

TEATRO E CORRUPÇÃO

Ram Mandil

Uma cena conhecida em *Hamlet*, de Shakespeare, é aquela em que o protagonista prepara uma pequena apresentação de teatro para ser exibida diante do casal real, de modo a capturar a consciência culpada do rei.

O rei é seu próprio tio, recém-casado com sua mãe, após ter assassinado seu pai enquanto este dormia. Como dirá o príncipe Hamlet numa célebre passagem da cena II do segundo ato, “the play’s the thing / Wherein I’ll catch the conscience of the king”, o que pode ser traduzido livremente como “A peça é a coisa que eu usarei/ para capturar a consciência do rei”¹.

O argumento de Hamlet para utilizar uma peça de teatro a fim de ter a prova definitiva do ato homicida cometido pelo seu tio é exposto algumas linhas antes: “Ouvi dizer/Que certos criminosos, assistindo a uma peça, /Foram tão tocados pelas sugestões das cenas, /Que imediatamente confessaram seus crimes; /Pois embora o assassinato seja mudo, / Fala por algum órgão misterioso.”²

O teatro, ou melhor dizendo, o teatro dentro do teatro, será então esse “órgão misterioso” capaz de fazer vir à tona o inconfessável, de capturar o que não se diz, de fisgar o que está oculto. A cena em *Hamlet* se conclui com uma estranha inversão de luminosidade: aquele cujo crime estava nas sombras, pede “Luz!” e desse modo põe fim ao espetáculo.

Essa breve introdução permite pensar as relações entre o teatro e a corrupção a partir da perspectiva da cena, do jogo entre o que se mostra e o que se esconde, aspecto essencial de todo espetáculo teatral.

Sabemos que o teatro é um tipo de representação pela ação que aciona tanto a dimensão visual - a palavra grega *theatron* já indica isso - quanto a dimensão auditiva do espectador. Um dos recursos da representação teatral é a “cena”, que antes de adquirir o sentido atual, que a confunde com o palco, com o que está em foco, era exatamente um dispositivo - uma barraca, a *skene* - que criava, diante do espectador, um obstáculo à sua visão. A cena é assim um elemento fundamental que permite distinguir dois espaços definidos - o que é passível de ser representado e o que deve permanecer fora do campo visual - sem os quais a ação teatral jamais poderia produzir os efeitos que só ela é capaz de gerar, seja nos seus aspectos estéticos seja na sua capacidade de intervir nos debates políticos da cidade.

A cena, nesse sentido, cumpre aquilo que o psicanalista Jacques Lacan chama de “a função do véu”, que não é apenas a de encobrir, mas também a de criar, na

¹ Millor Fernandes propõe a seguinte tradução: “ O negócio é a peça, que eu usarei/ Pra explodir a consciência do rei”. In: Shakespeare, W. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p.60.

² *Idem*.

imaginação, aquilo que está mais além, como ausência³. Se tomarmos a cena nesta perspectiva do véu, devemos considerá-la como um dispositivo cuja função não é unicamente a de impedir a visão, mas um recurso que permite dar lugar àquilo que só podemos conceber como ausência. Nesse sentido vale a pena lembrar como o teatro grego operava com o que não deveria ser exposto à visão, fundamentalmente as cenas que poderiam produzir um excesso de excitação, e que poderiam colocar em risco o tratamento a ser dado “ao terror e à piedade”, que exige a distinção entre os espaços do que pode estar em cena e do que deve permanecer fora da cena.

Tocamos aqui num aspecto essencial de nossa vida contemporânea, da chamada “sociedade do espetáculo” e sua tendência em colocar em cena, em transformar em espetáculo um leque cada vez mais amplo das atividades humanas.

Se o conteúdo do que hoje vai para a cena midiática globalizada nos inquieta, o que na realidade deve nos deixar alertas é a impressão de que se produziu um rompimento do pacto que constitui a própria noção de cena, a saber, do jogo entre o que deve vir à luz e do que só se diz através da sombra, colocando em xeque a relação necessária que há entre a transparência e a opacidade, um dos temas caros a Rousseau.

Vemos aqui duas perspectivas que se confrontam, com conseqüências éticas distintas: aquela que julga possível transpor integralmente para a cena tudo que é da ordem do humano, perspectiva esta que, justamente, tangencia o obsceno, e outra que reconhece que a humanização deriva exatamente do fato de que existem coisas no mundo que não são passíveis de serem encenadas – impossibilidade esta que não procede necessariamente de uma interdição – e que muito melhor estaríamos se fossemos capazes de reconhecer, na cena, as marcas do que não se deixa capturar inteiramente pelas imagens e pelos símbolos.

Aqui nos aproximamos do tema da corrupção. Ela pode ser entendida num sentido específico – como a corrupção política – ou num sentido mais amplo, como a própria palavra indica, referida a algo que se rompe, que se desfaz. Não estamos longe da noção freudiana de pulsão de morte, como princípio de desagregação, de desarticulação, de destruição, que tem seu contraponto em Eros, o princípio de agregação, de geração e de conservação dos laços sociais. Conhecemos também as formas em que os dois princípios convergem.

Em termos teatrais, dizemos que há uma afinidade entre a corrupção e os bastidores. O seu *habitat* natural é a sombra, a escuridão, a dissimulação, o que não está no primeiro plano. Sobre a pulsão de morte, Freud dizia que ela era “silenciosa”.

Talvez seja esta a razão pela qual organismos internacionais julguem que a melhor maneira de se combater a corrupção seja a de acentuar a transparência, em outras palavras, de criar um mundo em que as ações sejam visíveis, previsíveis e imediatamente compreensíveis, reduzindo ao mínimo o espaço para o que

³ Lacan, J. A função do véu. In: *O Seminário livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p.153-166.

permanece fora da cena. É como se a corrupção tendesse a desaparecer ao se eliminar o *habitat* em que ela prolifera.

Não há dúvida que há um consenso em relação a esta perspectiva. No entanto não podemos deixar de considerar as suas limitações na medida em que seu horizonte visa um apagamento da distinção entre a cena e o fora da cena, ao desconsiderar o jogo entre opacidade e transparência, fundamental para dar tratamento aos conflitos e às paixões humanas.

Nesse sentido vale a pena evocar aqui o argumento utilizado pelo diretor de teatro Antunes Filho para justificar a montagem de sua peça *Nova Velha Estória* (1991), na qual retoma o mito de Chapeuzinho Vermelho. Considerando o final da estória, em que o lobo é morto, como um grave erro ético, Antunes Filho propõe um outro final, que não fosse aquele que produz a miragem de que o mal pode ser definitivamente eliminado⁴. Trata-se, para o diretor, de “colocar o mal no lugar certo, sem matar”. A solução que encontra em sua montagem é a de isolar o lobo mau numa grande bola de acrílico e de içá-lo ao céu, mantendo-o numa região entre a cena e o fora da cena. A peça pode então concluir sem produzir a ilusão de que o jogo entre as luzes e as trevas pode ser definitivamente vencido por uma das partes.

⁴ Ver “O teatro apolíneo de Antunes Filho”. In: *Folha de S. Paulo, Mais!*. 6 de fevereiro de 2000, p.4-15.