questões centrais na teoria poética ocidental e na hindu. Thirumalai (2001) descreve que o *Natyasastra* está preocupado com a comunicação não verbal visível (*abhinaya*), realizada através de gestos, do som, da roupa e maquiagem, e (*nritya*) a comunicação pelas manifestações físicas do ator que determina sentimentos ou estados emocionais e mentais que devem ser conhecidos pelo público apenas por esta via. Nesta relação verbal e não verbal pode existir desde uma correspondência aproximada entre as duas como uma complementaridade ou mesmo uma quase completa independência.

Bharata, em seu tratado védico, se propõe a explicar o que são os *rasas*. *Rasas* podem ser traduzidos como sentimentos, mas também como gosto. Lembrem-se de que estamos sempre no terreno do objetivo, do choro, do desejo, do riso etc. Em primeiro lugar, Bharata afirma que nenhum significado pode estabelecer-se sem um determinado tipo de sentimento (GHOSH, 2006, p. 237, vol.1). Mas o que é exatamente *rasa* e por que é assim chamado? Bharata mesmo pergunta e responde. E a resposta é marcante, *Rasa* é “tudo que é usado para dar ou que tem certo gosto ou uma qualidade atrativa”. E aqui vou fazer uma transcrição um pouco mais longa do tratado.

Explica:

(...) Como o gosto (*rasa*) resulta de uma combinação de várias especiarias, vegetais e outras coisas, e como os (seis) gostos são produzidos por açúcar mascavo ou condimentos ou vegetais, assim os estados psicológicos permanentes, quando são acompanhados de outros estados psicológicos (...) obtêm a qualidade de sentimentos. Se alguém pergunta o ‘significado da palavra *rasa*’ pode ser dito em resposta que ele é assim chamado por sua capacidade de ser provado (*tasted*). Como o *rasa* é provado (*tasted*)? Pode-se dizer que, como as pessoas de gosto refinadas, enquanto comem comida cozida com distintas espécies de temperos, percebem seus diferentes gostos, e obtêm prazer e satisfação, assim as pessoas desenvolvidas culturalmente saboreiam os Estados Psicológicos Permanentes enquanto os vêem representados por uma expressão dos vários estados psicológicos com Palavras, Gestos e o *Sattva*, derivando prazer e satisfação. (...) as pessoas provam em seu coração os Estados Psicológicos Permanentes (amor, tristeza, etc) quando são representadas (...) com gesto. Assim, os Estados Psicológicos Permanentes no teatro são chamados sentimentos. (GHOSH 2006, p. 238-9)

Como vemos, os *rasas* são sentimentos manifestos, objetivos, o gosto, podendo ser também o olfato, o ouvir, o olhar. Então, aqui estamos, mais uma vez, no terreno do sensível. E não podemos esquecer que o teatro da Índia é um teatro simbólico e não descritivo, assim como várias formas do teatro oriental. É a imaginação humana que percebe no teatro ou na arte uma noite escura, a lua, as diferenças de estação. *Natyasastra* se detém inclusive na maneira que se pode observar o sucesso pela platéia, pelo aplauso, risos, lágrimas, etc. O sucesso divino, por exemplo, uma das categorias de

• **Robson Corrêa de Camargo**

recepção, é obtido quando não há nenhum ruído na platéia.

A representação, segundo o Natyasastra objetiva criar o clima e a atmosfera necessários para fazer o surgir de emoções e sentimentos apropriados na plateia, que deverão evocar os estados desejados da mente e do espírito obtidos principalmente pela qualidade da universalidade destas manifestações. Dito de outra forma, só serão possíveis se entranharem no universo ou na “natureza humanizada”. Este é o objetivo desta arte teatral que é a metáfora da palavra divina, atingir a natureza humanizada.

Afastando-nos progressivamente do tratado divino, é possível dizer que a relação palco-plateia se constitui como uma relação de coletivos e indivíduos que se permeia pelas diferentes visões que a cercam, que atravessam o mundo e os gostos em diferentes versões. O mundo se manifesta em sensibilidades, razões e sentimentos, no qual o teatro se constrói e se mostra. Isso porque o teatro é natureza humanizada, na qual razão emocional e emoção racional se cruzam. O teatro é o terreno das ambigüidades, no qual as coisas são tomadas em seus múltiplos sentidos. Assim, simultaneamente acontece o drama com seu complemento: o visto, o real e o imaginário.

O teatro estabelece um local de um sensível particular. Possibilita um diálogo entre a plateia que vê o que não se vê e finge não ver o que se vê. Apoiado na reflexão sobre o complexo teatral: quem vê, o que se vê e o que se imagina. No espaço, no tempo e

no imaginário instaura-se o fenômeno pleno do sensível feito razão. O teatro é o lugar da essência do múltiplo, pois não é possível uma única visão; é o lugar múltiplo do múltiplo. É onde se mostra a natureza divinizada, a natureza humana; não é um culto a um deus, é o Olimpo da Natureza.

Na perspectiva do trabalho do ator com a personagem não há possibilidade de se diferenciar a emoção da razão, como quiseram alguns. Não há como se estruturar um sem o outro, este é o paradoxo do ator: descobrir a razão emocional que o leva a agir e o gesto preciso que estimula o sentimento racional na platéia. Teatro, lugar múltiplo, quando dele a ciência se assenhoreia, tem que imergir na impossibilidade e na incerteza, a incerteza dos múltiplos.

Artigo recebido em 03 de maio de 2010. Aprovado em 27 de maio de 2010.

Bibliografia

BORNHEIM, Gerd. *Brecht a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre Teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 3 vols. 1970, 1973, 1976.

DAMÁSIO, Antonio. *O Erro de Descartes. Emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Cia da Letras, 2004.

GHOSH. M.M (tradutor). *Natyasastra of Bharatamuni*. Delhi: New Bharatiya Book Corporation. 2006. 3 vols.

LORENZ, Edward (1996). *The Essence of Chaos*. DC: Washington University Press.

MARX, K. *Ad Feuerbach (teses)*. Tradução Fred Leite Siqueira Campos. Marxists Internet Archive. In: <http://www2.cddc.vt.edu/marxists/portugues/admin/correio.htm> Acesso em julho de 2008.

MARX, K. *Manuscritos Econômicos-Filosóficos de 1844*. Bogotá: Editorial Pluma, 1980.

MOTA, Marcus. *Natyasastra: Teoria Teatral e a Amplitude da Cena*. Revista Fenix. In: http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/3.Dossie.Marcus_Mota.pdf

PEIXOTO, Fernando. *Brecht – vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

THIRUMALAI, M. S. An Introduction to Natya Sastra – Gesture in Aesthetic Arts.

In: <http://www.languageinindia.com/oct2001/natyasastra1.html>. Também em *Language in India*. Vol I: 6 Outubro 2001. Acesso em 03/05/2010.