

Da catarse ao catártico: sobre uma teoria da representação pós-dramática

Jean-Michel Vives

Renata Mattos-Avril

Tradução: Rafael Percino

Para citar este artigo:

VIVES, Jean-Michel; MATTOS-Avril, Renata. Da catarse ao catártico: sobre uma teoria da representação pós-dramática. Tradução de Rafael Percino. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 50, abr. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573101502024e0701



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Da catarse ao catártico: sobre uma teoria da representação pós-dramática¹

Jean-Michel Vives²

Renata Mattos-Avril³

Tradução: Rafael Percino⁴

Resumo

O entendimento da noção de catarse passou por constantes debates teóricos e controvérsias ao longo da história do teatro, e dela foram difundidas diferentes perspectivas atreladas a interesses e contextos sociais, culturais e políticos. A noção de catarse relativa à tragédia, conforme definição de Aristóteles, tem sido então explorada pelos movimentos teatrais até a sua aparente recusa no teatro contemporâneo, em especial o chamado pós-dramático. Esse artigo visa explorar não mais um possível entendimento de catarse no contemporâneo, mas como as experimentações do teatro pós-dramático se distanciam da noção aristotélica e estabelecem uma nova perspectiva ao se focarem no efeito catártico, em uma análise que perpassa a psicanálise lacaniana.

Palavras-chave: Catarse. Catártico. Voz. Olhar. Desejo.

¹ Este texto, em inglês no original, foi publicado em: R. Mattos, J.-M. Vives “From catharsis to the cathartic: toward a post-dramatic theory of representation”. Edição: Sukhanova Ekaterina; Hans-Otto Thomashoff. *Body Image and Identity in Contemporary Societies: Psychoanalytic, Social, Cultural and Aesthetic Perspectives*. Nova York, Routledge: 2015, p. 86-94. A presente tradução foi realizada a partir do texto disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/286224196> *From catharsis to the cathartic Toward a post-dramatic theory of representation* Acesso em: 12 fev. 2024.

² Professor Adjunto no Departamento Psicologia Clínica e Patológica, na Universidade de Nice Sophia-Antipolis Nice – France. Psicanalista, professor e escritor.  jeanmichelvives@gmail.com

³ Doutora em Psicanálise. Pesquisadora com Pós-Doutorado pela Universidade Nice Sophia-Antipolis. Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Psicanalista, professora, escritora.  renatamattosavril@yahoo.fr

⁴ Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes de São Paulo da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Bacharel em Artes Cênicas - Habilitação em Interpretação Teatral pela UNESP. Bacharel em Engenharia da Computação pelo Centro Universitário Fundação Instituto de Ensino para Osasco (UNIFIEO).  rafael.percino@unesp.br  <http://lattes.cnpq.br/4111197557853203> <https://orcid.org/0000-0003-1445-2000>



From catharsis to the cathartic: toward a post-dramatic theory of representation

Abstract

The understanding of the notion of catharsis has been through constant theoretical debates and controversies throughout history of theater. Different perspectives were born entangled to varied social, cultural, and political contexts. The notion of catharsis related to classical tragedy, as defined by Aristotle, has since been explored by theater movements until its apparent refusal in contemporary theater, especially in the so-called post dramatic theater. This article does not aim to explore yet a new understanding of catharsis in the contemporary. Instead, it examines how experiments in post dramatic theater distance themselves from the Aristotelian notion and establish a new perspective focused on the cathartic effect, an analysis that traverses the Lacanian psychoanalysis.

Keywords: Catharsis. Cathartic. Voice. Gaze. Desire.

De la catarsis a lo catártico: hacia una teoría posdramática de la representación

Resumen

La comprensión de la noción de catarsis ha pasado por constantes debates teóricos y controversias a lo largo de la historia del teatro. Nacieron diferentes perspectivas entrelazadas con diversos contextos sociales, culturales y políticos. La noción de catarsis relacionada con la tragedia clásica, tal como la definió Aristóteles, ha sido explorada desde entonces por los movimientos teatrales hasta su aparente rechazo en el teatro contemporáneo, especialmente en el llamado teatro posdramático. Este artículo no pretende explorar una nueva comprensión de la catarsis en lo contemporáneo, sino más bien cómo las nuevas experimentaciones en el teatro posdramático se distancian de la noción aristotélica y establecen nuevas perspectivas centrándose en el efecto catártico, en un análisis que permea la psicoanálisis lacaniana.

Palabras clave: Catarsis. Catártico. Voz. Mirada. Deseo.

As formas teatrais emergentes durante o século XX, nomeadas como pós-dramáticas (Lehmann, 2002), pretendiam ser essencialmente e formalmente anti-aristotélicas: a busca pela catarse assim como definida por Aristóteles não era mais um objetivo. Em resumo, podemos observar como Aristóteles apresenta a catarse teatral em sua *Poética*: “e, ao representar a piedade e o temor, isso (a representação) provoca a purificação (catarse) desse tipo de emoções” (Aristóteles, 1980, p. 53⁵).

A afirmação “explicativa” consagrada por Aristóteles à noção de catarse em sua *Poética* (1980) apresenta um enigma que intrigou sem cessar aqueles que tentaram compreender os efeitos da tragédia. O termo, apropriado do vocabulário médico – “purificação, purgação” –, aparenta ser empregado de maneira metafórica sem, no entanto, que essa correspondência seja delineada. O texto da *Poética* (1980) é explícito apenas sobre os objetos nos quais a catarse opera: a piedade e o temor como afetos, problemas emocionais (*pathèmata*), sempre apresentados como dolorosos nos diferentes capítulos nos quais são citados. A catarse reside nesta faculdade paradoxal e misteriosa, que seria específica ao espetáculo trágico, de transformar sentimentos desagradáveis em prazerosos... Poderíamos repetir aqui as palavras de Lacan, emprestadas de Molière, que queria ironizar a solução freudiana de sublimação.

Estariamos satisfeitos em dizer... que, de fato, o objetivo mudou, que era sexual e que não é mais? [...] E ainda poderia ser concluído que a libido sexual se tornou dessexualizada. E este é o motivo pelo qual sua filha é tola! (Lacan, 1959/1986, p. 133⁶).

Essa enigmática alquimia catártica constitui um constante campo de confrontos entre comentadores desde a Renascença, onde ressurgiu o interesse pelo texto aristotélico, até os dias atuais.

⁵ NT: Optou-se nesta tradução incluir em nota de rodapé as citações conforme foram apresentadas pelos autores, em inglês. “And, by representing the pity and the fright, it (the representation) attains a purification (catharsis) of this kind of emotions” (Aristóteles, 1980, p.53). (Tradução nossa)

⁶ NT: Will we be satisfied to say... that, indeed, the aim has changed, that it was sexual and that it is no longer? [...] From what it should be concluded that the sexual libido has become desexualized. And that is the reason why your daughter is dumb! (Lacan, 1959/1986, p.133). (Tradução nossa)

A interpretação clássica, aquela dos Humanistas assim como uma boa parte dos teóricos do Classicismo, tornam a catarse um recurso plenamente moral: através da observação dos dolorosos resultados de “más” paixões, o espetáculo trágico purgaria – ou curaria – o espectador das mesmas paixões (sejam elas quais forem, e não simplesmente o terror e a piedade). Questionador, Corneille (1987, p.145) se pergunta, não sem humor, de quais paixões o Rei Édipo realmente poderia nos purgar: do incesto e do parricídio⁷? Apesar de tais críticas e questionamentos, o modelo aristotélico e suas várias interpretações continuaram a nortear o pensamento teatral até meados do começo do século XX.

Considerando que toda estética teatral até a metade do século XX, mais de 2500 anos de produções dramáticas, foram medidas a partir das proposições aristotélicas (Florence, 2006, p. 39-46) – toda representação deveria convocar a dimensão ilusória permitindo a identificação do espectador com o herói e produzindo a catarse pela experiência do temor e da piedade –, o teatro pós-dramático declara não ter mais conexão com essa dimensão, nem com o texto dramático construído a partir da fábula e baseado em personagens reconhecíveis. O texto, que foi durante muito tempo a morada da catarse, é posto de lado em favor do palco e da teatralidade. Teatralidade esta que, devemos nos lembrar, foram desvalorizadas, até mesmo refutadas por Aristóteles na produção do efeito catártico. Portanto, ele afirma no capítulo 14 da *Poética* que:

O temor e a piedade podem certamente nascer do espetáculo, mas eles podem também nascer pelo próprio sistema de fatos: esse é o processo superior e que revela o melhor poeta. É deveras necessário que, independentemente do espetáculo, o enredo possa ser então construído através dos fatos produzidos pelo temor e que possamos ser tomados de piedade pela presença do que ocorre: é isso que sentiríamos ao ouvir a história de Édipo. Produzir esse efeito através do espetáculo dificilmente revela a arte: diz respeito à encenação, à *mise en scène*. Aqueles que produzem através do espetáculo não criam temor, apenas o monstruoso, e não tem nada em comum com a tragédia; pois não é qualquer prazer que é necessário à tragédia, apenas o prazer ele mesmo. Entretanto, como o prazer que o poeta deve produzir vem da piedade e do temor despertados pela atividade da representação, torna-se óbvio que ele deve registrar os acontecimentos enquanto compõe. (Aristóteles,

⁷ Apesar de eu não conseguir ver qual paixão nos é dada a purgar nem o que poderíamos corrigir em nós com este exemplo (Corneille, 1987, p. 145, tradução nossa).

NT: Although I cannot see which passion it gives us to purge neither of what we could correct ourselves on its example. (Tradução nossa)

1980, p. 81⁸).

O texto de Aristóteles revela aqui uma oposição que guiará nosso pensamento: a oposição estabelecida pela visão e pela audição. De acordo com Aristóteles, a dinâmica catártica deve ser causada pela audição, e não pela visão; ela poderia fazer parte do espetáculo, mas sem se tornar, com isso, a parte mais importante. Tal oposição entre a visão e audição, e mais especificamente a precedência da segunda pela primeira, interessa especialmente à psicanálise naquilo que o processo freudiano configura: destituição do olhar em benefício da escuta.

A passagem da hipnose, previamente utilizada por Freud, destaca a passagem da importância do olhar – podemos evocar os espetáculos que eram as (re)apresentações de pacientes histéricos organizados por *Charcot* no hospital *Salpêtrière* (Didi-Huberman, 1982) nos quais a dimensão de “se fazer ver” era essencial – de sua destituição em curso até a ascensão da voz como articuladora de uma narrativa. Para Freud, interessado na construção da prática psicanalítica, assim como para Aristóteles em seu comprometimento para determinar as condições apropriadas para o afloramento da emoção trágica, as questões da catarse só serão identificadas em uma narrativa articulada apropriadamente e não em uma explosão de afetos que se entrega através de imagens ao olhar ávido do espectador.

A menção do espetáculo como possível fonte para a emoção trágica, que Aristóteles relata no capítulo 14 da *Poética* (1980), somente pode servir de contraponto, nos permitindo entender o que, sob a formação da emoção trágica, pode ser revelado como o resultado de fatos de acordo com uma ordem

⁸ NT: “The fright and the pity can certainly be born from the spectacle, but they can also be born from the system of the facts itself: this is the process that holds the first rank and that reveals the best poet. It is indeed necessary that, independently of the spectacle, the story could be therefore constructed by acquiring the facts produced by shiver and that we could be taken of pity in the presence of what is happening: that is what we would feel by listening to the story of Oedipus. (Tradução nossa) Produce this effect by the means of the spectacle scarcely reveals of the art: it is a matter of the staging, of the “mise en scène”. Those who product by the means of the spectacle not the frightener but only the monstrous do not have anything to do with the tragedy; for it is not any pleasure which is required by the tragedy but the pleasure itself. However, as the pleasure that the poet must produce comes from the pity and from the fright awaken by the representative activity, it is obvious that he must register it in the facts while composing (Aristóteles, 1980, p.81). (Tradução nossa)

específica.

Neste caso, aqueles que são, de acordo com Aristóteles, os únicos fatos inteiramente pertinentes à arte, o temor e a piedade, são provocados não pela visão, mas pela audição. A pessoa que assisti a uma tragédia é solicitada mais como um ouvinte do que um espectador. Seria pela mediação do discurso – “ao apreender os fatos que estão sendo produzidos”, “ao ouvir a história de Édipo” (Aristóteles, 1980) – que a catarse se manifestaria corretamente.

A dimensão visual e espetacular da tragédia é secundária, ainda que participante da produção do efeito trágico; seu princípio permanece exterior à arte – uma fraqueza redibitória que Aristóteles não poderia suportar. Ademais, o espetáculo tende a evocar formas completamente externas ao trágico, como o elemento da monstruosidade. Tal monstruosidade provoca o temor em um estado bruto, um medo imediato, uma perturbação física que estaria situada mais no território no terror do que no temor, e que, portanto, não seria propício para a reflexão.

Aristóteles diz que é simples provocar esta perturbação no espectador ao apresentá-lo a imagens horríveis, também afirmando que, ao privilegiar o espetáculo, o poeta é envolvido nessa fácil inclinação. O teatro *Big Puppet* (*Grand-Guignol*), na virada do século XIX para o século XX, que construiu sua arte essencialmente pela apresentação de imagens horríveis, demonstra que a monstruosidade no palco teatral habita uma outra dimensão que a arte da tragédia: o monstruoso e o fascínio pela imagem estariam no coração deste processo.

Sobre este tema, uma das obras consagradas à história do *Grand-Guignol* começa pela seguinte frase: “O *Grand-Guignol* [...] que, de 1896 até 1962, foi instalado na *Cité Chaptal* em Paris e propôs mais de trezentas peças, nasceu nas imagens” (Pierron, 2002, p. 8⁹).

A tese aristotélica é que uma vez que privilegiamos a dimensão do exhibir em detrimento do trabalho poético de construção da forma e a “purgação” de

⁹ NT: The Grand-Guignol [...], which, from 1896 until 1962, was installed in the Cité Chaptal in Paris and proposed more than three hundred plays, was born in the images. (Pierron, 2002, p.8). (Tradução nossa)



emoções, a tragédia não mais existe; o que resta é o monstruoso. Ao esquecermos a escuta em benefício do preenchimento do olhar, estaríamos deixando o campo da arte e do deleite estético (*jouissance*) para entrar em outra dimensão, que nos esforçaremos pouco a pouco para circunscrever aqui. Ainda assim, o teatro pós-dramático propõe uma mudança, uma descentralização, que parece realocar a dimensão do espe(ta)cular¹⁰ para o centro deste processo. Essa descentralização pode ser observada na passagem do textocentrismo para o palcocentrismo (Naugrette, 2011, p. 173). O diretor, poeta do palco, torna-se mais importante que o autor-dramaturgo, poeta das palavras. No teatro pós-dramático, a fábula é por vezes secundária se comparada à escrita cênica, essencialmente feita pelo diretor, para quem os efeitos visuais, muitas vezes chocante, questiona o que seria o ato de “olhar”.

Se etimologicamente o teatro seria o lugar aonde vamos para ver, essa questão tornou-se ainda mais premente no decorrer dos últimos vinte anos. Tais efeitos foram violentamente sentidos durante o Festival de Avignon de 2005, edição precisamente dedicada aos “poetas do palco”, como anunciado no programa. Como testemunhas, nós podemos mencionar as reações intensas à apresentação do grupo de Jan Fabre sobre “A história das lágrimas” (*L’histoire des larmes*) na abertura do 59º Festival, que desencadeou paixões e despertou ocasionais incompreensões, até mesmo a rejeição de espectadores, críticos e de artistas (Banu; Bruno, 2005). As dimensões do corpo e da sensorialidade, nestes casos, propõem menos uma estética da re-presentação do que uma da re-presença.

As proposições aristotélicas que norteavam a bússola teatral já não são mais o cerne da fábrica teatral.

Assim, o texto estabelece cada vez mais uma escrita fragmentária, pedaços de textos livremente dispostos. O teatro é feito a partir da peça, privilegiando o palco onde os criadores teatrais exibem partes da “prosa do mundo”. Uma prosa que dá mais a ver do que a ouvir. O teatro pós-dramático propõe mais uma escrita cênica do que uma escrita dramática.

¹⁰ NT: spe(cta)cular. (Tradução nossa)



Devemos concluir então que a catarse deveria ser colocada na estante de acessórios fora de uso? Essa seria uma conclusão precipitada, uma vez que a catarse – ao procurar o temor e a piedade através da representação (*mimesis*) no sentido aristotélico – é colocada à distância, enquanto o catártico – como excesso do trabalho da representação – torna-se onipresente. Se a catarse – enquanto testemunha da identificação com a personagem e da construção da fábula – parece se distanciar, o catártico – que podemos circunscrever conforme Naugrette (2011) estabelece como aquilo que excede, em todos os sentidos do termo, a representação e a consequente identificação àquilo que a apoia, o corpo – invade o texto dramático, a representação teatral e o discurso crítico.

Podemos identificar nas produções pós-dramáticas a procura de um efeito – o catártico – e não de uma identificação que magicamente levaria o público para uma vasta fusão de afetos. Ao procurar o contrário de tal fusão de consciências (no sentido dos objetivos clássicos do teatro dramático, originado das liturgias, dos ritos e dos sacrifícios), ao buscar a desilusão pelo exercício da ironia cínica, o que é refutado seria a indução (catártica, mimética) da piedade, da compaixão. Isso exige que os atores sejam postos em perigo, expostos em carne e osso, para além dos exercícios convencionais e exigências da profissão, numa proximidade corporal direta, sem a conexão protetora da peça, ou do “como se fosse”... Por outro lado, o público pode ser perturbado, deslocado, desestabilizado... Algumas vezes até o limite do suportável.

Finalmente, o texto pode vir de qualquer origem: sujeito à edição, colagem... à descontinuidade. O tempo pode ser expandido ao infinito ou acelerado. A tradicional lei das três unidades (espaço, tempo e ação), que era o princípio diretivo do teatro psicológico, do teatro da identificação e do drama, não está mais em uso.

Atualmente, as práticas de ruptura, de redução de imagens, de explorações sensoriais, de explosão narrativa, de desintegração de personagem até seu desaparecimento mesmo enquanto “*self*”, propõem um novo desafio a respeito não apenas da conexão entre palco e teatro, espectador e ator, dramaturgo e diretor, texto e teatralidade, mas também afeto e representação. Este questionamento se volta inicialmente para o registro da identificação: a identidade



não é apenas móvel, mas muitas vezes impossível.

A teatralidade contemporânea não busca a produção de identificações particulares; ela é um teatro do presente e da performance. O teatro contemporâneo quer revelar a engrenagem, na fronteira entre dois espaços: um da mais absoluta concretude (o corpo às vezes reduzido à carne, aos seus restos...) e outro da abstração mais construída, encenação, *mise en scène*. O palco contemporâneo propõe uma nova gramática do corpo e das identidades que nos obrigam a repensar, sob a luz de suas experiências, o que é um corpo e uma identidade na era pós-dramática. Nomeamos então catártico como sendo as novas modalidades de ser e/ou ter um corpo, de construção ou não da identidade, que estariam sendo produzidas pela representação contemporânea.

Enquanto a catarse era essencialmente relacionada à escuta – Freud, aliás, em seu texto *Personagens Psicopáticos no Palco*, a aproxima aos efeitos produzidos pelo chiste (Freud, 1905/2006, p. 319) –, o catártico do teatro contemporâneo favoreceria uma dimensão sensorial plural associando voz e olhar em um processo que pode ir até a fratura.

Entretanto, é mesmo nas dimensões do excesso e de fluxo que podemos encontrar um caminho que nos leva à uma definição mais atual de catarse e que nos permite circunscrever mais precisamente o achado catártico no teatro contemporâneo. De fato, a concepção banal dos efeitos benéficos da ação terapêutica é a de que a expressão autorizada e experimentada, livre de pensamentos (memórias...) associada à liberação de afetos (inibidos, restritos, coibidos...) somente pode trazer um alívio, um relaxamento das tensões até então contidas e, como não eram expressas, deletérias.

Freud e Breuer elaboraram a partir desta concepção o método que eles escolheram chamar precisamente como catártico. Naquele momento, os dois autores referiam-se menos ao Aristóteles da *Poética* (1980) e mais ao da *Política*. Aristóteles, de fato, esclarece em *Política* como há indivíduos possuídos: “Que vão se acalmar sob efeito das melodias sagradas, toda vez que recorrem a melodias que arrebatam a alma de si mesma como se houvesse achado remédio e



purgação”. (Aristóteles, *Política*, 1342a 7-11¹¹).

A catarse descrita por Aristóteles em sua *Política* é muito mais direta do que a provocada pela tragédia. Aqui ela não passaria pela representação, pela fábula e pela identificação com a personagem, mas operaria pela ação da sensibilidade, a nível sensorial.

Assim, lá onde a catarse teatral seria mediada pela linguagem, a catarse musical seria imediata, em outras palavras, ela tentaria evitar a mediação da linguagem.

Essa modalidade não mediada de catarse que o teatro pós-dramático exige permitiria ao espectador viver uma experiência muitas vezes no limite do suportável. Entretanto, essa mesma modalidade buscaria levar os espectadores a momentos de de-signação, justamente lá onde o teatro aristotélico privilegiaria a designação. A questão da dimensão discursiva estaria presente aqui no âmbito da encenação, da *mise en scène*. Além disso, a musicalidade ou esquema poético, mais do que o dramático, estaria presente no teatro contemporâneo, por exemplo, na forma da repetição, como podemos observar em Beckett.

Esse regime do catártico seria aquele pelo qual, nos parece, Lacan se aproxima em suas últimas sessões do seminário *A Ética da Psicanálise* nas investigações que realiza em *Antígona* de Sófocles, onde o autor também apresenta sua análise da catarse. Mesmo que esta análise seja baseada em um texto que obedece as regras da *Poética* (1980) de Aristóteles, podemos apontar como ela supera tal sistema, nos permitindo compreender os efeitos da representação contemporânea. De acordo com Lacan, a catarse diria respeito, pelo menos, tanto de afetos quanto de imagens. Encontramos aqui o lugar central dado pelo pós-dramático à dimensão escópica. No entanto, é fundamental observar que estamos tratando de imagens de qualidade muito específica, distantes daquelas que encontramos e somos rodeados em nossas vidas diárias. Nesse sentido, Lacan reflete.

Antígona nos faz, com efeito, ver o ponto de vista que define o desejo.

¹¹ NT: which will calm themselves under the effect of sacred melodies each time that they have recourse to the melodies which throw the soul out of itself as if they had found there remedy and purging (Aristóteles, *Política*, 1342a 7-11). (Tradução nossa)

Essa visada se dirige a uma imagem que detém não sei que mistério até aqui não articulado, já que ele fazia os olhos pestanejar no momento em que se a olhava. Essa imagem está, no entanto, no centro da tragédia, visto que é a imagem fascinante da própria Antígona. Pois bem, sabemos que para além dos diálogos, para além da família e da pátria, para além dos desenvolvimentos moralizadores, é ela que nos fascina, em seu brilho insuportável, naquilo que ela tem que nos retém e, ao mesmo tempo, nos interdita, no sentido em que isso nos intimida, no que ela tem de desnorteante – essa vítima tão terrivelmente voluntária. É do lado dessa atração que devemos procurar o verdadeiro sentido, o verdadeiro mistério, o verdadeiro alcance da tragédia – do lado dessa comoção que ela comporta, do lado das paixões certamente, mas das paixões singulares que são o temor e a piedade, já que por seu intermédio *di'eleoukaiphobo.u*, pelo intermédio da piedade e do temor somos purgados, purificados de tudo o que é dessa ordem. Essa ordem, podemos desde então reconhecê-la – é a série do imaginário propriamente dita. E somos dela purgados pelo intermédio de uma imagem entre outras (Lacan, 1959-1960/1988, p. 300-301)¹².

A catarse seria considerada também uma purgação do imaginário (em outras palavras, tudo aquilo que poderia oferecer um senso de completude à humanidade: eu – eu mesmo –, identificações com sinais que tentam apreender e compreender a si mesmo) através da imagem. Mas apenas através de uma imagem muito específica. Uma imagem cegante, indica Lacan. Não uma imagem completa ou tranquilizadora, mas sim uma que sinalizaria o além da representação.

Como poderíamos entender isso? A imagem seria aquela que bloqueia e ao mesmo tempo aponta para essa outra Coisa que estaria além de qualquer sentido, qualquer discurso (Regnault, 1992, p. 81-94; Regnault, 2011, p. 239-254). Seria uma imagem que, ao mesmo tempo, aponta para um além da representação e a oculta. Ao demolir a materialidade da identificação, as narrativas articuladas, a unidade do tempo, de lugar e de ação, o teatro pós-dramático permite emergir essa Outra dimensão que o trabalho da representação pretende dissimular. Seria aí que encontramos o catártico do teatro pós-dramático, que pode ser reconhecido no pensamento de Lacan.

[...] o sentido de purificação do desejo. Essa purificação não pode se efetivar, como está claro ao se ler simplesmente a frase de Aristóteles, senão na medida em que se situou, no mínimo, o ultrapassamento de

¹² NT: Para essa referência, os autores optaram por utilizar uma obra já publicada em português, para não haver perda de sentido para o texto.



seus limites, que se chamam temor e piedade. É na medida em que o *epos* trágico não deixa o espectador ignorar onde está o polo do desejo, mostra que o acesso ao desejo necessita ultrapassar não apenas todo temor, mas toda piedade, que a voz do herói não treme diante de nada, e muito especialmente diante do bem do outro, é na medida em que tudo isso é experimentado no desenrolar temporal da história, que o sujeito fica conhecendo um pouco mais do que antes o mais profundo dele mesmo. Isso dura o quanto dura, para aquele que vai ao Teatro Francês ou do Teatro de Atenas. Mas enfim, se as fórmulas de Aristóteles significam alguma coisa, é isso. Sabe-se o que custa avançar numa certa direção, e meu Deus, se não se vai, sabe-se por quê. Pode-se até mesmo pressentir que se não se está totalmente esclarecido sobre suas contas com o desejo, é porque não se pôde fazer melhor, pois, não é uma via em que se possa avançar sem nada pagar. O espectador é desenganado nesse ponto, que mesmo para aquele que avança ao extremo de seu desejo, nem tudo são flores. Mas ele é igualmente desenganado – e é o essencial – quanto ao valor da prudência que se opõe a isso, quanto ao valor inteiramente relativo das razões benéficas, dos vínculos, dos interesses patológicos [...] que podem retê-lo nessa via arriscada (Lacan, 1959-1960/1988, p.387).

A catarse – na forma contemporânea do catártico – ainda interessa, portanto, à representação contemporânea teatral: ao expulsarmos a catarse aristotélica pela porta da frente, ela retorna pela janela na forma do catártico. Catártico que podemos, daqui em diante, interpretar como oriundo da purgação de temor e piedade, que seriam as paixões que retêm o sujeito em seu caminho em direção ao desejo. A ilusão de encontrar consistência por meio do objeto ou até mesmo pela narrativa – fortemente posta em causa pela criação pós-dramática – encontraria sua contrapartida no excesso conectado à representação, que não seria interpretado como excessivo, mas um profundo desafio do trabalho da representação.

O teatro pós-dramático teria, portanto, a função de nos lembrar a dimensão de ultrapassagem de limites que supõe a experiência de nosso desejo. Ele nos permitiria nos aproximar, sentir, brincar com esses limites.

Finalmente, o catártico contemporâneo permitiria ao sujeito pressentir a Coisa por trás do objeto, de revelar e ocultar ao mesmo tempo esse absoluto e eterno objeto de desejo, assim como tomar o risco de a ele se expor. O catártico contemporâneo também encontraria a função ancestral que Aristóteles apontou na catarse teatral: “despertar o sentido humano” (Aristóteles, 1980, p. 99), pois ele interroga esse instante mítico em que o Eu sujeito nasce, explode enquanto sujeito



no momento em que o Eu é separado do primeiro objeto.

O teatro pós-dramático se tornaria, portanto, esse lugar no qual as forças intrapsíquicas que habitam cada ser humano seriam encarnadas e encenadas de maneira imediata. O pós-dramático nos permitiria experienciar, no momento paradoxal da representação que visa tantas vezes se denunciar como espaço de ilusão, nossa condição humana inconsciente: condenados ao trabalho da representação (Aulagnier, 1975), que nós odiamos por ser testemunha da nossa impossível completude.

Referencias da Tradução

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente, Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. António Campelo Amaral e Carlos Gomes, Lisboa: Veja, 1998.

LACAN, J. *O seminário, livro 7 – a ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, versão brasileira de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MATTOS R., VIVES J.-M. “From catharsis to the cathartic: toward a post-dramatic theory of representation”. Edição: Sukhanova, Ekaterina and Hans-Otto Thomashoff. *Body Image and Identity*. Psychoanalytic, Social, Cultural and Aesthetic Perspectives. Nova York, Routledge: 2015, p. 86-94.

MATTOS, R; VIVES, J.-M. *From catharsis to the cathartic: toward a post-dramatic theory of representation*. ResearchGate, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/286224196_From_catharsis_to_the_cathartic_Toward_a_postdramatic_theory_of_representation. Acesso em: 01 de outubro de 2023.

Referencia Original

ARISTÓTELES. *La Poétique*. Tradução e notas: Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, Paris: Seuil, 1980.

ARISTÓTELES. *Politique*. Chapitre 7, 1342a 7-11.

AULAGNIER, P. *La violence de l'interprétation*. Paris: P.U.F, 1975.



CORNEILLE, P. “Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire”, “Trois Discours sur le Poème dramatique”, *Œuvres Complètes*. Tome III, Paris: NRF, Bibliothèque de La Pléiade, 1987.

DIDI-HUBERMAN, G. *Invention de l’hystérie. Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982.

FLORENCE, J. “Poétique théâtrale et esthétique freudienne”, *Insistance*. Toulouse: Eres, 2006.

BANU, G.; BRUNO, B. (org.). *Le cas Avignon 2005. Regards critiques*. Paris: L’entretemps, 2005.

FREUD, S. “Personnages psychopathiques à la scène”, *Œuvres Complètes*. Paris: P.U.F., 2006.

LACAN, J. *Le Séminaire, Livre VII, L’Éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.

LEHMANN, H.-T. *Le théâtre post dramatique*. Paris: L’arche, 2002.

MATTOS R., VIVES J.-M. “From catharsis to the cathartic: toward a post-dramatic theory of representation”. Edição: Sukhanova Ekaterina; Hans-Otto Thomashoff. *Body Image and Identity in Contemporary Societies: Psychoanalytic, Social, Cultural and Aesthetic Perspectives*. Nova York, Routledge: 2015, p. 86-94.

NAUGRETTE, C. “Du cathartique dans le théâtre contemporain”, *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*. Paris: Hermann, 2011, p. 167-180.

PIERRON, A. *Les nuits blanches du Grand-Guignol*. Paris: Seuil, 2002.

REGNAULT, F. “Katharsis” em *Conférences d’esthétique lacanienne*. Paris: Seuil, 1997.

REGNAULT, F. “La catharsis selon Lacan” em *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*. Paris: Hermann, 2011.

Recebido em: 09/02/2024

Aprovado em: 16/02/2024