

O « Teatro das Orgias e dos Mistérios » de Hermann Nitsch

André Silveira Lage

Doutorado em *Literatura Francesa* - Universidade Paris 8

Estágio pós-doutoral – Universidade de São Paulo (ECA - Departamento de Artes

Cênicas - Bolsista de Pós-Doutorado da FAPESP)

RESUMO : Este artigo pretende apresentar as características principais do « *Teatro das Orgias e dos Mistérios* » de Hermann Nitsch, suas origens estéticas e suas implicações históricas, artísticas e filosóficas no contexto da arte austríaca do pós-guerra. Mostrarei o papel determinante do artista na Áustria, “o país da cultura, da mais modernista, de Schönberg a Karl Kraus, de Mach a Wittgenstein, de Freud a Schnitzler, mas também a terra de Hitler” (ONFRAY, 1998, p. 59), bem como as contribuições de suas “*Aktions*” – termo da língua alemã que denomina a arte da *performance* dos anos 70 e 80 – na elaboração de um novo conceito de arte, pautado, entre tantos aspectos, na reconciliação da arte e da vida, na releitura dos mistérios da paixão da Idade Média, nas procissões católicas, na sensualidade espontânea das festas populares, nas formas demoníacas dos velhos ritos de redenção e de fertilidade, na *catarsis* das grandes festas greco-romanas, ou ainda, num « outro uso estético e ético da carne » - que é um *rito* performático de esquarteramento e de evisceração da carne animal, um rito sangüinário, dionisíaco, catártico, cruel.

Palavras-chaves: performance, ritual, corpo, crueldade

« O TEATRO DAS ORGIAS E DOS MISTÉRIOS » DE HERMANN NITSCH

Hermann Nitsch e o contexto histórico do accionismo vienense

Pintor, cenógrafo, escritor, músico e romancista, Hermann Nitsch¹ fundou (juntamente com Günter Brus, Otto Muehl e Rudolf Schwarzkogler) um movimento de resistência extremamente subversivo, denominado *accionismo vienense*, cuja violência estética exerceu um papel determinante no contexto de um país como a Áustria, “o país da cultura, da mais modernista, de Schönberg a Karl Kraus, de Mach a Wittgenstein, de Freud a Schnitzler, mas também a terra de Hitler” (ONFRAY, 1998, p. 59). Intimamente ligado ao contexto histórico do país no qual surgiu, o *accionismo vienense* revolucionou a arte austríaca do pós-guerra, materializando, pelo viés de suas “Aktions” – termo da língua alemã que denomina a arte da *performance* dos anos 70 e 80 – uma resposta contundente contra o delírio de um homem (Hitler) que se tornou o delírio de um povo. Visto por esse ângulo, o *accionismo vienense* se constituiu como um grito de protesto contra o fantasma de uma sociedade racial pura, idealizada pelo Nazismo, que pretendia ver-se livre de seus judeus, de suas verminas, de seus comunistas, de seus homossexuais, de seus artistas decadentes e de seus intelectuais. Em outros termos, o *accionismo vienense* foi uma *experiência política* que denunciou a atroz e inumana realidade de uma catástrofe histórica inteiramente regida pela necessidade absoluta da exterminação do impuro e do imperfeito. Foi, nesse sentido, uma atitude artisticamente radical contra a ausência de limites, contra a exaltação das pulsões de morte que, entre tantos outros aspectos, serviu de fermento ao totalitarismo, ao nacional-socialismo, ao holocausto e ao genocídio. O *accionismo vienense* buscou a cura de todas essas atrocidades, dando-se a tarefa de expulsar os estigmas de um período histórico inteiramente submetido a *Tânatos*. Como assinalou o filósofo francês Michel Onfray: “A vontade de expulsar essas pulsões de morte é arquitetônica na economia do pensamento accionista” (ONFRAY, 1998, p. 58).

As origens estéticas da obra de Hermann Nitsch

¹ Hermann Nitsch nasceu, em Viena, no ano de 1938.

Uma vez esboçado o contexto histórico no qual surgiu o *accionismo vienense*, bem como as reações de protesto e de denúncia que dele emergiram, passo agora à análise da trajetória artística de Hermann Nitsch, identificando tanto suas origens estéticas quanto suas características principais.

Sua trajetória artística se iniciou primeiramente com uma importante série de *quadros abstratos* em grande formato, tais que *Bread and Wine* (Pão e Vinho, 1960), *Station of de Cross* (Estação da via Crucis, 1961) e *Spill Picture* (Pintura derramada, 1962). Nesses quadros, cujos títulos já indicam uma referência ao simbolismo cristão, Nitsch deixa de lado o instrumento tradicional do pintor (o pincel), abandona o cavalete, servindo-se ora de uma esponja embebida de uma cor vermelha que ele espreme do alto do quadro, provocando, pelo escoamento natural da cor sobre uma superfície horizontal, a impressão de uma pintura que sangra. Ora de um balde que ele sacode de forma violenta, possibilitando, pelo derramamento da cor sobre a superfície do quadro colocado sobre o chão, a explosão do espaço.

Através desses dois procedimentos (o escoamento e o derramamento da cor), Nitsch recusa também qualquer tentativa de controle e de composição formal, se apóia nas virtudes imprevisíveis do gesto instintivo e espontâneo, na força pictórica dos materiais utilizados, nos seus efeitos aleatórios, acidentais e selvagens, mantendo as formas no seu estado de indeterminação, de indecisão, de borro, de mancha, de sujidade. Tais procedimentos rompem, de fato, com as técnicas da pintura tradicional, tributária de uma concepção da pintura como reflexo, repetição ou imitação de uma realidade ou de um modelo pré-existente ou pré-estabelecido. Antes da pintura, não há nada: nem sujeito e nem objeto. Trata-se, sobretudo, de uma pintura que resulta do encontro do gesto do autor com os materiais utilizados e que privilegia muito mais o processo (o ato ou a ação de pintar) do que o seu resultado (a pintura propriamente dita). Podemos considerá-la apenas como a constatação de um processo pictural que, por essência, só existe no *tempo real* - ou seja, no exato momento do escoamento ou do derramamento de líquidos sobre a sua superfície. Nesse sentido, o ato ou a ação de pintar torna-se em si mesmo uma *performance* que confere à gestualidade do corpo, à materialidade da cor, à explosão do espaço, à improvisação e ao acaso, um lugar

central, inscrevendo-se assim na tradição do expressionismo abstrato americano, representado pela *Action Painting*² de Jackson Pollock (1912-1955).

No final de 1962, Nitsch vai passar dessa “pintura de ação” a um repertório de performances que tem em vista um vocabulário formal de base, uma gramática sinestésica, que será reiterada com frequência em diversas ocasiões. A principal característica dessas performances reside na execução de diversas ações sobre o cadáver animal. Por exemplo, na performance realizada durante o *Drei Tage Einmauerung* (Confinamento de três dias, 1962) com Adolf Frohner e Otto Muehl, Nitsch apresenta ao público um cordeiro crucificado sobre uma cruz de madeira e começa a pintá-lo, ou melhor, a aspergi-lo e borrifá-lo com o sangue animalesco misturado com água. Tanto o corpo do cordeiro quanto o tecido branco que se encontrava atrás dele são impregnados de sangue. Numa segunda fase da performance, Nitsch vai levar tal obsessão pelo sangue ao seu paroxismo. Através de ações violentas exercidas com uma espátula, Nitsch não somente dilacera o corpo do animal crucificado, expondo aos olhos dos espectadores o odor de suas entranhas e de seus órgãos, mas também deita sobre uma cama colocada abaixo do corpo do cordeiro, oferecendo seu próprio corpo como suporte da ação. Este recebe, do mesmo modo que o cordeiro, vários baldes de sangue lançados por seu amigo Otto Muehl. O sangue, o cordeiro e o próprio corpo do artista tornam-se os *suportes* de sua performance. Ou melhor: podemos dizer ainda que há aí uma ponto limítrofe, uma zona de indiscernibilidade entre os materiais e os suportes utilizados. A tudo isso vem acrescentar-se uma gestualidade de conotação dramática que promove não somente a comunhão sinestésica do pintor com a sua obra, mas também um « outro uso estético e ético da carne » (ONFRAY, 1998, p. 58).

A sala, branca e quase asséptica no seu início, transforma-se, em pouco tempo, num rito transgressivo, sanguinário e cruel, no qual o sangue (utilizado enquanto pigmento e como material), a violência exercida sobre o corpo do animal, o impacto psicológico, visual e olfativo causado pela performance, possibilitam liberar as forças

² O termo *Action Painting* foi introduzido em 1952 pelo crítico americano Harold Rosenberg, no artigo da revista *Art News*. A *Action Painting* valorizou as noções de “automatismo” e de “inconsciente” já presentes no surrealismo, bem como o caráter irracionalista do dadaísmo.

do inconsciente das amarras do recalque e do interdito, e vão também na direção de um rito nietzchiano, no qual a força catártica dos símbolos utilizados, do ritual e do sangue, possibilita a criação de uma festa que se constitui como *celebração da vida*.

Esta performance, que coloca em jogo o esquartejamento de um animal, nos faz também lembrar ou tem como equivalente, no âmbito da pintura, *Le Boeuf écorché* (O boi esquartejado, 1655) de Rembrandt, retomado e reinterpretado, em 1925, por Chaïm Soutine, através de um quadro homônimo, como também o *Figure with meat* (Retrato com a carne, 1954), de Francis Bacon.

Tanto seus primeiros quadros abstratos quanto as performances que os sucedem foram, de fato, o estofo de sua principal obra, realizada em 1998, no castelo de Prinzenhof, a saber, o *Teatro das Orgias e dos Mistérios*. Tal teatro não se define pela perspectiva da cena ou da representação, não recorre a atores ou comediantes. Ao contrário, todos que estão ali presentes são convidados a participar de uma “festa intensiva” - a festa de tudo aquilo que vibra e faz vibrar a potência da vida, a festa como espaço do conhecimento vivo, a festa como afirmação de nossa condição, de nossa existência, ou ainda, como uma “filosofia corporal” que faz vir à tona “a fisionomia dos órgãos”, “a filosofia dos corpos animais”, segundo as palavras do próprio Nitsch (NITSCH, 2004, p. 39).

Pela embriaguez dos cinco sentidos, pelo êxtase de uma corporalidade levada ao extremo, pelo abandono violento às experiências sexuais do pecado coletivo que, no entanto, são controladas e disciplinadas, trata-se ainda de uma festa que aponta um objetivo bem determinado: a transformação de nossa existência. Uma transformação regida sob o signo do excesso ontológico e da experiência-limite que a perpassa, e situada para além do bem e do mal.

Concebido também como um “espetáculo de seis dias” para marcar a referência à criação do mundo segundo a Bíblia, Nitsch buscou, através de seu *Teatro das Orgias e dos Mistérios*, a orgia dos cinco sentidos (visão, audição, olfato, tato, paladar), pelo uso de diferentes linguagens artísticas (pintura, desenho, teatro, música), pelo uso de elementos de natureza ora orgânica (cadáveres de animais, vísceras, sangue, esperma), ora cirúrgica (seringas, algodão, tubos de vidro, sondas), ora religiosa (cruz, ostensório, objetos usados em celebrações religiosas), ora alimentar (vinho, frutas, carne, comida), recriando, à sua maneira, a utopia wagneriana da *Gesamtkunstwerk*

(Obra de Arte Total). Nitsch foi ainda muito mais longe, pois elaborou um novo conceito de arte, pautado, na reconciliação da arte e da vida, na releitura dos mistérios da paixão da Idade Média, nas procissões católicas, na sensualidade espontânea das festas populares, nas formas demoníacas dos velhos ritos de redenção e de fertilidade, na *catarsis* das grandes festas greco-romanas, ou ainda, na conexão da arte com a natureza, do mito dionisíaco com a estética do sangue, das metáforas religiosas com a vida cotidiana, do clássico com o bárbaro, da sexualidade com a morte. A propósito dessa relação indissociável entre *Eros e Tânatos*, Nitsch diz o seguinte:

Pelas ações do Teatro das Orgias e dos Mistérios tudo pode acontecer: masturbação, menstruação, ato sexual normal, ato homoerótico o mais íntimo e mesmo as formas extremas da perversão como o erotismo, o excesso, as formas destrutivas sadomasoquistas e o desejo de matar que transforma o erotismo na morte. O Teatro das Orgias e dos Mistérios deve mostrar tudo o que acontece no mundo, da morte passando pela sexualidade até o misticismo, ele deve englobar a realidade do homem (NITSCH, 2004, p. 88. Tradução minha).

O *Teatro das Orgias e dos Mistérios* não somente ignora a velha separação entre o sagrado e o profano, o divino e o humano, mas se constitui também como uma forma eficaz de “profanação” de todos os dispositivos de poder (sexual, religioso, político, social), na medida em que ele desativa-os, coloca-os em crise, brinca com eles, destituindo-os de sua utilidade, fazendo um “uso novo” e operando assim a “neutralização de tudo aquilo que profana” (AGAMBEN, 2007, p. 68). Tal teatro se inscreve nessa dimensão particular do “profano” abordada por Giorgio Agamben, a qual está ligada a esse “uso novo”, que é, paradoxalmente, um “uso comum”. Se profanar é restituir ao “uso comum” o que havia separado na esfera do sagrado, o *Teatro das Orgias e dos Mistérios* reativa esse “uso novo” e “comum” de tudo aquilo que, precisa Nitsch, engloba a “realidade do homem”. E é nesse sentido que ele devolve ao rito, às experiências sexuais e ao sacrifício de animais, sua vocação puramente profana, isto é, enquanto um *acontecimento puro*.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo : Boitempo Editorial, 2007.

NITSCH, Hermann. *Hermann Nitsch. Das Orgien Mysterien Theater*. Catálogo da

exposição do Museum Modern Kunst Stiftung Ludwig Wien. Luxembourg, 2004.

ONFRAY, Michel. « La Révolution viennoise : l'actionisme radical », in *Quasimodo*, n° 5 (« Art à contre-corps »), printemps 1998, Montpellier, p-57-66.

Contato : andrelage71@gmail.com