

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Bruna Rodrigues Dias Testi

O Teatro Épico e a Desconstrução Estética em Bertolt Brecht

Um experimento dialético a partir de *Um homem é um homem*

Niterói
2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Bruna Rodrigues Dias Testi

O Teatro Épico e a Desconstrução Estética em Bertolt Brecht

Um experimento dialético a partir de *Um homem é um homem*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa.

Niterói

2020

Bruna Rodrigues Dias Testi

O Teatro Épico e a Desconstrução Estética em Bertolt Brecht

Um experimento dialético a partir de *Um homem é um homem*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa (UFF)

Orientador

Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti (UNIFESP)

Arguidor

Prof. Dr. Pedro Sussekind Viveiros de Castro (UFF)

Arguidor

Niterói

2020

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá:

*“Doem as cicatrizes
No tempo frio.
Mas costumo dizer: só o túmulo
Não me ensina mais nada.”
Bertolt Brecht*

Agradecimentos

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense pelo espaço, pela receptividade, por me abrirem as portas para o início desta trajetória. Agradeço à Luciene Pacheco, secretária do PFI, por toda paciência e atenção desde o momento de inscrição ao processo seletivo até este momento de conclusão do mestrado.

Agradeço imensamente ao meu orientador, Patrick Pessoa, que abraçou comigo este projeto, que me incentivou tanto neste processo de desconstrução que vivenciei ao longo do mestrado. Não há palavras para descrever a gratidão pela sua dedicação, paciência e participação neste percurso. Agradeço pelas aulas maravilhosas e inspiradoras, pelas discussões e debates nos grupos de estudos, pelas reuniões de orientação sempre tão potentes e transformadoras. Foram tantas as contribuições que sequer saberia aqui elencar.

Agradeço aos professores Pedro Sussekind e Luciano Gatti por aceitarem compor esta banca, vocês são referências para mim, e não tenho palavras para descrever a satisfação que sinto por ter a presença de vocês nesta arguição. Agradeço ao professor Alexandre Costa, pela sua participação na minha qualificação, por ter contribuído tanto para o desenvolvimento deste texto e pelas aulas inesquecíveis. Agradeço também aos professores Bernardo Barros, Danilo Marcondes e Vladimir Vieira pelas excelentes aulas ministradas, que muito somaram ao meu repertório.

Agradeço à minha família, sobretudo, aos meus pais, Júlio e Jussara, e à minha irmã, Mariana. Mesmo distantes geograficamente vocês se fazem presentes, são meus alicerces, minhas bases, minhas fontes inesgotáveis de inspiração. Obrigada por acreditarem em mim até quando eu mesma me sentia incapaz de acreditar. Obrigada pelo incentivo, apoio e amor incondicional.

Agradeço aos amigos que fiz ao longo desses últimos anos, que dividiram comigo os grupos, que potencializaram debates, que foram meus companheiros de sala de aula, de cafés, de Cantareira, de espetáculos, de Bandeirão... Agradeço especialmente às trocas tão valiosas, às conversas ricas, aos abraços apertados, ao afeto indescritível. Agradeço à Annelise, à Larissa, ao Bruno, à Nina e ao Caio, que me receberam de braços abertos, que me mostraram que com café, afeto, crítica e poesia se fazem os mais lindos caminhos. Obrigada por

terem feito eu me sentir tão querida e acolhida, por terem participado de tudo isso, por me incentivarem tanto. Agradeço à Raíssa, que ingressou comigo no mestrado e, mesmo distante, ainda é minha parceira, minha irmã, minha gêmea, que está sempre torcendo por mim. Agradeço aos colegas da Estética, ao Josué, ao Bruno Jalles, à Gabi, ao Matheus e à Giana, com vocês o aprendizado é diário. Agradeço aos meus alunos, da turma de Ciências Sociais, 2019/02, por fazerem parte da experiência mais linda da minha vida: a minha estreia em sala de aula. Agradeço ao Andi, pela paciência, amizade, parceria e por me apoiar até nos momentos mais difíceis.

Ao meu coletivo *Alguns de Nós*, agradeço imensamente, especialmente à Kênia Miranda e ao José Rodrigues. Sem vocês, eu não seria a “brechtiana” que sou. Obrigada pela vivência, pelas experiências teatrais, por contribuírem tanto ao desenvolvimento desta. Obrigada por cada desmontagem e remontagem individual e em coletivo. Obrigada por me revelarem atriz.

Acima de tudo, agradeço à minha esposa, Vitória, minha companheira, minha parceira, minha fonte de inspiração diária. Há 14 anos me construo e me desconstruo ao seu lado. Cada linha deste trabalho tem participação sua, cada página é um respiro, uma troca, um afago. Cada parágrafo tem um fôlego recuperado por um sorriso e uma energia recarregada por seu abraço. Este trabalho tem um tanto de você, e reflete um tanto da gente.

Esta dissertação foi escrita em meio à pandemia de Covid-19.

Resumo

A presente dissertação dedica-se a uma investigação da proposta dialética do teatro de Bertolt Brecht. A partir da peça *Um homem é um homem*, escrita em 1926 e encenada em Berlim em 1931, busquei evidenciar a refuncionalização dos elementos na dramaturgia brechtiana, em defesa da potência inerente à obra de estimular a produção de um repertório crítico que tenha como ponto de partida o próprio espectador. Para isso, me concentrei nos ensaios de Walter Benjamin sobre o dramaturgo alemão, de modo a demonstrar pela perspectiva do filósofo a influência do materialismo dialético no teatro épico; e, a partir da peça de Brecht, investigar a dinâmica da mudança de função entre os elementos cênicos, com foco no deslocamento da noção de personagem, como movimento pela emancipação da recepção crítica. No segundo momento, promovo uma leitura da perspectiva de Jean-Pierre Sarrazac, inspirada pela teoria de Peter Szondi, no sentido de investigar o processo de abertura da forma dramática, experimentando a contraposição e o transbordamento dos limites da forma. Proponho-me demonstrar como a expansão das fronteiras do drama retira da recepção o condicionamento imposto pela produção, no sentido de devolver ao espectador a sua autonomia crítica e criativa.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; teatro épico; teatro político; Walter Benjamin; Jean-Pierre Sarrazac; drama moderno.

Abstract

This research is dedicated to an investigation of the dialectic proposal of Bertolt Brecht's theater. From the play *A man is a man*, written in 1926 and staged in Berlin in 1931, I sought to emphasize the refunctionalization of the elements in Brechtian dramaturgy, in defense of the power inherent in the play to stimulate the production of a critical repertory, that has as its own starting point the audience. To do that, I focused on Walter Benjamin's essays about Brecht, in order to demonstrate from the philosopher's perspective the influence of dialectical materialism in epic theater; and, from Brecht's play, to investigate the dynamics of function change among the scenic elements, focusing on the displacement of the concept of character, as a movement for the emancipation of critical reception. In the second part, I promote a reading of Jean-Pierre Sarrazac's perspective, inspired by Peter Szondi's theory, in the sense of investigating the process of dramatic form opening, trying the contraposition and overflowing to the limits of the form. I propose to demonstrate how the expansion of the boundaries of drama removes from reception the conditioning imposed by production, in the sense of giving back to the spectator his critical and creative autonomy.

Keywords: Bertolt Brecht; epic theater, political theater; Walter Benjamin; Jean-Pierre Sarrazac.

Sumário

Introdução	12
1 - O Brecht de Benjamin: O pensamento como intervenção	16
1.1 - Um ponto de partida: O Teatro Naturalista	20
1.2 - O Sujeito Histórico e o Materialismo Dialético	28
1.3 - O Movimento Literário de Esquerda	31
1.4. Uma saída do Encarceramento Estético: A Refuncionalização	35
1.5. Os Procedimentos: A Interrupção e O Gesto no Teatro Épico	39
1.6 - O Esvaziamento da Personagem na Estética da Dialética	48
2 - O Brecht de Sarrazac: a ruptura paradigmática	77
2.1 - O Drama Absoluto, a renúncia à concepção histórico-dialética	78
2.2 - O Reino da Desordem	89
2.3 - A Morte da Personagem	102
Apêndice: Da Caixa de Imagens ao Laboratório	118
Referências Bibliográficas	124

Introdução

Há uma grande caixa. Dentro dela, imagens, palavras e sons são criados, representados e reproduzidos como se realidade fossem. Figuras criadas são constituídas de densidade psicológica, mas até essa psicologia é moldada, condicionada. As motivações direcionam-se de forma ordenada e a sequência entre uma deixa e outra não dá espaço para intervenção. É contínua a fronteira que enquadra essa imagem. Sob o roteiro, diálogos se constroem, se interligam e relações inter-humanas se desenvolvem. A tensão do conflito é potencializada e transmitida por artifícios de sons e imagens. Ondas sonoras são fios condutores, o cenário deslumbra, a atuação entorpece. A trama se constrói entrelaçada em laços estreitos e apertados. Não há pontas soltas, o acabamento é impecável, impenetrável. Do outro lado, há o espectador em estado contemplativo. Envolvido, porém resignado. Toda lacuna é mascarada, espaços são negados, o movimento é conduzido por uma mão invisível. A mesma mão que determina o seu fechamento faz da obra a carcereira de uma plateia constrangida a aceitar sua pretensa totalidade. As paredes dessa prisão são os preceitos do drama.

Contra uma ideologia idealista, proponho-me aqui a demonstrar o engajamento de Bertolt Brecht contra o determinismo dentro do qual eram conduzidas as dinâmicas sociais. O dramaturgo alemão, por meio da dialética do seu teatro épico, denuncia o lugar abusivo ocupado pelo palco como local de transmissão de pressupostos e criador de sensações. Brecht aponta para o perigo da forma dramática que se fecha em si mesma, e faz emergir uma dinâmica que, marcada por uma concepção outra da experiência social, converte o palco em um espaço para a produção de sentidos, em uma arena que devolve ao espectador a autonomia face a experiências costumeiramente condicionadas pela estética dominante, ou, na leitura de Brecht, pelo drama burguês. “Ao expormos novos princípios artísticos e ao elaborarmos novos métodos de representação, temos de tomar como ponto de partida as solicitações urgentes de um período de mutação como este que atravessamos; a possibilidade e a necessidade de uma organização da sociedade impõe-se.”¹ Brecht aponta para

¹ BRECHT, Bertolt. “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa”. In: *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 88.

a visão hegemônica escondida na forma dramática canônica e constrói seu teatro na contramão dessa visão. A leitura materialista do dramaturgo nos permite investigar como o caráter totalitário do drama condiciona e determina a postura da audiência em uma recepção acrítica, transmitindo conteúdos prefigurados, ordenando e camuflando os processos, naturalizando catástrofes sociais como se inescapáveis fossem. “Temos de reavaliar a ‘determinação’ para fixação de limites e o exercício de pressões, afastando-a de um conteúdo previsto, prefigurado e controlado. Temos de reavaliar a ‘superestrutura’ em direção a uma gama de práticas culturais relacionadas, afastando-a de um conteúdo refletido, reproduzido ou especificamente dependente.”²

A presente pesquisa buscou investigar como escapar dessa determinação tantas vezes fomentada pela própria estética teatral. Mais precisamente, busquei compreender os processos que se revelaram na proposta revolucionária da dramaturgia brechtiana como processos que desconstroem a harmonia, que subvertem a ordem, que operam na contramão do sistema opressor. Para isso, utilizei a peça *Um homem é um homem* como objeto estético, e fragmentei esse estudo em dois capítulos.

O primeiro será baseado na leitura de alguns ensaios de Walter Benjamin, nos quais o filósofo analisa a materialidade da dramaturgia brechtiana. Walter Benjamin nos permitirá um estudo sobre o movimento materialista-dialético em que se conduz a obra de Brecht. O filósofo alemão apontou *Um homem é um homem* como modelo de teatro épico, e tentaremos demonstrar como essa obra se apresenta não somente como um modelo, mas como uma referência para a compreensão e análise do movimento contra-hegemônico proposto por Brecht. Walter Benjamin nos orienta a compreender esse fenômeno revolucionário a partir dos procedimentos adotados por Brecht, assim como torna evidente a necessidade de uma operação dialética que subverta a estrutura formalmente constituída e repercutida pela estética tradicional.

Com Walter Benjamin, buscarei mostrar os principais procedimentos sublinhados pelo ensaísta, em diálogo com os estudos de Brecht, partindo da própria peça para a investigação desses recursos. Mas, além dos procedimentos cênicos, o foco dessa investigação será a personagem brechtiana Galy Gay, o

² WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 47.

estivador que tem o seu processo de desmontagem e remontagem desenhados em *Um homem é um homem*. Ao longo do capítulo, identifico um paradoxo na leitura benjaminiana: “Galy Gay é um sábio”. Compreender esse lugar, esse papel, essa dinâmica do sábio como movimento de combate ao herói trágico, é o que nos permitirá um experimento filosófico e dialético da leitura de Benjamin a partir do teatro épico de Brecht.

O segundo capítulo partirá dessa desconstrução previamente suscitada por Walter Benjamin. Em uma orientação semelhante, mas em uma operação distinta, proponho-me inicialmente a apresentar a leitura de Peter Szondi para compreender a contradição inerente à fixação dos limites estéticos do “drama absoluto”. Evidenciar a incoerência das fronteiras do caráter fechado do drama nos reorienta ao engajamento pela desconstrução da forma teatral que se perpetua desconsiderando a dinâmica histórico-filosófica que a orienta. “Cabe ao conceito descobrir nas exigências técnicas do drama o reflexo das exigências existenciais; a totalidade por ele projetada não é de natureza sistemática, antes, histórico-filosófica.”³ A fim de investigar o movimento da dramaturgia de Bertolt Brecht contra esse encerramento promovido pela forma dramática, tomarei como leitura primária do capítulo a obra “Poética do Drama Moderno”, de Jean-Pierre Sarrazac.

A partir do experimento proposto por Sarrazac, a tentativa é demonstrar que *Um homem é um homem*, sobretudo quando se sublinha o caráter específico da personagem brechtiana, é a negação de uma totalidade previamente moldada e imutável. A peça se converte assim em um mecanismo de reorientação contra a dinâmica idealista. A abertura da forma dramática tira da obra o seu encerramento em si mesma, enquanto fornece intervalos para intervenção do espectador. É o movimento de abertura desse espaço intervalar que buscarei investigar aqui. “Em seus comentários sobre *Um homem é um homem*, Brecht exhibe sua intenção de pôr à prova as capacidades de um homem de se transformar e de mudar de identidade, conforme as circunstâncias.”⁴ Esse exercício de desconstrução paradigmática da forma é o que me proponho no

³ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880 - 1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 20.

⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 325.

segundo capítulo de modo a fazer visíveis os movimentos estético-teatrais contra a representação de um mundo ordenado, previsível e harmônico.

O que me mobiliza nesta pesquisa é o engajamento brechtiano pela emancipação do espectador, propiciando uma abertura no campo da recepção. Uma emancipação que começa no olhar distanciado, no interesse suscitado pelo estranhamento, e se orienta pela autonomia na recepção crítica, na associação das condições e na produção dos sentidos. Essa operação tem início na fragmentação da forma, na negação da sua totalidade, na interrupção do fluxo dramático. Com Bertolt Brecht é possível desnaturalizar os processos hegemônicos, evidenciar as contradições e condições sociais, provocando e direcionando o público ao posicionamento necessário para uma intervenção consciente na realidade. Mas como se dá esse engajamento? Como compreender a proposta brechtiana sem cair na armadilha de uma leitura pedagógica baseada na mera transmissão de ideias e posições? Quando a estrutura é impenetrável, por onde afinal respiram as ideias?

Capítulo 1 - O Brecht de Benjamin: O pensamento como intervenção

“Brecht, tão logo compreende algo, o coloca sob questionamento.”

(Walter Benjamin, 1938)

O cenário é caótico, a opressão rouba o protagonismo e “o regime de terror, que se vangloria diante dos países intitulados de Terceiro Reich, mantém forçosamente todas as relações humanas sob os preceitos da mentira.”⁵ O mundo em retalhos não atende à promessa capitalista de uma sociedade ideal. Pressupõe-se inicialmente, e de forma velada, uma maquinaria que opera em favor de determinada ordem. Uma grandiosa máquina social que demanda os seus condutores especializados, detentores e reféns do capital. Uma estreita camada dominante mantém aqueles que servirão ao sistema encarcerados em uma redoma protetora. O mundo idealizado é concebido e defendido como essencial à existência humana. A ordem é princípio instaurador dessa engrenagem e a sua ameaça abala a estabilidade que sustenta uma utopia artificial, perfeitamente camuflada em uma paisagem falsificável. Enquanto o indivíduo, recém sobrevivente da devastação causada por uma guerra e já na iminência de outra, busca um acalento, o sistema fornece-lhe uma “subsistência” em troca da sua adequação inquestionável à maquinaria. O cenário é caótico, mas a “harmonia” é vendida como um sedutor produto nas vitrines sociais. A tradição, a ordem, a circunferência comunitária intacta conservam uma configuração suportável da realidade. Ainda que a medida do suportável seja tão frágil quanto um cálice de resina barata.

A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente e aos olhos das pessoas fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que veem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel pesa mais do que um chapéu de palha e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de uma balão.⁶

⁵ BENJAMIN, Walter. “O país em que o proletariado não pode ser mencionado” *In: Ensaios Sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 43.

⁶ Idem. “Experiência e pobreza”. *In: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 118-119.

É neste cenário que Walter Benjamin, por meio de uma carta⁷ enviada a Gershom Scholem, no dia 06 de junho de 1929, expressa o início da sua amizade com Bertolt Brecht. Apesar do primeiro contato entre o filósofo e o dramaturgo ter se dado em 1924, mediado por Asja Lacis, a amizade entre ambos consolidou-se transcorridos cinco anos e perdurou até a morte do filósofo em 1940. A aproximação entre Brecht e Benjamin se dá não somente pela relação de afinidade pessoal e pelas contribuições intelectuais e artísticas compartilhadas. As convergências em suas perspectivas políticas e poéticas se deram por uma defesa em comum: o elogio aos experimentos artísticos e literários que propõem um rompimento com a tradição, um combate à manutenção da ordem que operava em favor do funcionamento da engrenagem social. O dramaturgo alemão compartilhava da mesma revolta de Benjamin com o contexto social e político da sua época, e, em tempos nos quais o teatro parecia adequar-se a um encarceramento estético, a proposta dramaturgica de Brecht revela, para o filósofo, a possibilidade - e a esperança - de uma saída dessa redoma artificial.

A obra de Brecht parecia apontar-lhe o caminho para abandonar um beco sem saída que, em 1932, descreveria como uma 'contraposição tola entre escrita e criação literária'. (...) A velha polaridade que marcava a distância entre o 'autêntico' poeta com suas criações engenhosas, impossíveis de serem captadas racionalmente, e o escritor, ou literato com suas comunicações profanas, sem arte, parecia-lhe questionável e, ademais, já insustentável, considerando a generalização do capitalismo e o perigo de uma guerra; exigia, assim, o compromisso político da arte.⁸

O materialismo de Benjamin fundiu-se ao apreço pela ciência de Brecht. E, antes mesmo de Auschwitz e Hiroshima, a cooperação entre os dois amigos já não permitia uma leitura dissociada da arte e do engajamento político. Os fenômenos sociais caóticos que contaminavam a Alemanha da época despertaram em Brecht a urgência de seu engajamento na política revolucionária, e, na tentativa de romper o opressivo ciclo da sua realidade, o

⁷ BENJAMIN Walter & SCHOLEM, Gershom. *Correspondências 1933-1940*. Editado por Gershom Scholem. Versão espanhola de Rafael Lupiani, revisada por Begoña Llovet. Madri: Taurus, 1987, p. 466.

⁸ WIZISLA, Erdmunt. *Benjamin e Brecht: História de uma Amizade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 203.

dramaturgo se dispôs à transformação da forma que imperava na representação do mundo, usando para esse fim a sua arte: o teatro. “Os homens de hoje estão perante as suas próprias realizações exatamente como outrora, perante as imprevisíveis catástrofes da Natureza.”⁹ Era inquestionável e urgente a necessidade de se modificar a forma dramática, de se alterar o modo de reprodução que predominava nos palcos, de atribuir à arte teatral uma função social. Brecht sabia que, para romper com a moldura que engendrava o sistema e de conferir à arte um caráter efetivamente revolucionário, era necessário o empenho contra a adequação da estética à ordem vigente, tomando como ponto de partida uma meditação sobre a forma como se convoca a recepção do público. O dramaturgo defende que

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel de modificação deste contexto.¹⁰

Enquanto o sistema opera em favor da própria manutenção, a era científica fornece ao domínio humano a capacidade de libertação dos eventos e fenômenos até então tidos como naturais. A engrenagem que emoldura o contexto difunde a convicção de que a libertação dos indivíduos ali minuciosamente encerrados equivaleria à sua própria aniquilação. Consciências são suprimidas e moldadas em favor desse grande empreendimento, os processos são apresentados como totalidades sem falhas, e a tendência à busca de uma identidade unitária funciona como lubrificante essencial à máquina do capital. A ciência é ofuscada, resguardada em algum canto, de acesso apenas a uma minoria privilegiada. A arte converte-se em produto de mercado. Até o intelectual da era científica fazia-se refém pelo capital. Os filhos da era científica são afastados e privados do seio de sua própria mãe.

Com efeito, as atuais relações entre os homens tornaram-se mais impenetráveis do que outrora. O gigantesco empreendimento comum

⁹ BRECHT, Bertolt. “Pequeno órgãoon para o teatro”. *In Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 134.

¹⁰ BRECHT, Bertolt. “Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?”. *In Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 21.

em que estão empenhados parece indisporlos cada vez mais e mais, o aumento de produção causa aumento da miséria e com a exploração da natureza somente lucram uns poucos e, precisamente, por estarem explorando os homens. O que poderia ser o progresso de todos torna-se a vantagem de alguns apenas, e uma parte crescente da produção é voltada à criação de meios destruidores destinados a guerras poderosas, a guerras em que as mães de todas as nações, com os filhos apertados contra si, esquadriham estupefatas no céu, no rastro dos inventos mortíferos da ciência.¹¹

Ao teatro de uma era científica, na proposta de Brecht, cabe a libertação dessa estrutura. Não se trata de fazer do teatro uma válvula de escape de uma realidade caótica. Ao contrário, o dramaturgo alemão propõe a partir de sua estética um empenho pela revolução, a denúncia de uma concepção fechada da realidade. “Não basta então termos descoberto que alguma coisa está sendo ocultada? Essa cortina que nos oculta isso e aquilo, é preciso arrancá-la”¹².

Inspirado por esse contexto e pela recepção filosófica do teatro épico, o presente capítulo dedica-se à análise da leitura, potencializada por Benjamin, do empenho científico-estético de Brecht. Proponho-me aqui a analisar e demonstrar, por meio da forma teatral brechtiana, como o estímulo ao pensamento que escapa ao modelo totalitário pode adquirir a potência de uma intervenção social. Partindo de uma análise histórico-filosófica prévia, apresentarei um diálogo entre as críticas de Benjamin às tentativas estéticas “progressistas” anteriores ao dramaturgo e as posições assumidas pelo próprio Brecht. Em seguida, após a identificação de um encarceramento estético, apresentarei a solução apontada pelo filósofo alemão a partir dos recursos adotados por Brecht na montagem de sua peça *Um homem é um homem*, de 1931. Com efeito, a crista da onda deste capítulo se dará na demonstração, quase experimental, da configuração da personagem brechtiana, o estivador Galy Gay, nosso herói não-trágico da peça aqui em análise.

A expectativa é de que, ao fim desta pesquisa, compreenda-se o processo de descolonização da recepção artística, a partir de um núcleo fragmentado, a partir da desconstrução da própria noção de personagem. A ideia é que, tão logo se torne compreensível o cerne de nossa análise, possamos em seguida

¹¹ BRECHT, Bertolt. “Pequeno Órganon para o teatro”. In *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 134.

¹² *Ibidem*. p. 141.

submetê-la a um novo questionamento. Que o pensamento se materialize aqui, honrando a Bertolt Brecht, como uma potência dialética de intervenção e contínua transformação. “Essa atitude é de natureza crítica. Perante um rio, ela consiste em regularizar o seu curso; perante uma árvore frutífera, em enxertá-la; perante a locomoção, em construir veículos de terra e de ar; perante a sociedade, em fazer uma revolução.”¹³

1.1 - Um ponto de partida: O Teatro Naturalista

Se a era científica vivida pelo ser humano do século XIX serviu de estímulo e inspiração para a produção teatral brechtiana, tal contexto não permaneceu indiferente aos dramaturgos progressistas que vivenciaram a ascensão e o domínio do homem moderno sobre seu meio natural, biológico e também social. O drama naturalista alemão emerge por volta de 1900 com proposta de valorização do contexto empírico presente, como um fragmento recortado do ambiente real e concreto, evitando assim juízos abstratos e universais. Um dos aspectos mais progressistas do movimento, por se desenvolver como um elogio da iluminação da realidade social suscitada pelo desenvolvimento científico, foi a representação e a inclusão do proletariado no contexto das cenas teatrais. Em um espaço antes restrito à burguesia, foi identificada a demanda pela ocupação das camadas menos privilegiadas da sociedade, e tal perspectiva serviu como ponto de partida para a proposta naturalista que buscava a ruptura do modelo aristotélico. A começar pela própria concepção da figura humana, que se aproximava do ser humano em seu ambiente real e concreto enquanto negava a fantasia e o mundo onírico, dado que, “influenciado pelas ciências biológicas e sociais, concebe o homem como ser determinado por fatores hereditários e pelo ambiente.”¹⁴ Encontramos aqui o primeiro dilema enfrentado pelo naturalismo teatral: a ênfase excessiva na influência do ambiente, apesar do seu comprometimento com a circunscrição do real, operava contra a consideração das forças sociais como fenômenos históricos. O drama naturalista recortava uma fração do contexto, ignorando a dinâmica das condições. Como consequência, o ser humano era apresentado

¹³ BRECHT, Bertolt. “Pequeno Órganon para o teatro”. In *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 22.

¹⁴ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectivas, 2014, p. 89.

como refém do ambiente, porém não como autor e sujeito do seu próprio repertório político e social.

O compromisso firmado entre o autor naturalista e o cientificismo visava ao combate do idealismo abstrato, presentificando a composição cênica, paralisando sujeitos potencialmente ativos e portanto mutáveis. Na inclinação por negar o retorno ao passado e a indefinição do futuro, o autor naturalista apegava-se ao recorte de uma fração atual da realidade representada.

Na medida em que se desciam os degraus da escala social, descobria-se o arcaico no presente: voltava-se o ponteiro no mostrador do espírito objetivo e o próprio autor naturalista tornava-se assim um 'moderno'. A passagem do drama da aristocracia à burguesia correspondia ao processo histórico; a inclusão naturalista do proletariado no drama por volta de 1900 pretendia, pelo contrário, justamente evitá-lo.¹⁵

O que Peter Szondi designa como “dialética histórica do drama naturalista”¹⁶ dá origem a outras contradições evidenciadas no aspecto formal das obras desse movimento. A desconsideração dos processos históricos que resultaram na construção das personagens, em consonância com a proposta naturalista de restrição à realidade presente e empírica, estabelece uma resistência imanente à dramaturgia no tocante à sua própria relação com as camadas sociais às quais se dirige. A inclusão da representação da realidade proletária na configuração do drama não é suficiente para que essa classe se converta em público de um aparato até então ocupado pela burguesia. “Uma classe observa a outra: de um lado, o poeta burguês e a burguesia como público, de outro o campesinato e o proletariado. Essa distância mostra no plano dramático suas consequências negativas.”¹⁷ As questões sociais representadas em cena, visto que se conservavam sob o domínio da forma hegemônica, não mobilizavam o engajamento do proletariado dentro das salas de teatro. Não bastava comunicar sobre a realidade social e suas contradições: a mera representação do proletariado, ainda que estimulasse uma ruptura contra o movimento dominante, não era o bastante para mobilizar a ocupação de novos espaços, para uma convocação que ultrapassasse a mera representação naturalista. Além da problemática da conservação de uma forma incoerente com

¹⁵ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 86.

¹⁶ *Ibidem*, p. 86.

¹⁷ *Ibidem*, p. 87.

a demanda de seu conteúdo, ou ainda, com a proposta revolucionária da dramaturgia, a leitura de Szondi revela que “O verdadeiro dramaturgo - e, com ele, o espectador - não toma qualquer distância das *dramatis personae*: ou com elas se confundem ou nem chegam a se inserir na obra.”¹⁸ O movimento naturalista se engaja para fora da hegemonia cultural, mas, por se apegar ao retrato do presente, fatores externos à realidade representada eram desconsiderados. O meio era o determinante da atuação da personagem naturalista, assim como suas motivações em torno dele. O naturalismo retirava a fantasia como recurso de identificação, aproximava a personagem da sua realidade, exercendo uma dinâmica mimética do comportamento e das ações humanas. Ao combater os traços dramáticos da personagem, o próprio texto se constrói em função da perspectiva do autor, enquanto representa uma fatia imutável de um contexto que dispensa o devir histórico. Szondi apresenta essa problemática como circunstância que afasta do naturalismo a identificação, mas trai a si mesmo ao promover um retrato do ser humano sem considerar sua mutabilidade, dado que “essa identidade entre poeta, espectador e *dramatis personae* se torna possível porque os sujeitos do drama são sempre projeções do sujeito histórico: eles coincidem com o grau de consciência. Nesse sentido, todo verdadeiro drama é espelho de sua época.”¹⁹

O paradoxo no experimento de demonstração da realidade empírica e estagnada do teatro naturalista revela outros problemas na execução de tal proposta. A representação do contexto social pelo naturalismo afasta-se da esfera da ação e do conflito, na medida em que se aproxima da atmosfera presentificada e destaca o ambiente²⁰ por trás dos que agem, fazendo do acontecimento um objeto inserido na perspectiva estrita do autor, apresentado em função de um personagem-observador. Temos aqui a valorização da situação no lugar da ação, a descrição e a observação em detrimento dos sólidos diálogos e dos conflitos inter-humanos. “A própria concepção naturalista, que entrega o mundo humano à determinação de forças anônimas não articuláveis, desautoriza o diálogo e a ação consciente e livre.”²¹ A fim de cumprir o objetivo

¹⁸ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*, São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 86.

¹⁹ Ibidem, p. 86.

²⁰ “*Milieu*” (Cf: SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*, São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 87.)

²¹ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectivas, 2014, p. 89.

de deslocar o tema e afastar o drama, a base do naturalismo padece de uma contradição em sua própria estrutura, a demanda pela presença de um observador, um personagem que se distancia da própria cena, que a observa e a descreve ao espectador: o narrador épico. “Essa relativização do drama em função do narrador, pressuposta pelo primeiro como drama naturalista reflete-se no plano interno como relativização dos personagens em função do *milieu*, que aparece estranhado em relação a eles”.²²

A dialética suscitada pelo drama naturalista entre a inclusão da estrita realidade social e a demonstração cênica objetiva de um olhar estrangeiro é criticada por Brecht e potencializada pela crítica de Benjamin. A representação do *milieu* na perspectiva estagnada e relativa à posição do autor recusava a potência imanente à obra de suscitar qualquer modificação na postura e na mobilização do espectador, cooperando com a manutenção dessa postura. “As falsas reproduções da vida real que eram efetuadas no palco, incluindo as do chamado naturalismo, levaram-no a solicitar reproduções cientificamente exatas (...)”.²³ No tocante à vinculação ao seu ambiente social, Brecht pondera que “este teatro rejeitou, com desdém, o culto do belo, culto até então alimentado ao lado de uma aversão ao saber e de um desprezo pelo útil; e o que induziu a essa renúncia foi, sobretudo, a circunstância de não estar produzindo nada de belo naquela época.”²⁴

O retrato fidedigno de fragmentos da realidade, ou ainda a inserção de protagonistas figurados a partir da classe proletária e articulados em uma sequência causal, não era suficiente para a demanda de uma época científica e tampouco figurava em si a potência de engajamento do público. Pelo contrário, contribuía para a manutenção da ordem política e social, na medida em que mantinha a massa na postura contemplativa diante da obra. “Em tudo que é evidente, é hábito renunciar-se muito simplesmente ao ato de compreender. O que era natural tinha, pois, de adquirir um caráter sensacional. Só assim as leis de causa e efeito podiam ser postas em relevo.”²⁵ O dramaturgo alemão levanta

²² ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectivas, 2014, p.87

²³ BRECHT, Bertolt. “Pequeno órganon para o teatro”. *In Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 126

²⁴ *Ibidem*, p.126.

²⁵ *Idem*. “O Teatro Épico”. *In Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 66

ainda a provocação de que a proposta naturalista conservava a tradição dos teatros como “recintos de recreio de uma classe que mantinha o espírito científico amarrado à Natureza, não ousando transferi-lo para as relações humanas.”²⁶

Bertolt Brecht acusa a incoerência da dramaturgia da era científica que fecha os olhos à mutabilidade das condições históricas e sociais que regem o sujeito do seu tempo. Apesar de reconhecer a influência do naturalismo para o teatro moderno, o dramaturgo alemão contrapunha-se formal e materialmente à representação nos palcos naturalistas. A proposta brechtiana revelava as condições não como pano de fundo para a trajetória das personagens, ou como mera representação fidedigna do ambiente social. Brecht as operava de modo a saltarem ao primeiro plano. As condições da conjuntura social não se reduziam à trama, tampouco conduziam a personagem brechtiana, como um meio determinista, mas sim revelavam-se objetivamente capazes de modificar o sujeito histórico no sentido de operar na atitude crítica do seu espectador. Apesar de influenciado pelas teorias darwinistas, o teatro naturalista traía a sua proposta progressista, ao tentar representar o indivíduo preso ao seu ambiente, como refém de uma realidade que ele não se revela capaz de modificar. Ainda que a tentativa seja de superar o determinismo trágico, retirando da personagem a sua submissão ao divino, aos deuses, às forças sobrenaturais, o naturalismo, ao levar ao palco um homem comum que não carrega em si a dimensão transcendental do mundo, mas age dentro de uma moldura inexistente, convertia-se em mais um movimento de potência reformista e não revolucionária. Visto que não modificava a condução formal, acabava mimetizando uma realidade modificável, sem fornecer ao espectador o espaço necessário para que cada condição representada fosse efetivamente passível de intervenção e modificação. “É que todos aqueles que parecem tão distantes da ciência o estão, com efeito, pela simples razão de serem mantidos à distância; para se apropriarem da ciência, terão de desenvolver e pôr em prática, por si, desde já, uma nova ciência social.”²⁷ Mas cabe aqui sublinhar que, ainda que a

²⁶ BRECHT, Bertolt. “Pequeno Órganon para o Teatro”. In *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 140.

²⁷ BRECHT, Bertolt. “Pequeno Órganon para o Teatro”, In *Estudos Sobre o Teatro*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 136

personagem brechtiana, que estudaremos em tópico subsequente desta pesquisa, seja apresentada como resultado de um processo histórico, ela não se configura nem como sujeito refém de seu meio nem, por outro lado, como capaz de se elevar subjetivamente de forma absoluta sobre os elementos objetivos apresentados pela obra. A personagem proposta por Brecht, em sua intenção de quebra com a identificação por parte do público, afasta de si a subjetividade, de modo a destacar as condições em que os processos se figuram. “São estes os verdadeiros filhos de uma era científica como a nossa, cujo teatro não poderá se desenvolver se não forem eles a impulsioná-lo.”²⁸ A revelação dos processos, em contraposição à representação fidedigna do *milieu* pelo naturalismo, é adotada por Brecht, em seu teatro épico, como instrumento capaz de suscitar a simultânea libertação do olhar e da recepção do espectador épico.

Por quanto tempo ainda nossos espíritos, abrigados na escuridão dos seus corpos ‘compactos’, terão de penetrar em todas aquelas quimeras que pairam sobre o estrado, para participar de uma prosperidade que ‘de outro modo’ nos é negada? Que espécie de libertação é esta, se no final de todas as peças - que apenas o espírito da época é feliz (a justa providência, a disciplina) - vivemos a fantástica execução que pune a prosperidade por ser excesso! (...) Estes hábitos demoníacos são também fomentados em peças como *Os fantasmas* e *Os tecelões*; nelas, a sociedade como *milieu* surge, porém envolta em maior problemática. É por coação que recebemos as sensações, as ideias e os impulsos das personagens principais, e da sociedade e recebemos apenas o que nos é dado pelo *milieu* em que as personagens se movem.²⁹

O teatro naturalista não atende à proposta de Brecht e ao materialismo de Benjamin, apesar de sua ruptura com o modelo aristotélico. A modificação no discurso, a ausência do conflito dramático, a presença do sujeito épico e até mesmo as críticas sociais postas em relevo se revelavam insuficientes para que o movimento se fizesse revolucionário. Essa presentificação refletia e naturalizava um aspecto formal e estruturado de uma concepção problemática do mundo, a contraposição à ilusão e a recusa da magia não eram suficientes para dinamitar o aspecto totalitário e fechado da sua forma. “O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição,

²⁸ Ibidem, p. 136.

²⁹ BRECHT, Bertolt. “Pequeno Órgano para o Teatro”, *In Estudos Sobre o Teatro*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 141.

mas para no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele mesmo escreve a história.”³⁰ Benjamin, porém, em seu ensaio “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht” pondera que a subtração no desenvolvimento de ações no teatro épico de Brecht fornecia espaço para que o mesmo instigasse, em seu aspecto formal, a confusão com a dramaturgia naturalista, pois assim como o empirismo estagnado da sociedade como *milieu*, “foi dito que o teatro épico se preocupa mais em representar situações do que em desenvolver ações.”³¹ O filósofo destaca a importância de se sublinhar a distinção da representação de situações pelo palco naturalista em contraste com a proposta épica de Brecht.

E, enquanto quase todos os outros lemas de sua dramaturgia dissipavam-se despercebidamente, esse último levou a mal-entendidos. Motivo suficiente para mencioná-lo. Parecia que as situações em questão não podiam ser nada além do ambiente social (*Milieu*) dos antigos teóricos. Dessa maneira, resumidamente, a pretensão era o retorno ao drama naturalista. Entretanto, ninguém é ingênuo o bastante para defender tal retorno.³²

Benjamin afasta essa associação sob o argumento inicial de que a dramaturgia brechtiana, contrapondo-se ao teatro naturalista, recusava a conformidade à estética da tradição teatral, a saber, a eleição de métodos que camuflavam os recursos cênicos aos olhos de seu espectador. O naturalismo, por sua vez, de modo a manter-se fiel à representação da realidade, conservava em si uma estrutura estática, entregando ao espectador um fragmento que não abala a estética dominante, mas, ao contrário, a reforça. O empenho formal do dramaturgo naturalista em seu esforço da repressão da consciência teatral, na concepção do filósofo, direcionava-se a ocultar do espectador os procedimentos cênicos, reforçando a concepção de que a montagem se faz um retrato fiel da realidade. A intenção naturalista pautava-se na transmissão empírica e real dos eventos representados, suscitando a recepção entorpecida e contemplativa, inserindo o espectador no contexto, reprimindo, simultaneamente, qualquer atitude crítica.

³⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História”. In *Magia e Técnica, Arte e Política*, Trad. Sérgio Paulo Rouanet, Editora Brasiliense, São Paulo: 1987, p. 230.

³¹ Idem. “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht” *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo Editorial. Trad: Cláudia Abeling, 2017, p. 13.

³² Ibidem, p.13.

O palco naturalista, não menos que a tribuna, é um palco absolutamente ilusório. Sua própria consciência de ser teatro não consegue torná-lo profícuo; o palco naturalista - como todo palco dinâmico - tem de reprimi-la, a fim de dedicar-se sem desvios a seu objetivo: representar a realidade.³³

O teatro épico, por sua vez, a fim de afastar a identificação, busca manter incessante essa consciência de que se trata de uma representação dentre muitas possíveis, revelando os processos. A proposta brechtiana faz-se perceptível e compreensível como uma montagem, não como uma representação que circunscreve o real, mas uma desconstrução que se revela e dispõe as condições de forma experimental, empenhando-se em suscitar o posicionamento e em mobilizar o seu espectador.

[...] o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as 'condições'. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele.³⁴

Como consequência dessa consciência da obra viva, a revelação dos processos é uma prática constante no teatro brechtiano. E é por meio da revelação desses processos³⁵, rompendo com o paradigma de uma época, que o teatro épico simultaneamente revela as condições sociais como históricas e passíveis de modificação. Simultaneamente se desenvolve de modo a mobilizar em vez de envolver, de provocar uma reorganização em vez de se adequar ao ordenamento. As condições "não são aproximadas do espectador, mas afastadas dele. O espectador as reconhece como verdadeiras - não com a complacência do teatro do naturalismo, mas com espanto. (...) o teatro épico não reproduz situações; antes, as revela."³⁶

³³ BENJAMIN, Walter. "O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht" *Ensaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo Editorial. Trad: Cláudia Abeling, 2017, p. 13.

³⁴ *Ibidem*, p. 13.

³⁵ Os procedimentos adotados pela dramaturgia brechtiana direcionados à revelação dos processos serão apresentados no tópico "1.5. Os Procedimentos: A Interrupção e O Gesto no Teatro Épico" deste capítulo.

³⁶ BENJAMIN, Walter. "O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht" *Ensaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo Editorial. Trad: Cláudia Abeling, 2017, p. 13

A demanda revolucionária da dramaturgia, na análise de Benjamin e na prática de Brecht, contrapõe-se às representações que possam ser naturalizadas aos olhos do espectador. O teatro épico não se preocupa em refletir a realidade, ou em traduzir uma interpretação do mundo, mas ele retorna ao seu próprio núcleo e o destrói em fragmentos, contesta o natural, desfaz a ordem, combate a conexão linear e se desfaz em lacunas a partir de si mesmo. Conforme veremos, é um processo de dentro pra fora. A reconfiguração da realidade tem como ponto de partida a sua própria desconfiguração.

Tais imagens exigem, evidentemente, uma forma de representação que mantenha livre o espírito atento. Este tem de dispor da possibilidade de realizar montagens fictícias na nossa construção, apartando as forças motrizes sociais ou substituindo-as por outras; através de tal processo, um comportamento adequado ao momento adquire o aspecto de algo anormal e as forças atuantes na circunstância perdem, por seu lado, a sua naturalidade e tornam-se suscetíveis de serem manipuladas.³⁷

1.2 - O Sujeito Histórico e o Materialismo Dialético

Em contraponto à arte dramática, de dinâmica idealista³⁸, Brecht argumenta em favor da dinâmica materialista da arte épica que se desenvolve de forma aberta, não linear, em fragmentos, em detrimento da disposição reta e ordenada dos elementos no drama. A ruptura da forma fechada torna-se o ponto de partida da proposta brechtiana, visto que, evocando a desordem, se contrapõe ao ordenamento sequencial do modelo dominante. O dramaturgo defende a materialidade que, rompendo a empatia e combatendo a identificação, finda o alinhamento sequencial de fatos, ações e diálogos propositalmente desenhados a fim de promover a receptividade passiva e livre de questionamentos do espectador.

A arte dramática épica, de orientação materialista, pouco interessada

³⁷ BRECHT, Bertolt. "Pequeno Órganon para o Teatro". *In Estudos Sobre o Teatro*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 144

³⁸ "A arte dramática dinâmica de orientação idealista, voltada para o indivíduo, quando iniciou com os elisabetanos a sua carreira, era, em todos os seus pontos essenciais, mais radical do que duzentos anos mais tarde, com o pseudo classicismo alemão; este confundiu a dinâmica da interpretação com a dinâmica do que está sendo interpretado e estruturou o indivíduo." (Cf: BRECHT, Bertolt. "Nota sobre a Ópera dos Três Vinténs", *In Estudos Sobre o Teatro*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 43)

no investimento emocional do espectador, não conhece finalidade alguma propriamente dita, mas um fim, apenas; a obrigatoriedade a que se submete é de outro tipo e permite uma evolução não só em linha reta, como também em curvas, ou mesmo em saltos.³⁹

O elogio de Brecht ao materialismo alinhado à dialética é relatado como uma orientação histórica e de compromisso social. A supressão do estímulo à inclinação crítica por parte da plateia tornava-se condenável em uma realidade que necessita de um ímpeto modificador. Para isso, fazia-se necessário um teatro que a mobilizasse ao posicionamento diante das contradições e a integrasse de forma desperta no processo de transformação, como parte integrante e contributiva com o todo. Benjamin condena a empatia como elemento determinante de um cenário de opressão, e essa máxima não se limita à arte, mas a toda forma de transmissão cultural. O materialismo ao qual Benjamin se filiava evidencia-se na sua denúncia da empatia e do conformismo como marcas de um cenário opressor. No domínio da arte, essa quebra é suscitada pelo distanciamento brechtiano.

A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. (...) E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.⁴⁰

Em uma realidade na qual impera a opressão, a arte que nega em si mesma a sua potência política e se conforma em “representar” a realidade torna-se conivente com a realidade reproduzida, pois nada faz além de transmiti-la. Assim como a arte que se constrói na representação de um mundo onírico, envolvendo o espectador por meio da magia de uma verdade inalcançável, contribuía para uma abstração problemática, a demanda aqui é pelo confronto que antecipa a superação desse contexto. Brecht, ao desenvolver seu teatro

³⁹ BRECHT, Bertolt. “Nota sobre a Ópera dos Três Vinténs”, *In: Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 43.

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. *In: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 225.

para os herdeiros da era científica, buscou exercer experimentalmente essa convocação. O impulso a esse processo, sustentado pela dialética materialista, parte de uma arte que desloca o lugar comum da continuidade para a inconstância do exercício da percepção.

Esta técnica permite ao teatro empregar, nas suas reproduções, o método da nova ciência social, a dialética materialista. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições. Para a técnica em questão, as coisas só existem na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo próprias.⁴¹

O filósofo alemão argumenta ainda que, durante o período em que o fascismo ganhava força na Alemanha, a conservação da supressão de questionamento e posicionamento por parte das massas tornava-se o interesse primordial de um regime que se sustentava na dominação dos seres humanos. “Pois as tarefas postas, em épocas históricas de guinadas, ao aparelho perceptivo humano não podem, de modo algum, ser resolvidas pelo caminho meramente óptico, portanto da contemplação.”⁴² E a quem interessa a conformidade dos oprimidos? Em consonância com seu caráter opressor e como meio para efetivar a possibilidade de controle do povo, o próprio regime fascista buscou, conforme denúncia de Benjamin, a manipulação das manifestações estéticas em favor da manutenção de seu próprio sistema. A repercussão e o alcance das obras de arte vinculavam-se à exploração capitalista, visto que o domínio do aparato artístico encontrava-se a serviço dos detentores do capital. Portanto, a produção de uma obra de arte, a serviço do capitalismo e dos interesses de uma classe dominante, se convertia em um instrumento de controle de uma população exposta continuamente aos estímulos que fomentam o caráter de mercadoria de uma obra.

O culto do estrelato fomentado por esse capital conserva não só aquela magia da personalidade, que há muito consiste no brilho pútrido de seu caráter de mercadoria, como também seu complemento, o culto do

⁴¹ BRECHT, Bertolt. “Pequeno Órganon para o Teatro”, *In: Estudos Sobre o Teatro*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 146-147.

⁴² BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2018, p. 113-115.

público, e estimula igualmente a constituição corrupta da massa, que o fascismo procura pôr no lugar da consciência de classe.⁴³

Como ferramenta de manutenção do sistema fascista, o fomento cultural condicionava-se às produções artísticas que se adequassem aos interesses dominantes, inseridos em um contexto social de opressão. “As massas possuem um direito à mudança das relações de propriedade; o fascismo busca dar-lhes uma expressão conservando essas relações”⁴⁴, e é essa massa que, ao se ver representada em obras que estimulavam a fruição no culto às personalidades, com recursos de estímulo à identificação, tornava-se objeto de um espetáculo que tão somente reforçava a determinação inquestionável de uma postura conivente com o contexto, por meio de elementos formais que atuavam na repressão da consciência coletiva de uma classe proletária. “Sua *auto alienação* atingiu um grau que lhe permite vivenciar sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem. Essa é a situação da estetização da política que o fascismo pratica. O comunismo responde-lhe com a *politização da arte*”.⁴⁵

1.3 - O Movimento Literário de Esquerda

Enquanto a indústria cultural, na Europa Ocidental, mobilizava “um poderoso aparelho publicitário”⁴⁶, Benjamin levanta a necessidade de uma atuação massiva em prol da desapropriação do capital cultural e destaca a demanda social pelo engajamento revolucionário como a possível saída do cárcere construído pela estetização da política. O papel do artista, em sua leitura, era o de operar ao lado do proletário, em uma atuação junto à massa no combate ao sistema opressor. Caberia ao autor, portanto, a função de integrar o processo produtivo, fornecendo meios para que o seu público tenha condições de assumir a posição de produtor das próprias associações, de criador do próprio repertório crítico. Se a reação contra um cenário que se engendra na opressão demanda o empenho coletivo pela emancipação, o primeiro passo para superação de uma estrutura constituída a partir da dominação de classes é derrubar a hierarquia

⁴³ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2018, p. 77

⁴⁴ Ibidem, p.117

⁴⁵ Ibidem, p.123

⁴⁶ Ibidem, p.83

definida pela detenção do capital, inclusive - e especialmente aqui - do capital intelectual. O engajamento artístico alinhado à proposta revolucionária só seria legítimo se esse esforço tomasse como objeto e ponto de partida os próprios meios de produção, modificando, acima de sua tendência progressista, a forma como o autor se move dentro do contexto social no qual se insere. “Antes de perguntar como uma criação poética se situa *diante* das relações de produção da época, eu gostaria de questionar como ela se situa *dentro* delas.”⁴⁷

Benjamin preconizava o combate à sustentação de uma estrutura intelectual e cultural hierarquizada, cujo topo era ocupado por uma parcela dos literários de esquerda, uma vez que a “chamada literatura de esquerda não tinha outra função social que não a de sacar continuamente novos efeitos da situação política a fim de distrair o público”.⁴⁸ O problema identificado pelo filósofo tem como referência dois movimentos literários da República de Weimar: A *nova objetividade* e o *ativismo*. Em ambos os movimentos, apesar da inclinação a uma tendência revolucionária, “a inteligência burguesa de esquerda”⁴⁹ operava, em termos práticos, de forma contra-revolucionária. A crítica benjaminiana parte da insuficiência de um mero posicionamento solidário com a causa proletária. Enquanto o autor de esquerda se restringir à transmissão de suas próprias convicções, preservando a posição de liderança e superioridade intelectual em relação à massa, simultaneamente estará operando em favor da manutenção do *status-quo* do sistema burguês.

O ativismo começou a substituir a dialética materialista pelo bom senso, valor indefinível em termos de classe. Seus intelectuais representam, no melhor dos casos, um grupo. Em outras palavras, o princípio da formação dessa coletividade é reacionário; não surpreende que o efeito desse coletivo nunca poderia ser revolucionário.⁵⁰

Um dos fundadores e teóricos do movimento ativista, Kurt Hiller, é eleito por Benjamin como exemplo de escritor que assume a posição de um mecenas ideológico, que repercute suas convicções, exaltando a *logocracia*⁵¹. A posição

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Ensaio Sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 90.

⁴⁸ Ibidem, p. 92.

⁴⁹ Ibidem, p. 90.

⁵⁰ Ibidem, p.90.

⁵¹ *Herrschaft des Geistes* - ou domínio do intelecto. (Cf: BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Ensaio Sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 90.)

de domínio dos intelectuais em detrimento da necessidade essencial evidenciada pelo contexto nos leva à tese central do filósofo de que “o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser definido - ou melhor, escolhido - por sua posição no processo produtivo.”⁵²

Reconhecida como movimento responsável pela criação da reportagem, a *nova objetividade* tem sua pretensão progressista igualmente questionada por Benjamin, visto que “abastecer um aparelho de produção sem o modificar - na medida do possível -, ainda assim é um procedimento altamente controverso, mesmo que os materiais que abastecem esse aparelho pareçam de natureza revolucionária”.⁵³ A intenção revolucionária de uma obra revela-se incoerente com a sua proposta enquanto essa inclinação política se restringir à determinada camada social e, sublinhamos aqui como exemplo citado por Benjamin, o instrumento do movimento em questão permanecer sendo a reportagem. A vinculação do instituto jornalístico aos interesses hierárquicos das classes dominantes não pode ser ignorada enquanto o lugar de agente, ou especialista, for reservado a uma restrita parcela detentora do capital cultural e intelectual. Chegamos aqui novamente ao ponto crucial da crítica formulada por Benjamin contra os movimentos literários de esquerda de sua época: não é possível pensar o movimento revolucionário sem uma mobilização simultânea pela aniquilação das barreiras hierárquicas sociais erguidas pelo sistema, cuja liderança reforça uma estrutura dentro da qual ainda se insere uma disputa silenciosa pelo poder. Não é possível uma atuação solidária à massa proletária enquanto o protagonismo dessa luta se limitar aos interesses burgueses. Como superar a opressão se o comodismo que beneficia a dominação entre as classes ainda impera?

A ninguém é possível colocar-se num plano superior ao das classes que lutam, pois a ninguém é possível colocar-se num plano superior ao dos homens. A sociedade não terá um porta-voz comum enquanto estiver dividida em classes que lutam. *Não ter partido, em arte, significa apenas pertencer ao partido dominante.*⁵⁴

⁵² BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Ensaio Sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 93.

⁵³ Ibidem. p. 92.

⁵⁴ BRECHT, Bertolt. “Pequeno Órgano para o Teatro”. In: *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 152.

Brecht argumenta em favor da referida crítica e sublinha a problemática levantada a partir dos vanguardistas que se submetem a uma engrenagem, e se tornam reféns dos fatores econômicos que regem a relação entre os produtores e a grande maquinaria social. A raiz do problema se torna ainda mais visível quando os próprios artistas se privam do reconhecimento de sua posição nesse contexto.

Já há muito que, para abastecimento das suas instituições públicas, essas engrenagens tiram partido do trabalho mental (a música, a poesia, a crítica, etc.) de intelectuais que ainda participam dos lucros — intelectuais, por conseguinte, que, de um ponto de vista social, tendem já para o proletariado. São as engrenagens que valorizam o trabalho dos intelectuais, a seu modo, e lhe imprimem uma diretriz exclusiva.⁵⁵

A relação de dependência entre os produtores e a engrenagem acaba por submeter os intelectuais aos condicionamentos configurados pelos meios de produção. Os intelectuais que se mobilizavam por uma intenção progressista muitas vezes traíam-se pelo auto-engano, visto que acreditavam erroneamente deter os meios para combater o sistema, porém nada faziam além de nutrir esse próprio sistema. “Pois, na convicção de estarem de posse de uma engrenagem que, na realidade os possui, eles defendem algo sobre que já não têm qualquer controle, que já não é (como creem, ainda) um meio a serviço dos produtores, mas se tornou, de fato, um meio contra os produtores.”⁵⁶ Em contrapartida, a contramão dessa vinculação resultaria em uma impossibilidade de execução da arte, visto que o fomento financeiro, no mundo capitalista, se faz essencial à própria viabilidade da produção.

O erro reside, tão somente, nas engrenagens não serem ainda, hoje em dia, da comunidade, nos meios de produção não pertencerem aos produtores e em se atribuir ao trabalho um caráter mercantil, sujeitando-o às leis gerais da mercadoria. A arte é, pois, uma mercadoria; sem meio de produção (engrenagem) não seria possível produzi-la!⁵⁷

⁵⁵ BRECHT, Bertolt. “Notas sobre a ópera Ascensão e Queda da cidade de Mahagonny”, *In: Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 26

⁵⁶ *Ibidem*. p. 26.

⁵⁷ BRECHT, Bertolt. “Notas sobre a ópera Ascensão e Queda da cidade de Mahagonny”, *In: Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p.28

1.4. Uma saída do Encarceramento Estético: A Refuncionalização

O problema identificado pelo movimento literário de esquerda não se afasta tanto do paradoxo evidenciado pelo teatro naturalista. Ambas as tendências artísticas, ainda que assumam uma inclinação progressista, recaíam na mesma posição combatida por Brecht e criticada por Benjamin: a manutenção de um contexto que se sustenta no domínio fomentado pelos interesses de uma classe dominante. Assim como no drama naturalista, os literatos de esquerda da República de Weimar, por se submeterem a um aparato sem modificar suas conexões funcionais, operam, conforme exposto, na conservação do status-quo burguês.

Que utilidade poderia apresentar uma cena construtivista, se não era socialmente construtivista? De que serviriam as mais belas instalações elétricas, se não iluminavam senão falsas e pueris representações do mundo? Qual seria o interesse de toda uma arte de desempenho sugestiva, que só servia para nos fazer tomar um X por um U? Para que toda essa caixa de ilusões, se apenas se poderia tirar de seu interior produtos de substituição, e não verdadeiras experiências? Essa perpétua exposição de problemas, que permaneciam sempre sem solução? Essa irritação não apenas dos nervos, porém da compreensão? Não se podia ficar aí.⁵⁸

Como solução para as questões provocadas por Brecht, Benjamin destaca a *refuncionalização*⁵⁹ dos elementos aplicada ao teatro épico, um empenho que advém da própria obra em combate à estetização da política fomentada pelo modelo de dominação. É viável considerar a potência inerente à obra de estimular a produção de um repertório crítico que tenha como ponto de partida o próprio espectador, desde que seu objetivo seja “menos preencher o público com sentimentos, ainda que de revolta, do que fazer com que esse público sinta um estranhamento duradouro em relação às condições em que vive”⁶⁰. Seria função do autor não assumir um papel definido pela posição do intelectual, tampouco de um mecenas. Ao mesmo tempo em que ao escritor

⁵⁸ BRECHT, Bertolt. “O Teatro Experimental”, in Teatro Dialético, Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1967, p.131

⁵⁹ *Umfunktionierung*, encontrado em outras traduções como “modificação das funções”: transformação das formas e instrumentos de produção no sentido de uma inteligência mais progressista. (Cf: BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”: *In Ensaios Sobre Brecht*, São Paulo: Boitempo, 2017, p. 90.)

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”: *In: Ensaios Sobre Brecht*, São Paulo: Boitempo, 2017, p. 97.

progressista não é suficiente uma disposição limitada à função de ensinar, transmitir o conhecimento, ou se colocar “ao lado” da massa. Mas espera-se que este possa fazer de seu público uma plateia de *colaboradores*, orientando-os a assumir, a partir de seu próprio repertório crítico, uma postura ativa diante do espetáculo, rompendo com a inatividade alimentada pela mera contemplação da arte.

A tendência é a condição necessária, nunca suficiente de uma função organizativa das obras. Essa exige ainda o comportamento diretivo, instrutivo, daquele que escreve. Um autor que não ensina nada aos que escrevem não ensina nada a ninguém. Dessa maneira, o caráter de modelo da produção é decisivo: primeiro, deve-se orientar a outros produtores na produção e, em segundo lugar, disponibilizar-lhes um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar de volta à produção; ou seja, quanto mais for capaz de transformar leitores ou espectadores em colaboradores. Já dispomos de um modelo desse tipo (...). Trata-se do teatro épico de Brecht⁶¹

E a ruptura da proposta brechtiana com as peças definidas por Benjamin como comerciais⁶², além de perturbar a comodidade do espectador, apresenta a disparidade como um primeiro convite à intervenção crítica. Por meio de recursos de combate da fruição estética, o palco épico estimula o ingresso da massa proletária em posições até então restritas ao público burguês. O dramaturgo alemão, no mesmo sentido da mencionada tese benjaminiana, direciona-se à desconfiguração social da engrenagem, que se movimenta de modo a abastecer os meios de produção, da qual só é possível escapar com a emancipação do caráter dominador que impera neste ciclo.

Quando se diz que esta ou aquela obra é boa, subentende-se, mas nunca se diz, que é boa para a engrenagem. Esta, por sua vez, é condicionada pela sociedade existente, da qual aceita apenas aquilo que a mantém. Todas as inovações que não ameaçam a função social da engrenagem (...) poderiam ser postas por ela em discussão. Mas as que tornam iminente uma alteração dessa função, que atribuem à engrenagem uma posição diferente na sociedade, que pretendem aproximá-la, em certa medida, dos estabelecimentos de ensino ou dos grandes órgãos de informação, essas ela põe fora de causa.⁶³

⁶¹ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”: *In: Ensaios Sobre Brecht*, São Paulo: Boitempo, 2017, p. 95.

⁶² Idem. “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão)” *In: Ensaios Sobre Brecht*, São Paulo: Boitempo, 2017, p. 11.

⁶³ BRECHT, Bertolt. “Notas sobre a ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”. *In: Estudos Sobre o Teatro*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 27.

A desconfiguração de uma matriz que impera no cenário opressor, por emergir de dentro pra fora de sua estrutura, exigiria, aos olhos do dramaturgo, uma “refuncionalização” dos recursos. Enquanto o sistema opera de uma forma, era necessário operar de forma contrária. A reação aos instrumentos de produção, de modo a superá-los, toma como ponto de partida uma modificação da função originária de cada um desses elementos. Uma nova forma de produção de sentido, demonstrando a vulnerabilidade de modelos pré-concebidos. Funções, que eram até então operadas e mantidas de forma harmônica e estável, ganhavam autonomia, desvencilhavam-se do parâmetro adotado e esteticamente conformado. Refuncionalizar um instrumento de produção abala sua noção paradigmática, um abalo que repercute na perturbação do olhar do seu receptor.

Brecht criou o conceito de mudança de função (Umfunktionierung) para a transformação de formas e instrumentos de produção no sentido de uma inteligência mais progressista - por essa razão interessada na libertação dos meios de produção e atuante na luta de classes. Ele foi o primeiro a dirigir aos intelectuais a exigência abrangente de não abastecer o aparelho de produção sem simultaneamente, na medida do possível, o modificar no sentido do socialismo.⁶⁴

Afinal, de acordo com o filósofo, o palco “tornou-se tribuna. E, nessa tribuna, é preciso instalar-se”.⁶⁵ Ao assumir sua posição nessa nova instalação, Brecht alterou as conexões funcionais entre os elementos cênicos, bem como modificou a relação entre encenação e texto, ator e diretor, palco e plateia. Uma modificação alinhada a sua mobilização progressista através do teatro, partindo de sua própria estrutura. A alteração entre essas relações objetiva contrapor-se à potência dramática de fruição emocional, assim como superar a transmissão de teses ou estímulos, eliminando a relação vertical da elevação do palco. Mais do que mobilizar a massa proletária à qual se dirigia, a peça épica se fez de modo a desconfigurar a famigerada posição do ator, realocando-o em um lugar distanciado da própria personagem. O mesmo se propunha à função essencial

⁶⁴ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”: *In: Ensaios Sobre Brecht*, São Paulo: Boitempo, 2017, p. 91.

⁶⁵ Idem. “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão)” *In: Ensaios Sobre Brecht*, São Paulo: Boitempo, 2017. p. 11.

do diretor, que desce os degraus da hierarquia, e assume uma nova função: a de mediar cenicamente um debate com o espectador, ao invés de envolvê-lo na obra, com recursos entorpecentes. O texto torna-se um instrumento manejável de orientação para o engajamento coletivo, e não mais se configura como um roteiro de estrito cumprimento imputado ao diretor e aos atores. O distanciamento brechtiano não era restrito à ruptura da quarta parede nos palcos, diante de seu público, mas desfazia todo um aparato há muito conservado.

Ao público, o palco não apresenta mais 'as tábuas que representam o mundo' (ou seja, um espaço encantado), mas um espaço de exibição com localização favorável. Para o palco, o público deixa de ser uma massa de cobaias hipnotizadas e se torna uma reunião de interessados, cujas demandas devem ser atendidas. Para o texto, a encenação não é mais uma base, mas coordenadas em que se registra, como novas formulações, o resultado. Para os atores, o diretor não passa mais orientações sobre efeitos, mas teses diante das quais é preciso tomar partido. Para o diretor, o ator não é mais o fingidor que tem de encarnar um papel, mas o funcionário que o inventaria.⁶⁶

A partir dos critérios fornecidos pelo texto da peça de Brecht *Um homem é um homem*⁶⁷, o filósofo alemão assume a sua posição de ensaísta e crítico de arte, enquanto desdobra a forma como se percebe cenicamente a modificação dessas funções. Benjamin elege a referida montagem como modelo que lhe permite tornar evidentes ao leitor os elementos e recursos dramaturgicos que demonstram a potência política de intervenção da arte. "É evidente que funções tão modificadas se assentem sobre elementos modificados. Uma encenação da parábola de Brecht 'Um homem é um homem', que ocorreu há pouco em Berlim, ofereceu a melhor oportunidade para provar isso."⁶⁸ Ao tomar "*Um homem é um homem*" como a montagem a partir da qual é possível identificar a proposta épica brechtiana, Benjamin diz ainda que a referida encenação era "não somente uma das montagens mais rigorosas vistas em Berlim em anos, como também um modelo de teatro épico."⁶⁹ Em virtude do exposto, tomaremos a peça em

⁶⁶ BENJAMIN, Walter. "O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão)" *In: Ensaios Sobre Brecht*, São Paulo: Boitempo, 2017, p. 12.

⁶⁷ *Um homem é um homem (Mann ist. Mann)*: peça escrita por Bertolt Brecht entre os anos 1926 e 1929, a qual recebeu várias versões e foi encenada em Berlim no ano de 1931, ocasião em que Walter Benjamin teve o primeiro contato com a montagem.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. "O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão)" *In: Ensaios Sobre Brecht*, São Paulo: Boitempo, 2017, p. 12.

⁶⁹ *Ibidem*. p. 12

questão como objeto estético a partir do qual evidenciaremos a potência transformadora observada na proposta brechtiana de dramaturgia.

1.5. Os Procedimentos: A Interrupção e O Gesto no Teatro Épico

Voltemos à imagem inicial de uma super máquina operando em perfeito funcionamento. Visualize suas peças interagindo de forma coesa e contínua, em um movimento perpétuo e linear. Suponhamos que uma pedra caia dentro de alguma de suas engrenagens. O resultado é uma paralisação do motor, a necessidade de intervenção em seu funcionamento. Coloque agora essa máquina sobre um grande palco de teatro. O seu perfeito funcionamento repousa na proposta do teatro tradicional, cuja estrutura sustenta a ordem dos eventos enquanto envolve os seus espectadores no plano sequencial representado. A pedra, a paralisação, a evidência de sua vulnerabilidade, o ímpeto interventor, equivalem-se aos recursos épicos, que perturbam o repouso na postura do público, enquanto o afastam da cena e o convidam a intervir racionalmente diante da desestruturação da famigerada ordem.

Entre os procedimentos comumente adotados na peça brechtiana “*Um homem é um homem*” analisados por Benjamin, o destaque na recepção do filósofo debruça-se sobre a *interrupção* e o *gesto*. Faz-se necessário neste ponto considerar a proposta dialética imanente à sua formulação. “*Um homem é um homem*” se desenvolve a partir da trajetória do estivador Galy Gay, apresentado como “um homem que não sabe dizer não”. Ao sair de casa para comprar um peixe, o simples estivador é facilmente persuadido por um grupo de soldados a substituir um dos integrantes, o soldado Jeraiah Jip, que ficara preso em um templo religioso durante uma tentativa de assalto. Por algumas caixas de cervejas e charutos, Galy Gay, com uma breve hesitação, aceita a proposta. A perda total da identidade do estivador, que se converte em um soldado sanguinário do exército, se dá após o metafórico funeral de Galy Gay, que profere o discurso do próprio sepultamento.

O processo de desmontagem e remontagem da personagem será analisado no tópico subsequente deste capítulo. Para este ponto, deve-se considerar o estranhamento no olhar, outrora acomodado, do espectador ao se deparar com a identidade maleável do estivador. O público da peça tem a sua

capacidade de observação e análise crítica posta em exercício permanentemente, visto que, através de sua própria constituição formal, a montagem o convoca a identificar as contradições sociais representadas na dualidade da *persona* de Galy Gay. O processo de abertura da circunferência que molda a personagem, ao revelar ao espectador as contradições inerentes ao seu âmbito social, o faz comparar comportamentos distintos em situações semelhantes, bem como a identificar a forma como se figura o mesmo movimento em situações distintas. A quebra da expectativa formulada por um modelo tradicional já demanda por si só um posicionamento dialético na recepção da obra. Foi visto que não basta o empenho do artista que formula e transmite, em sua concepção literária, a crítica social, previamente formulada com base no repertório do próprio intelectual. Brecht visa à reorientação de estímulos que promovam a ampliação da percepção do espectador, por meio de recursos cênicos e textuais.

Não mais era permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem consequências na prática), por mera empatia com a personagem dramática. A representação submetia os temas e os acontecimentos a um processo de alheamento indispensável à sua compreensão. (...) Os homens tinham que agir de determinada forma e poder, simultaneamente, agir de outra.⁷⁰

O movimento artístico proposto por Brecht direciona-se a provocar o espanto, rompendo a ilusão e a empatia, de modo que, nas palavras de Benjamin, “o teatro épico não deve se ocupar tanto em desenvolver ações, mas em representar situações”⁷¹ A representação de situações pode ser aqui compreendida como a desnaturalização dos elementos individuais que compõem a totalidade da cena e é a partir dessa evidência que o olhar do espectador é instigado a formular a sua própria concepção crítica, articulando e associando elementos distintos, perspectivas dialéticas e contraditórias, confrontando mentalmente e intervindo racionalmente na recepção da obra. Convém aqui destacar que a ruptura da empatia não exige necessariamente a ruptura da ilusão. Brecht afasta essa confusão sublinhando os recursos

⁷⁰ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 66.

⁷¹ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão)” In: *Ensaio Sobre Brecht*, São Paulo: Boitempo, 2017, p. 25.

utilizados pelo teatro antigo e pelo teatro medieval, que afastavam do espectador a identificação com as personagens, ao mesmo tempo em que estimulavam o entorpecimento pela ilusão.

O teatro antigo e o teatro medieval distanciavam suas personagens por meio de máscaras representando homens e animais (...) Tais efeitos de distanciamento tornavam, sem dúvida, impossível a empatia e, no entanto, a técnica que os permitia apoiava-se, ainda mais fortemente do que a técnica que permite a empatia, em recursos sugestivos de natureza hipnótica. Os objetivos sociais destes antigos efeitos eram absolutamente diversos dos nossos.⁷²

Além da quebra da empatia, Brecht se engajou na superação do caráter ilusionista, contrapondo-se ao envolvimento do público, ao transporte do espectador para o interior da obra e conseqüentemente para longe da realidade. A proposta épica se pautava no oposto: um afastamento da obra e um confronto do espectador com a sua realidade. “Que atitude deveria ter o espectador nos novos teatros se lhe fosse proibida a atitude passiva, embebida de sonho, do homem lançado ao seu destino? Ele não deveria mais encantar-se com seu mundo através do mundo da arte, não deveria mais ser sequestrado, devia-se, pelo contrário, introduzi-lo, bem acordado, em seu mundo real.”⁷³

Com efeito, a revelação dos processos é uma prática constante na peça posta em análise: *Um homem é um homem* de Brecht é escrita e montada contrapondo-se à identificação. Por meio do confronto entre os recursos épicos evidenciados na obra, a potência ilusionista da obra é rompida, despertando no público o estranhamento, afastando sua proximidade com o que é evidente e natural, fazendo do espectador parte integrante, mas desperta e interessada, de um experimento dialético diante das contradições apresentadas. Benjamin diz ainda que “Nada é mais característico do pensamento de Brecht que a tentativa do teatro épico de transformar esse interesse originário em um interesse de especialista. O teatro épico se dirige a indivíduos interessados que não pensam sem motivo.”⁷⁴ Retornamos ao efeito promovido por esta proposta brechtiana: o

⁷² BRECHT, Bertolt. “Pequeno Órganon para o Teatro”. In: *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 145.

⁷³ Idem. “O Teatro Experimental”. In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 137.

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão)”. In: *Ensaio Sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 13.

distanciamento, o olhar estranhado, capaz de suscitar o interesse do próprio espectador ao ser confrontado de forma lúcida com as situações apresentadas. “Distanciar um fato ou caráter é, antes de tudo, tirar desse fato ou caráter tudo que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar o espanto e a curiosidade.”⁷⁵ O ato de estranhar, de se surpreender diante da representação cênica, é o que desperta no indivíduo a atitude crítica diante da cena, na defesa de Brecht, suscitando sua percepção e compreensão do contexto.

O homem que pela primeira vez observou, com surpresa, uma lâmpada a balançar numa corda e a quem não pareceu evidente, mas, sim, extremamente estranho, que ela oscilasse como um pêndulo, e ainda mais, que oscilasse dessa forma e não de outra, aproximou-se, com esta constatação, da compreensão do fenômeno e, simultaneamente, do seu domínio.⁷⁶

A ausência de um desencadeamento de ações interligadas em caráter contínuo afasta a familiaridade que permite ao espectador uma entrega livre de questionamentos. “Representa de maneira que a quase todas as frases poderão seguir-se juízos críticos da parte do público e quase todos os seus gestos poderão ser examinados.”⁷⁷ As circunstâncias em que se desenvolve uma cena no teatro brechtiano são postas em relevo, de modo que a ligação causal entre elas seja prescindível. Não há exigência de um nexos causal, mas de funções que estimulem o espectador a uma intervenção consciente, com seu juízo crítico desperto. A revelação dessas funções, que evidenciam os elementos épicos, tem como resultado a interrupção de processos, que Benjamin metaforicamente esclarece por meio do seguinte exemplo:

O exemplo mais simples: uma cena de família. De repente, entra um estranho. A mulher estava em vias de pegar uma estatueta de bronze e lançá-la contra a filha; o pai, de abrir a janela e chamar um policial. Neste instante, o estranho surge na porta. ‘*Tableau*’, como se costumava falar por volta de 1900. Quer dizer, o estranho é confrontado com a situação: feições transtornadas, janela aberta, móveis

⁷⁵ BRECHT, Bertolt, “O Teatro Experimental”. In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.137.

⁷⁶ Idem. “Efeitos de Distanciamento na Arte Dramática Chinesa”. In: *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 84.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 82.

danificados. Mas há um olhar diante do qual mesmo as cenas mais convencionais da vida burguesa não são tão diferentes disso.⁷⁸

Uma das noções mais fundamentais na leitura benjaminiana do teatro épico brechtiano é a de interrupção. O filósofo apresenta o procedimento como um dos mais importantes de toda a configuração formal da experiência dramatúrgica proposta por Brecht. O confronto com os elementos dispostos de forma experimental rompe previamente com o espaço capaz de conduzir o espectador ao efeito catártico da identificação, não em renúncia ao júbilo da experiência, mas com uma atitude interessada, de quem assume o domínio racional do contexto, articulando mentalmente as situações reveladas no palco. Se o distanciamento é o efeito que combate a identificação, a interrupção é a técnica que promove tal efeito. Ao interromper a continuidade sequencial dos eventos, a cena faz o olhar do espectador saltar em um susto, como o despertar de um transe, diante das contraditórias condições sociais. Desperto, atento, interessado e consciente, temos aqui a postura do espectador do teatro épico.

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. - Eu sou assim. - O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. Será sempre assim. Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. Choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. - Que coisa extraordinária, quase inacreditável. - Isso tem que acabar! - O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. - Isto é que é arte! - Nada ali é evidente. - Rio de quem chora, choro com os que riem.⁷⁹

Benjamin destaca a função do texto no teatro épico de Brecht e afirma que a sua função não seria a de ilustrar ou desenvolver a ação, mas de interrompê-la. “A literalização do teatro por meio de enunciações, cartazes,

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão)” *In: Ensaios Sobre Brecht*, São Paulo: Boitempo, 2017, p. 26

⁷⁹ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 66-67.

letrados [...] vai (e deve) 'roubar o palco de suas sensações materiais'⁸⁰.⁸¹ Os elementos interruptores do texto épico rompem com a fruição emocional, na medida em que suspendem a noção de continuidade. "Ela ultrapassa em muito o domínio da arte (...) ela está na base da citação. Citar um texto é interromper a sua coesão".⁸² A quebra da coesão evidencia a autonomia dos diversos elementos que compõem a cena. Agora em fragmentos, a cena épica é constituída por eventos que atuam de forma conjunta, porém nos quais cada parte conserva em si a independência do desencadeamento causal. O dramaturgo concebe a fábula teatral⁸³ como característica determinante, condizente ao objetivo da montagem. O enquadramento da totalidade dos elementos emoldura conjuntamente a percepção crítica do espectador, que tem o seu espaço para um posicionamento ativo diante da obra limitado. Além de representar uma unidade incoerente com a desigualdade contextual, o caráter totalitário de uma obra sustenta a falsa concepção de uma ordem harmônica e possível. Era necessária a criação de lacunas que aniquilassem o paradigma social predominante. O palco épico se desconstrói formalmente, de modo a fornecer esses espaços. "Visto que o público não é solicitado a lançar-se na fábula, como se fosse um rio, e a deixar-se levar à deriva, os acontecimentos isolados têm de ser interligados de tal forma que as funções sejam evidentes."⁸⁴ Cada ruptura na completude do texto fornece a emersão de um segmento autônomo no interior da fábula. Mesmo que as partes se conectem internamente na estruturação da peça, torna-se necessária a evidência das falhas entre as cenas. "Devemos, então, contrapor cuidadosamente as diversas partes da

⁸⁰ "O teatro épico deve privar o palco da sensação oriunda do conteúdo. Dessa maneira, muitas vezes uma fábula antiga lhe será mais proveitosa do que uma nova. Brecht se perguntou se os eventos apresentados pelo teatro épico não deviam ser previamente conhecidos. (...) Se o teatro tem de se ocupar com os acontecimentos já conhecidos, então os 'eventos históricos seriam os mais adequados'. Sua dilatação (*Streckung*) épica por meio do modo de atuação, dos pôsteres e dos letrados objetiva retirar deles o caráter da sensação". (Cf. BENJAMIN, Walter. "O que é o teatro épico? (segunda versão)" *In: Ensaios Sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 23-24.)

⁸¹ BENJAMIN, Walter. "O que é o teatro épico? (segunda versão)" *In: Ensaios Sobre Brecht*, São Paulo: Boitempo, 2017, p. 23-24

⁸² *Ibidem*. p. 26.

⁸³ "A tarefa fundamental do teatro reside na fábula, composição global de todos os acontecimentos -gesto, incluindo juízos e impulsos." (Cf. BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 159.)

⁸⁴ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 159.

fábula, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro da peça. Para atingirmos este objetivo, a melhor maneira é adotarmos títulos (...).”⁸⁵

Em “*Um homem é homem*”, a interrupção não se dá somente pelos cartazes e pelas projeções dos títulos de cada cena - algumas já antecipam a própria cena com resumos explícitos da trama. A montagem de 1931 é, em parte, musical, composta por canções de autoria do próprio dramaturgo e, na ocasião, reescritas por Kurt Weill. Apesar de não ser definida por Brecht como um exemplo de suas peças em que a música exerce uma significativa contribuição, as composições em parceria com Weill atribuíram à montagem uma “qualidade artística”, enquanto evocavam o caráter distanciador na apresentação.

Fui eu mesmo o autor desta música. Cinco anos mais tarde, porém, quem escreveu a música para a *reprise*, em Berlim, da comédia *Um homem é um homem*, no Teatro Municipal, foi Kurt Weill. A música passava agora a ter qualidade artística (valor próprio). A peça é de comicidade fácil e Weill incluiu nela um pequeno noturno (acompanhado de projeções de Caspar Neher) e, ainda, uma música marcial e uma canção cujas estrofes eram cantadas enquanto se procedia à mudança de cena com o pano aberto. Mas já haviam sido formuladas as primeiras teorias sobre a separação dos elementos.⁸⁶

Ao mesmo tempo em que antecipa o desfecho do enredo, evidenciando referências e citações diretas, a música em “*Um homem é um homem*” interrompe o fluxo sequencial enquanto acompanha a revelação dos elementos cênicos. Com a abertura do pano, o fundo do palco em evidência, a transição entre as cenas era marcada musicalmente. “Por mais que olhes o rio, que corre lentamente, nunca vês a mesma água. Nunca ela retorna, essa que desce, nenhuma gota dela retorna à sua origem”⁸⁷. No canto proferido pela personagem “Viúva Begbick”, a melodia traz ao palco uma citação de Heráclito, que não se restringe à referência ao pré-socrático, mas se utiliza do canto como elemento revelador dos aspectos cênicos, e traz em seu texto um elogio ao processo de transformação contínua, dentro da qual o homem da era científica se insere. Simultaneamente, a cena revela-se como um jogo dialético, o canto adquire a potência de confrontar alternativas possíveis ao olhar do espectador épico:

⁸⁵ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005. p.160.

⁸⁶ Ibidem. p. 226.

⁸⁷ BRECHT, Bertolt. “Um homem é um homem”. In: *Teatro Completo. Vol 2. 2a Edição*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 167.

caberia a ele assumir um posicionamento e, portanto, um domínio diante do contexto ou se conformar passivamente, como mero refém do curso das águas. A disparidade entre as alternativas não se deve tão somente à menção ao texto de Heráclito, e sim à definição na interpretação dos gestos pelos atores. “Não há artista que não saiba que os temas são por si próprios, numa certa medida, algo ingênuos, despidos de atributos, vazios e auto-suficientes. Só o gesto social, a crítica, a astúcia, a ironia, a propaganda etc lhes inculcam um caráter humano”⁸⁸. Tal caráter se torna determinante para a viabilidade efetiva de uma perspectiva histórico-social, a partir da recepção do espectador. “É um critério excelente adotar em relação às peças musicais com texto a indicação da atitude e do gesto com que o intérprete terá de dar em cada parte (...). São preferíveis os gestos mais comuns, mais vulgares, mais banais. Poder-se-á, deste modo, aferir o valor político da música.”⁸⁹

Benjamin coloca o protagonista da peça, o estivador Galy Gay, como a figura que proporciona o espetáculo completo desse jogo dialético brechtiano, visto que as contradições sociais se concentram no cerne do próprio homem, isto é, da personagem. Do mesmo modo que a personagem brechtiana carrega em sua própria estrutura essa potência dialética inerente ao teatro épico, a recepção da montagem de “Um homem é um homem” evidencia ao filósofo uma sequência de recursos que o levam a considerar a interrupção a principal técnica da dramaturgia brechtiana, uma técnica que resultará em outros elementos, e, em especial, produzirá o material do teatro épico para Benjamin: o gesto.

“O teatro épico é gestual. (...) O gesto é o seu material, e a utilização objetiva desse material é a sua tarefa.”⁹⁰ Benjamin confere ao gesto no teatro épico a função de afastar o olhar familiarizado. Como instrumento necessário e vinculado diretamente ao procedimento de interrupção, o filósofo preconiza ainda que “quanto mais interrompemos alguém em ação, mais gestos obtemos.”⁹¹ Nas palavras de Brecht, “por gesto não se deve entender o simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou começar

⁸⁸ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 239.

⁸⁹ Ibidem. p. 240.

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: *Ensaio Sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 12.

⁹¹ Ibidem. p. 13.

quaisquer passagem da peça, e sim de atitudes globais”⁹². É por meio da revelação do gesto, retirando de sua execução o caráter costumeiro, que o condicionamento humano às condições políticas é colocado em primeiro plano e a sua potência de superação e modificação dessas condições faz-se simultaneamente evidente. “O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o ‘gesto social’ subjacente a todos os acontecimentos. Por ‘gesto social’ deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época.”⁹³ Dessa forma, era função dos atores em cena assumir uma postura distanciada da ação representada, dispondo dos espaços delimitados do gesto, em uma recusa permanente da metamorfose, da transformação plena em personagem. O gesto deve ser cirurgicamente enquadrado e apresentado pelo ator, mas ao mesmo tempo deve manter-se visível, revelar o acabamento do ensaio teatral. Tal evidência do domínio da técnica de atuação direciona-se a exaltar a artificialidade da atuação.

Como exemplo, cito uma cena em que três pessoas são preparadas por outra para uma operação fraudulenta (*Um homem é um homem*); esta cena tem de ser descrita pelo teatro épico de modo que o comportamento das quatro pessoas que nela é expresso possa ser por nós imaginado sob moldes diversos, isto é, de maneira que possamos imaginar condições político-econômicas dentro das quais tais pessoas falariam de outro modo, ou, então, de maneira que possamos imaginar uma atitude distinta de todas para com as circunstâncias existentes, atitude que a faria, igualmente, falar de outro modo. Em suma, é conferida ao espectador oportunidade para uma crítica do comportamento humano segundo uma perspectiva social e a cena é representada como uma cena histórica. O espectador passará a ter a possibilidade de estabelecer comparações, no domínio do comportamento humano. De um prisma estético, isso significa que o ‘gesto’ social dos atores adquire importância especial. A arte tem, pois, de cultivar o ‘gesto’.⁹⁴

Com o surgimento da dramaturgia brechtiana, as relações entre público, sociedade e crítica seriam necessariamente alteradas, visto que o próprio espectador exigiria inovações que os modelos estéticos e sociais dominantes

⁹² BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 237.

⁹³ *Ibidem*. p. 109.

⁹⁴ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 228.

seriam incapazes de alcançar. “A tese de que o palco é uma instância moral somente se justifica no caso de um teatro que não se limita a transmitir conhecimento, mas o produz”.⁹⁵ Conforme veremos na subsequente análise do esvaziamento da personalidade de Galy Gay, a assimilação da própria contradição, na parábola do homem que se torna receptor da nova essência a ele ofertada, é por Benjamin exaltada pelo seu efeito lúdico. Um efeito que incita ao confronto experimental sugerido pelo procedimento de desmontagem e remontagem do homem, experimentos criadores e resultantes do jogo teatral que se formula a partir dos gestos corporais.

Aquilo que se revela da condição num flash - pela reprodução da mímica humana de atitudes e de palavras - é o comportamento dialético imanente. A condição revelada pelo teatro épico é a dialética em repouso. (...) no teatro épico a mãe da dialética não é o curso contraditório dos enunciados ou os modos de comportamento, mas os gestos em si.⁹⁶

1.6 - O Esvaziamento da Personagem na Estética da Dialética

O processo de esvaziamento do indivíduo que se dilui no contexto não é raro no teatro épico de Brecht. A própria constituição da personagem brechtiana sustenta a quebra da empatia, finda sua potência de identificação mimética por meio da ruptura da identidade, da ausência de caráter delimitado (*ethos*), bem como sua fluida capacidade de deslocamento e transformação. “Impossível identificar-se com seres transformáveis, participar de dores supérfluas, abandonar-se a ações evitáveis”⁹⁷. A proposta brechtiana de desenvolver uma dramaturgia *não-aristotélica*⁹⁸, além da ruptura com o processo catártico

⁹⁵ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: *Ensaio Sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 12.

⁹⁶ Ibidem, p. 20.

⁹⁷ BRECHT, Bertolt. “O Teatro Experimental”, In *Teatro Dialético*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 135

⁹⁸ Brecht utiliza o termo “não-aristotélica” na definição de sua dramaturgia a partir de sua crítica à poética aristotélica, mais especificamente à função catártica da arte trágica. “A catarse aristotélica, a purificação do terror e da piedade não é uma ablução realizada simplesmente de uma forma recreativa, é uma ablução que tem por princípio o prazer.” (Cf: BRECHT, Bertolt. “Pequeno Órgano para o Teatro”. In *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 128) Do mesmo modo, o dramaturgo defende sua proposta teatral em combate ao fenômeno descrito proposto por Aristóteles, ou seja, como meio de combate à empatia. “Sobre teatro não-aristotélico: para certas fases do ensaio parece desejável que o ator tenha empatia com a pessoa apresentada na peça, mas sem que isso produza sugestão, isto é, sem instigar o público presente a participar dessa empatia.”

promovido pela experiência da tragédia, contrapunha-se igualmente à personificação do trágico, evidenciada pela trajetória do herói, que, abarcando em si a própria ausência de compreensão e dominação do meio, seguia uma tendência: a condução a um desfecho inescapável, ainda que sua luta espelhe uma tentativa de resistência. Em defesa da potente dialética no teatro aliada à elogiada era científica, Brecht condena a incoerência de personagens configurados na modernidade que, em uma paradoxal ingenuidade consciente, se revelavam submissos à irrefutável determinação divina. “Numa época em que a ciência consegue, de tal forma, modificar a natureza (...), o homem não pode continuar a ser apresentado ao homem como vítima, como objeto passivo de ambiente desconhecido, imutável”.⁹⁹ Brecht, em defesa do domínio que o ser humano é capaz de exercer sobre a natureza, combatia na própria concepção de sua personagem qualquer traço de caráter trágico, denunciando a concepção arcaica do herói como incoerente com a realidade vivida pelo sujeito moderno, o ser histórico e social.

O homem de hoje em dia, que vive em um mundo em vias de rápida transformação, e que se transforma rapidamente por seu turno, não possui desse mundo uma imagem justa e que lhe permita agir com oportunidades de sucesso. Suas concepções da vida social são errôneas, vagas e contraditórias, sua imagem do mundo, digamos, impraticável, na medida em que, tendo diante de si essa imagem do mundo dos homens, o homem fica incapaz de dominá-lo. Ele ignora do que depende, não sabe qual intervenção é necessária, na máquina social, para obter o efeito desejado.¹⁰⁰

Como instrumento de manutenção de uma estética dominante, conforme previamente visto, o encarceramento do ser humano na engrenagem social satisfaz o interesse dos detentores do poder, engajados na configuração de um sistema que se constitui pela exploração entre as classes. Ao mesmo tempo em que a emancipação do indivíduo perante as forças de uma estrutura soa como ameaça à minoria que se nutre do adequado funcionamento dessa maquinaria, a recepção de um mundo fechado, circunscrito em uma aparência inalterável, atua na preservação de tal configuração social, visto que em nada contribui para a efetiva fruição da liberdade alcançável pelo homem moderno. Tornou-se função

⁹⁹ BRECHT, Bertolt. “Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?”, *In: Estudos Sobre o Teatro*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 141

¹⁰⁰ BRECHT, Bertolt. “O Teatro Experimental”. *In: Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 132.

da manifestação artística que opera - conscientemente ou não - em favor de um sistema dominante auxiliar na moldura da configuração de um mundo cercado por uma barreira intransponível, inalcançável e inalterável pela inclinação revolucionária de seu espectador, ocultando-se do seu campo de visão, inibindo a sua percepção como ser autônomo, capaz de transpor os limites impostos e intervir no meio social. A estética dominante, na crítica de Brecht, sustentava-se, portanto, no estímulo à identificação de seu espectador que, espelhando-se na saga do herói, recebia por meio do processo catártico uma perspectiva emoldurada da realidade manifesta no mundo representado. “Graças à sugestão artística que ela pode criar, confere às afirmações mais assombrosas sobre as relações entre os homens a aparência de verdade.”¹⁰¹ Como ponto de partida para a análise da personagem brechtiana, iniciaremos este tópico a partir do estudo da configuração trágica em que se desenvolve a personagem heroica. Essa personagem que tem caráter mimético, de modo a suscitar a identificação de seu público, e torna-se assim alvo do combate de Brecht contra a dramaturgia aristotélica.

A identificação é uma das vigas-mestras sobre as quais repousa a estética dominante. Na sua admirável *Poética*, Aristóteles já descreve como, por meio da *mimesis*, é produzida a *catarsis*, isto é, a purificação da alma do espectador. O ator imita o herói (Édipo ou Prometeu) com uma tamanha força de sugestão e uma tal capacidade de metamorfose, que o espectador imita o imitador e toma para si o que vive o herói. (...) A relação entre a cena e o público tendo nascido sobre a base da identificação, o espectador não podia ver aquilo que o herói, com o qual ele se identificava, não via. Situações precisas sendo mostradas no palco, sua reação estava determinada pelo ‘ambiente’ reinante no palco.¹⁰²

Em conformidade ao previamente exposto, o empenho crítico de Brecht contra a identificação vinculada à submissão humana diante de um destino já encontrava apoio nas leituras de Benjamin. O filósofo alemão, em seus ensaios, questiona a universalização do caráter trágico de uma obra, afinal “como poderia

¹⁰¹ BRECHT, Bertolt. “O Teatro Experimental”. In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 134.

¹⁰² BRECHT, Bertolt. “O Teatro Experimental”. In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.135.

a arte sustentar uma tese cuja defesa é a atribuição do determinismo?"¹⁰³. A potência de uma obra que se desenvolve em um contínuo nexos causal, com personagens que são conduzidos pelo fluxo da ação, torna-se inconcebível em termos revolucionários e, desse modo, problemática, quando levamos em consideração o contexto histórico dentro do qual se insere o homem moderno, esse homem que testemunhou o desenvolvimento científico, que se formou na empiria, que se fez e se refez como sujeito e objeto resultante do processo histórico, e que, portanto, já é capaz de reconhecer-se como determinante no desencadeamento político social dos anos vindouros. Ainda que a repercussão do trágico no drama moderno seja alvo de críticas por Brecht, convém aqui destacar a relevância das antigas tragédias gregas. A recepção benjaminiana à arte grega arcaica é digna de um projeto dedicado a tal pesquisa, mas, por ora, é necessária a compreensão de que a tragédia não é aqui lida como problemática no tocante à sua constituição como manifestação artística dentro de uma realidade condizente com a representação formal de seu contexto. É importante enaltecer a tragédia e sua importância social dentro do ambiente de sua produção, quando tomamos como ponto de partida para compreensão a organicidade imanente à construção da sua personagem, quando levamos em consideração sobretudo a realidade histórica correspondente aos seus tempos primórdios. As místicas e desconhecidas forças da Natureza mostravam-se incontroláveis pelo domínio humano, a submissão ao destino aparentava ser uma via única quando o próprio ser humano abarcava em si mesmo a noção de totalidade. O mesmo argumento não se aplicaria em defesa de tal determinismo na constituição do sujeito que se figura nos dramas modernos. Para esse sujeito, a Natureza não representa mais um todo incontrolável, ao menos a relação entre o ser humano e o seu contexto social não mais cabia a essa representação.

A personagem trágica é subjugada por forças que não podem ser completamente compreendidas e nem superadas pela prudência racional. Leis de divórcio mais maleáveis não poderiam alterar o destino de Agamêmnon; psiquiatria social não é a solução para Édipo. Mas relações econômicas mais saudáveis ou um melhor encanamento

¹⁰³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 133.

podem resolver algumas das crises mais graves nos dramas de Ibsen.¹⁰⁴

A tese de George Steiner reitera o cerne da crítica central apresentada a partir da personagem trágica. O despertar iluminista que ascende no homem moderno o distancia da submissão aos fenômenos cósmicos, restritos à fronteira do desconhecido. A morte da tragédia, em Steiner, acontece no momento em que o ser humano alcança a compreensão dos eventos, percebe em si a potência no domínio do saber e se faz capaz de assumir as rédeas do próprio destino: “o declínio da tragédia relaciona-se inseparadamente ao declínio da visão orgânica de mundo e do contexto resultante da referência mitológica, simbólica e ritual.”¹⁰⁵ Além de considerar o âmbito contextual no qual se insere a personagem trágica, o crítico nos permite um breve retorno ao previamente exposto no tocante ao drama naturalista.

Henrik Johan Ibsen, dramaturgo tomado como exemplo por Steiner, é apresentado nos estudos de Peter Szondi como precursor da chamada “crise do drama”¹⁰⁶. As personagens de Ibsen construíam-se em uma tendência seguida pelo movimento naturalista: a presentificação estagnada e focal do sujeito no palco. A herança da configuração trágica da personagem na modernização do drama resultou, portanto, em sujeitos penetrados em si próprios, paralisados em um contexto que nega a lacuna do decurso temporal, seres imutáveis em uma utópica eternização do presente. Enquanto o herói grego arcaico de Sófocles refletia a fragilidade humana diante da sua ambígua relação com o desconhecido, o herói moderno de Ibsen residia em ambiente duto, transitava entre saberes, compartilhava experiências e tinha acesso aos fatos e dados científicos, mas confinava-se no interior de uma alma consciente em uma época dinâmica, liberta das amarras mitológicas. Como se apegado ao paradoxo de uma forma que não lhe cabe mais, o herói insustentável faz emergir em sua própria constituição a crise do drama, conforme sustenta Szondi:

A verdade em *Oedipus Rex* é de natureza objetiva. Pertence ao mundo: somente Édipo vive na ignorância, e seu caminho em direção à

¹⁰⁴ STEINER, George. *The Death of Tragedy*. New York: Open Road Media, 2013, e-book. p. 08.

¹⁰⁵ Ibidem. p. 292.

¹⁰⁶ A análise de Peter Szondi a partir da Crise do Drama será apresentada no capítulo subsequente deste texto, ocasião em que ilustraremos com peças como se deu essa crise.

verdade é o que dá forma à ação trágica. Em Ibsen, ao contrário, a verdade mora na interioridade. Nela repousam os motivos das decisões tomadas, nela se esconde seu efeito traumático, que sobrevive a toda mudança externa.¹⁰⁷

A personagem da trilogia tebana de Sófocles é trágica a partir do seu progressivo processo de descoberta da verdade (*aletheia*) objetiva. A revelação dos fenômenos que até então se manifestavam em virtude da aparência trazia à tona a configuração do homem trágico. Cabe aqui sublinhar que o ponto de partida para a compreensão da arte trágica não se encontra no próprio ser humano, não são os traços distintivos e constitutivos da personagem os elementos determinantes de sua tragicidade, mas sim os eventos pelos quais transita, a sequência de ações executadas, a sua conduta ao se colocar em confronto com o meio e a sua imanente relação com o todo. Os ensinamentos de Gerd Bornheim, em sua leitura de Aristóteles, nos elucidam que “não é o caráter que determina o trágico, e sim a ação; o caráter é próprio do homem e restringe-se a ele; a ação, pelo contrário, deve ser compreendida em última instância.”¹⁰⁸ Esse deslocamento da equivocada centralidade da obra na figura humana individual para o modo como o ser se relaciona com o mundo é o que dá origem ao que Bornheim vai nos apresentar como a polaridade dos pressupostos que condicionam a viabilidade da ação trágica. “No momento em que esses dois pólos (homem e mundo), de um modo imediato, entram em conflito, temos a ação trágica.”¹⁰⁹

Vimos que, na estética teatral grega arcaica, o desconhecimento inicial das forças que regem o destino é o fio condutor da submissão humana aos fenômenos que lhe escapam ao domínio. Ao agir inserido em um ambiente desconhecido, movido pela aparência do mundo, o herói é vítima e autor de seu próprio desenlace. Confrontado com a verdade desvelada, a personagem trágica é traída pela sua limitada visão da realidade objetiva. O reconhecimento de quão insuficiente é a sua visão diante do todo incompreendido faz manifesta a suprema força de sua natureza, em detrimento da limitada aparência abarcada pelo ser. A queda do herói origina-se a partir de seus erros mundanos, evidentes no conflito entre o ser e a aparência. É objeto da tragédia, portanto, a aparência

¹⁰⁷ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify. 2011, p. 37.

¹⁰⁸ BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e A Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 74.

¹⁰⁹ Ibidem. p. 74

que envolve a própria existência humana, que supera o ser humano e o transcende em suas barreiras individuais. Conforme nos elucidam os estudos de Bornheim:

O desenvolvimento da ação trágica consistiria na progressiva descoberta da verdade, no sentido de *aletheia*: manifestar-se, descobrir-se, 'desesconder-se'. Não é a essência do herói, restrita a sua individualidade, que vem à tona, mas a aparência na qual está submerso: a aparência é descoberta, e nela mostra-se a própria *physis* do herói.¹¹⁰

Por *physis*, compreende-se a partir de Aristóteles¹¹¹ o mundo natural, a natureza e o ser como existência, manifestação do real¹¹². A tragicidade da personagem condiciona-se à dimensão objetiva do conflito em que se origina o erro do herói, "o trágico reside no modo como a verdade (ou a mentira) é desvelada."¹¹³ O trágico revela-se na retirada do véu da falsa aparência, se mostra na postura do herói resistente à transcendência, que o convoca para além de sua particularidade, e resulta enfim na sua derrota individual diante do todo. Bornheim defende a evolução do trágico como a conquista do ser que desmascara a aparência, é a natureza assumindo o protagonismo e revelando a fragilidade do sujeito que se prende à sua particularidade. A recusa da transcendência, o apego à unidade do eu em negação à multiplicidade do mundo resulta na tensão entre a conduta do homem e a dimensão inalcançável do mundo grego, tensão essa que origina o herói trágico. Ou, nas palavras de Bornheim, "de fato, na tragédia não se trata de reduzir a realidade do herói à realidade que o transcende, mas de ver no transcendente a medida do herói."¹¹⁴

Alinhando-se à crítica de Steiner anteriormente apresentada sobre a morte da tragédia, e à teoria de Szondi a partir da crise do drama, é possível destacar a disparidade que emergia na constituição da personagem trágica na modernidade: a subjetivação em detrimento da medida do real, substancial e objetivo, que se figura na relação entre o sujeito e o seu meio. Enquanto a revelação da verdade em Sófocles evocava a sua natureza objetiva, em Ibsen a

¹¹⁰ BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e A Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 79.

¹¹¹ ARISTÓTELES. *Física I e II*. Prefácio, tradução, introdução e comentários: Lucas Angioni. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2009.

¹¹² BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e A Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 78

¹¹³ Ibidem, p.80

¹¹⁴ Ibidem, p. 85.

catástrofe humana residia no interior da personagem, preservando a subjetividade do ser em um presente estático. Se a ruína de Agamenon evidenciava a superioridade do seu mundo natural em detrimento da mera aparência, a tragicidade de Ella¹¹⁵, ao contrário, levava ao protagonismo a aparência que se privava do confronto com o ser, em uma incoerente negação da emancipação do sujeito em relação à realidade, uma vinculação já inconcebível à modernidade. “Os homens de Ibsen não podiam viver senão sepultos em si próprios, alimentando-se da ‘mentira da vida’. (...) Assim, em épocas hostis ao drama, o dramaturgo se torna assassino de suas próprias criaturas.”¹¹⁶

É necessária, para compreensão da crítica benjaminiana, a ponderação da subjetividade presente na figura do herói, sobretudo no herói grego. Não se trata de uma ausência completa de subjetivação da personagem, mas da supressão de sua configuração moral e psicológica, pelo destaque ao primeiro plano de seu ambiente comunitário. A construção individual do caráter do herói perde-se no desvelamento da mera aparência em que se desenvolve a saga. A própria noção do sacrifício heroico arcaico condiciona-se a um duplo caráter de seu feito: o de revelar a soberana determinação divina sobre a humanidade e o de evidenciar as lacunas a serem restauradas em benefício da sociedade. Nas palavras de Walter Benjamin:

A poesia trágica se baseia na ideia do sacrifício. Mas o sacrifício trágico difere em seu objeto - o herói - de qualquer outro, e é ao mesmo tempo um sacrifício inaugural e terminal. Terminal, porque é uma expiação devida aos deuses, guardiães de um antigo direito; inaugural, porque é uma ação que anuncia novos conteúdos da vida popular, e em nome dela é praticada (...) A morte trágica tem um sentido duplo: anular o velho direito dos deuses olímpicos, e sacrificar o herói, precursor de uma humanidade futura, ao deus desconhecido.¹¹⁷

O herói trágico, ainda que munido do instinto humano de autopreservação, eleva-se à dimensão objetiva de seu meio, no momento em

¹¹⁵ Personagem da peça *John Gabriel Borkman*, escrita por Henrik Ibsen em 1909 (Cf: IBSEN, Henrik. *John Gabriel Borkman*. trad. Fátima Saadi e Karl Erik Schollhamer. São Paulo: Editora 34, 1996, p.09)

¹¹⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 39.

¹¹⁷ BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 129-130.

que se confronta com um destino vinculado à demanda social, sacrificando a sua vontade individual. A personagem trágica, até então cega pela neblina que oculta a dimensão objetiva do mundo, tem a sua individualidade preservada pelo seu silêncio. É a ausência da contestação manifesta pela linguagem que evidencia a postura submissa do ser, que resguarda-se fechado em seu próprio ego. A luta do herói trágico faz-se silenciosa, a determinação soberana da divindade guardiã da *physis* o remete à dimensão exterior ao ser humano. Percebe-se, portanto, que o impacto das motivações internas do herói no âmbito comunitário o priva de qualquer autonomia subjetiva. A insistência manifesta pelo sobressalto do ego da personagem, a resistência ao silêncio necessário à satisfação da vontade soberana, é o que guia o herói ao seu desfecho trágico: a morte.

O conteúdo das ações heróicas pertence à comunidade, como a linguagem. Na medida em que a comunidade renega esse conteúdo, ele permanece mudo no herói. Quanto maior o alcance potencial da sua ação e do seu saber, mais violentamente deve o herói circunscrevê-los, do modo mais literal, dentro dos limites do seu Eu físico. Somente à sua *physis*, e não à linguagem, ele deve a capacidade de perseverar em sua causa, e por isso precisa fazê-lo na morte.¹¹⁸

O silêncio trágico na Grécia Antiga, para Benjamin, refletia não somente a incapacidade de reação do herói diante do desconhecido, mas, acima de tudo, colocava em evidência a posição que o próprio poeta assumia em sua leitura do mundo. O espírito grego ultrapassava as fronteiras literárias da produção trágica, o tragediógrafo, tomado pela sabedoria alcançável de um tempo, empenhava-se em articular visualmente o que estava além de sua capacidade de manifestação verbal e conceitual. “As articulações da cena e as imagens visuais revelam uma sabedoria mais profunda que a que o poeta pode captar por palavras e conceitos.”¹¹⁹ A linguagem silenciada no herói e o desenvolvimento da ação trágica posta em primeiro plano reafirmam o caráter histórico vinculado à realidade vivida e partilhada entre os gregos. Uma realidade que destoa da experiência correspondente ao dramaturgo moderno.

¹¹⁸ BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 131.

¹¹⁹ NIETZSCHE apud BENJAMIN. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 131.

O silêncio trágico, mais ainda que o pathos trágico, transformou-se num reservatório de experiências linguísticas mais vivas e mais intensas na literatura antiga que na posterior. O decisivo confronto dos gregos com a ordem demoníaca do mundo imprime também na poesia trágica a sua assinatura histórico-filosófica.¹²⁰

Especificamente em seu ensaio *O que é o teatro épico? (Um estudo sobre Brecht)*, Benjamin propõe um breve retorno a essa tese ao apresentar a personagem brechtiana como exemplo de contraponto ao herói trágico, ao mesmo tempo que sublinha o combate à figura trágica como um reflexo de sua inconstante manutenção na modernidade alemã. “O herói não trágico faz parte dessa tradição alemã. Não os críticos, mas os melhores pensadores da atualidade, como György Lukács e Franz Rosenzweig, reconheceram que sua paradoxal existência nos palcos deve ser resgatada por nossa própria existência.”¹²¹ O herói trágico surge na Grécia Antiga como um paradigma, que ultrapassa a mera fruição estética, e traz consigo uma nova configuração do mundo. A noção de uma totalidade do ser dentro da qual se enquadra o herói desenvolvia-se, conforme elucidado por Benjamin, de forma espontânea, o determinismo materializado na ressonância das forças sobrenaturais correspondia ao espírito de um tempo, e não a uma determinação literária manifesta por um poeta consciente de sua realidade.

O oráculo da tragédia é mais que um sortilégio mágico do destino; ele é a certeza externa de que a vida trágica é forçada a transcorrer em sua moldura. A necessidade que parece dar-se dentro da moldura não é nem causal nem mágica. É a necessidade silenciosa do desafio, no qual o Eu traz à luz dos dias as suas manifestações. Ela se fundiria ao menor sopro da palavra, como a neve sob o vento do sul. Mas essa palavra é desconhecida.¹²²

A relação entre as formas artísticas e a dialética histórico-filosófica surge, nos ensinamentos de Lukács, a partir da modificação dos pontos até então tidos como transcendentais. A partir do momento em que esses pontos mudam de posição e a dimensão objetiva do homem é colocada à luz do conhecimento, a configuração de uma totalidade paradigmática, sustentada na imanência do

¹²⁰ BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 132.

¹²¹ Idem. “O que é o teatro épico?”. In: *Ensaio Sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 15.

¹²² Idem. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 138.

sentido à vida, perde seu caráter espontâneo e as formas se convertem em uma delimitação da conduta humana frente ao seu meio social transformável.

O círculo em que vivem metaforicamente os gregos é menor do que o nosso: eis porque jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de sua vida rompeu-se para nós; não podemos mais respirar em um mundo fechado.¹²³

O domínio que o homem moderno exerce sobre sua natureza o transfere para fora dessa circunferência dentro da qual residia o homem grego, e, mais do que isso, é o próprio avanço do conhecimento ao longo dos séculos que torna o próprio ser humano capaz de romper com essa concepção esférica da realidade. O encerramento da potência trágica na personagem consistia em não somente uma adequação da forma ao mundo, mas em uma configuração artística que era coerente com a sua própria realidade histórica. A defesa aqui não parte de uma representação que seja fidedigna ao seu objeto, mas que manifeste a fragmentação da realidade, que seja condizente com o olhar crítico capaz de ser atizado em todo espectador.

Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: eis por que elas têm ou de estreitar e volatizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade do mundo.¹²⁴

A crítica de Luckács em relação à incapacidade humana de adequação ao restrito círculo nos remete à saída encontrada por Brecht e elogiada por Benjamin: a potência revolucionária de uma obra não se encerra em si mesma, mas desenvolve-se de modo a encorajar em seu público essa potência. Desse modo, a resignação estimulada pelo espírito da tragédia grega reverbera de forma problemática na modernidade, visto que reprime o engajamento demandado e alcançável pelo homem da era científica. “Vê-se o quanto se ganharia se o teatro e a arte em geral fossem capazes de dar uma imagem

¹²³ LUKÁCS, George. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009, p. 30.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 36.

maneável do mundo.”¹²⁵ Brecht, em sua denúncia da identificação promovida pelo determinismo trágico resistente nos palcos modernos, defende como solução - materializada em seu teatro épico - o estímulo à intervenção do espectador no mundo transformável, um mundo incabível, em consonância com Luckács, na forma fechada do caráter trágico. “Uma arte que fizesse isso poderia intervir profundamente no desenvolvimento da sociedade; não se esgotaria em proporcionar impulsos mais ou menos confusos, libertaria ao homem, ao homem que pensa e sente, o mundo, o mundo dos homens, para que esses o submetessem à sua práxis.”¹²⁶

Retornando à leitura brechtiana, o paradoxal conflito na constituição da personagem trágica se figura em virtude da identificação resultante da catarse aristotélica. “A identificação é o grande utensílio artístico de uma época onde o homem é a variável e o mundo onde ele vive a constante. Identificar-se só pode fazê-lo com o homem que, ao contrário de nós, leva consigo próprio a estrela de seu destino.”¹²⁷ O processo que guia o espectador à identificação fazia-se adequado ao espírito grego, dada a sua configuração de mundo. “Na dramática aristotélica, o herói é colocado, pelas ações, em situações que lhe põem a descoberto o seu ser mais íntimo.”¹²⁸ A representação desenvolvida de modo a promover a catarse de seu público voltava-se a uma justificativa da realidade. Ao justificá-la, ela faz-se adequada, limitando a noção do real à circunscrição poética de um mundo encerrado, o espectador envolvido na saga heróica trágica, conformava-se com a visão de um todo imutável. A vida do herói, limitada e vulnerável, fazia emergir consigo a visão de um tempo, a concepção de uma humanidade. Benjamin complementa ainda que, “no fundo, sua vida se desdobra a partir da morte, que não é seu fim, mas sua forma. Pois a existência trágica só pode assumir sua tarefa porque seus limites, tanto os da vida linguística quanto os da vida física, lhe são dados desde o início, e lhe são inerentes.”¹²⁹ A superação de tal limitação da configuração do mundo só seria possível se, em

¹²⁵ BRECHT, Bertolt. “O Teatro Experimental”, in *Teatro Dialético*, Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1967, p. 134

¹²⁶ *Ibidem*, p. 134.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 136.

¹²⁸ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 229.

¹²⁹ BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 138.

substituição a uma realidade justificável, fossem colocadas em primeiro plano as falhas dessa realidade, as contradições colocadas à luz da percepção humana, em lugar da adequação manifesta na obscura trajetória do herói. Era necessária uma ruptura, uma fragmentação da forma dramática. E, junto com essa fragmentação do mundo representado, era necessária a quebra da identificação com a persona materializada nos palcos modernos. Essa quebra, condizente com a já analisada refuncionalização dos elementos no teatro épico, se figura aqui em especial na personagem.

Quando voltamos nosso olhar para a personagem brechtiana posta em análise, Galy Gay não é lido por Benjamin apenas como um contraponto ao herói trágico denunciado pela estética de Brecht. O estivador de *Um homem é um homem*, que tem a sua fluida identidade moldada, que se converte em um soldado sanguinário do Exército e dispõe da sua personalidade como um recipiente aberto às determinações externas, não é destacado pelo filósofo apenas pelo contraste formal que a sua configuração faz ao teor trágico. Benjamin é enfático ao sublinhar que “Galy Gay é um sábio.”¹³⁰ O paradoxo que surge com a equiparação de uma personagem vazia, desprovida de posicionamento, e, conseqüentemente, refém e moldável pelo seu contexto, à definição benjaminiana de “sábio” cabe ser aqui esclarecido a partir da leitura que o filósofo alemão faz da teoria de Lukács: “Há vinte anos, Lukács escreveu que Platão distinguira o não-dramático na forma mais elevada do homem, o sábio.”¹³¹ Derrubar as fronteiras entre o combate ao herói trágico e a concepção de “sábio” formulada pelo autor de *A Teoria do Romance* traz à luz a noção de sábio como transcendência ao determinismo fechado dentro do qual se moldava o herói trágico.

O novo homem de Platão, o sábio, com seu conhecimento ativo e sua visão criadora de essências, não só desmascara o herói, mas ilumina o perigo sombrio por ele vencido e o transfigura na medida em que o suplanta. Mas o sábio é o último tipo humano, e seu mundo é a última configuração paradigmática da vida que foi dada ao espírito grego.¹³²

¹³⁰ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico?” In: *Ensaio Sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 17.

¹³¹ Ibidem, p. 15.

¹³² LUKÁCS, George. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009, p.33.

O sábio, juntamente com a figura de Sócrates, configura-se na Grécia como resultado histórico do processo que a humanidade vinha experienciando. E, com seus diálogos, ele promove o estímulo ao pensamento crítico em lugar da identificação cega com a inescapável trajetória do herói. Uma recepção dos eventos e fenômenos que não se limita e cessa com a morte do herói, com a vitória do ser sobre a aparência. Ao contrário, a própria noção de morte não surge mais como uma moldura já pré definida do desconhecimento humano. Apesar de se assemelhar à morte trágica, Benjamin apresenta a morte de Sócrates também como um marco na instauração de uma nova sociedade, porém, em lugar do determinismo que guiava o herói ao seu destino, percebemos aqui um protagonismo do pensamento, das associações e questionamentos estimulados por meio do diálogo. Se o herói trágico fazia do silêncio a sua única arma de preservação da subjetividade, o homem sábio fazia do diálogo o seu principal instrumento. O estímulo ao saber já se fazia imanente à nova recepção do mundo. A palavra desconhecida poderia permanecer obscura, porém o desconhecimento passava a ser considerado como um estímulo à busca pelo saber. As barreiras mitológicas poderiam ser derrubadas pela força da consciência. Nada mais sensato que considerar a figura de Sócrates como representante desse novo marco da personagem grega arcaica.

O ciclo de Sócrates é uma exaustiva secularização da saga heroica, pelo abandono, em favor da razão, dos seus paradoxos demoníacos: Sem dúvida, vista do exterior, a morte de Sócrates se assemelha à morte trágica. Ela é um sacrifício expiatório segundo a letra de um velho direito, um sacrifício instaurador de uma comunidade nova, no espírito de uma justiça vindoura. Mas essa semelhança deixa claro o caráter agonal da verdadeira tragédia: a luta silenciosa, a fuga muda do herói cederam lugar, nos diálogos platônicos, a um brilhante desenvolvimento da conversa e da consciência.¹³³

A superação da personagem trágica se manifestou então como resultado da reconfiguração do ser humano em sua relação com o mundo. A fruição do espectador não se restringia mais ao mero deleite suscitado pela identificação com a personagem trágica, que permitia escapar de seu domínio a situação, em virtude de seu próprio desconhecimento sobre o seu contexto. E essa moldura da realidade pré-configurada é, na medida do avanço da filosofia, rompida. A

¹³³ BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 138-139.

ordem, que outrora descrevia e delimitava o sentido da existência, justificando o que escapava à delimitação pela perspectiva humana, cede lugar à desordem que emerge junto com a inquietação promovida pela sabedoria, pelo não conformismo a uma realidade passível de ser reconstruída a partir da compreensão dos eventos. Temos aqui a figura de Sócrates como exemplo desse marco na recepção filosófica do mundo, em que, junto com o herói trágico, declina a submissão aos dogmas, dando lugar à discussão filosófica.

Na concepção socrática, a autêntica compreensão do mundo não é alcançável por meio da transmissão do saber. Sócrates, em seu exercício dialético manifesto pela retórica, transfigura o lugar do sábio de detentor de privilégios intelectuais e demonstra, em termos práticos, que o processo reflexivo deve partir do próprio ser humano, que, voltando-se para suas próprias experiências, encontrará o sentido daquilo que se busca compreender. Para tanto, faz-se necessário um elevado grau de abstração, e o exame do que a própria experiência envolve, explicitando o que, no fundo, já está contido nela. Ao contrário do elogio à recepção e aceitação dos fenômenos, a problemática histórico-filosófica que se destaca junto com a prática socrática passa a ser resultado de um exercício intelectual em que a razão humana propõe-se ao desvelamento da verdade. Sócrates não estimula os experimentos argumentativos de modo a encontrar respostas às perguntas formuladas, mas provoca o seu interlocutor de forma que o mesmo perceba a insuficiência de suas conclusões. O método socrático se aplica de modo a indicar o caminho a ser percorrido pelo próprio interlocutor, caminho esse que se dará por meio do processo reflexivo.

Não há substituto para esse processo de reflexão individual. A definição correta nunca é dada pelo próprio Sócrates, mas é através do diálogo, e da discussão, que Sócrates fará com que seu interlocutor - ao cair em contradição, ao hesitar quando parecia seguro - passe por todo um processo de revisão de suas crenças, opiniões, transformando sua maneira de ver as coisas e chegando, por si mesmo, ao verdadeiro e autêntico conhecimento.¹³⁴

Destacamos aqui que uma das principais distinções entre a configuração do herói trágico e sua desconfiguração se sustentará por meio da experiência

¹³⁴ MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 48.

propiciada por cada um deles. Enquanto o herói suscita a identificação e promove a catarse da sua audiência, despertando a purificação da alma de seu espectador, a ruptura desse teor trágico desloca o público desse local de receptor das sensações e o coloca em uma posição de produtor de associações. Não é necessário chegar ao teatro moderno, dentro do qual se formulou a dramaturgia brechtiana, para perceber que uma nova relação entre o ser humano e o deleite promovido pela arte já estava por se fazer notável ainda nos tempos de Sócrates. Friedrich Nietzsche, em sua obra *O Nascimento da Tragédia*, traz a concepção do *homem teórico*¹³⁵ como resultado da influência de Sócrates na configuração do ser humano que se aprazia e desfruta do saber como um processo contínuo, que não se conforma com uma realidade estática e a problematiza, visto que não mais se reconhece em tal estagnação. A percepção da infinita mobilidade do mundo e da inconstância da natureza, ao mesmo tempo em que fornece o júbilo a quem a adquire, desperta-lhe o impulso pela contínua busca de um conhecimento jamais atingido, pois se faz constantemente reformulado. O processo de contínuo aprendizado, na perspectiva do filósofo, estimula essa nova configuração do homem que visa a um deleite embutido na própria trajetória da busca pelo saber, ainda que inalcançável.

Quem experimentou em si próprio o prazer de um conhecimento socrático e percebe como este procura abarcar, em círculos cada vez mais largos, o mundo inteiro dos fenômenos, não sentirá daí por diante nenhum agulhão capaz de incitá-lo à existência com maior ímpeto do que o desejo de completar essa conquista e de tecer a rede com firmeza impenetrável.¹³⁶

¹³⁵ É importante sublinhar neste ponto a crítica de Nietzsche à figura de Sócrates, que, na leitura do filósofo, o sábio como “herói dialético”, fez ruir a relação do ser humano e a concepção do “belo mundo” na Grécia Antiga. O aparecimento de uma natureza lógica juntamente à prática socrática é, na leitura de Nietzsche, um dos movimentos pela desestabilidade entre o homem e o contexto, um ponto de partida para uma nova ordem criada, pela “virtude do saber”, em que crença e moral estabelecem “uma ligação obrigatoriamente visível”. Porém, para nossa leitura aqui, consideramos pensar essa potência dialética em um cenário de dominação social, já na modernidade, adotando como cenário uma conjuntura em que parte da população exerce o domínio e a opressão contra os demais. Neste contexto, pensar Sócrates como ponto de partida ao impulso científico é um exercício que se alinha à proposta brechtiana de suscitar no espectador a sua potência argumentativa, como um experimento de produção do conhecimento, a partir da evidência das contradições. No sentido de compreensão dos processos sociais como requisito primeiro para uma intervenção individual e coletiva.

¹³⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 95.

Nietzsche aponta a influência de Sócrates no impulso da ciência e confronta o novo direcionamento do olhar humano, que se constrói na inquietação e perturbação diante do desconhecido. A prática argumentativa que tudo questiona e a nenhuma concretude única se prende, ao mesmo tempo em que fomenta a produção do conhecimento a partir do próprio sujeito, perturba a ordem natural à qual o homem trágico se submetia. O homem teórico traz consigo o encerramento do que se bastava como universalidade, ao mesmo tempo em que desperta uma paradoxal desconstrução contínua, no inconformismo diante da realidade.

Se com efeito o artista, a cada desvelamento da verdade, permanece sempre preso, com olhares extáticos, tão somente ao que agora, após a revelação permanece velado, o homem teórico se compraz e se satisfaz com o véu desprendido e tem o seu mais alto alvo de prazer no processo de um desvelamento cada vez mais feliz conseguido por força própria. Não haveria ciência se ela tivesse a ver apenas com essa única deusa única e nenhuma outra.¹³⁷

A inquietude despertada pela ânsia ao esclarecimento diante o obscurantismo ultrapassou a demanda científica e filosófica de compreensão do mundo, na medida em que se converteu em uma motivação essencial e vital para a própria existência humana. O procedimento investigativo dava origem à relação desenvolvida do *homem teórico* com o seu meio, o estímulo ao conhecimento substitui um mundo justificado por uma vida justificável. Desse modo, não é exagero afirmar que Sócrates fez despertar, a partir de seus interlocutores, um novo ímpeto da vida humana, na medida em que evidencia o traço distintivo do ser humano em comparação às demais formas de existência: dada a capacidade de formulação do saber, que não é meramente transpassado de uma pessoa à outra, mas produzido individualmente, dada uma potência inerente a cada ser. “Penetrar nessas razões e separar da aparência e do erro o verdadeiro conhecimento, isso pareceu ser ao homem socrático a mais nobre e mesmo a única ocupação autenticamente humana.”¹³⁸

A abertura da circunferência que até então configurava e limitava a noção do mundo pelo olhar humano, ao mesmo tempo em que rompe com uma

¹³⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 93.

¹³⁸ *Ibidem*. p. 95.

percepção estática, revela a infinitude do saber. O método socrático traz à tona a insuficiência de concepções fechadas da realidade e faz questionável tudo que se apresentava como conclusivo. Portanto, a procura eterna por um saber jamais alcançável faz com que os limites revelados junto com cada nova questão se evidenciem, enquanto o que permanece obscuro desperta um desconforto inquietante. E é nessa tangente que repousa a tragédia. Nietzsche define como *conhecimento trágico* essa fixação do olhar no inesclarecível, no incompreensível, na barreira que se ergue na busca insaciável pelo conhecimento, “que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio”¹³⁹. Percebe-se aqui que o confronto ante a barreira da incompreensão faz-se possível em duas alternativas: fazer dela uma nova referência de inflexão, a partir da qual o ser humano formula novas questões e, conseqüentemente, desse vértice forma-se uma nova linha de desenvolvimento argumentativo; ou, ao contrário, o olhar humano diante do abismo paralisa-se e, perplexo, rende-se ao conformismo, restringindo-se ao seu próprio eixo. A primeira alternativa corresponde à postura do homem teórico, a segunda, alinhado ao que já estudamos, representa a configuração do homem trágico. É a este que a arte se direciona como uma válvula de escape, um resgate às almas angustiadas pelas contradições do mundo reveladas.

Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre a consideração teórica e a consideração trágica do mundo; e, só depois de conduzido ao seu limite o espírito da ciência e de aniquilada a sua pretensão de validade universal mediante a comprovação desses limites, dever-se-ia nutrir esperança de um renascimento da tragédia (...) Nessa confrontação, entendo por espírito da ciência aquela crença, surgida à luz pela primeira vez na pessoa de Sócrates, na sondabilidade da natureza e na força universal do saber.¹⁴⁰

Portanto, o conhecimento trágico presume em si o estreitamento do círculo do saber. Quando este é fechado, seu diâmetro preenchido por dogmas de uma sociedade cuja percepção é familiar e reconhecida, aquele faz-se viável. Em contrapartida, em um mundo cuja circunferência encontra-se rompida e suas

¹³⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.95.

¹⁴⁰ Ibidem. p. 104.

lacunas evidenciadas, não é mais cabível ou admissível um conhecimento limitado. O mundo moderno, dada sua estrutura que busca disfarçar fragmentos e contradições, faz necessária a intervenção que opera na contramão dessa ordenação, uma intervenção cuja prática parte do que Nietzsche define como *conhecimento teórico*.

Brecht teoriza essa nova recepção do saber como ponto de partida para a sua retórica dialética. E, nos palcos, surge como um estímulo à intervenção consciente de seu espectador, esse que ocupará a posição do antigo interlocutor das práticas socráticas. Potencializando aqui esse diálogo, o espectador do teatro épico aproxima-se da posição evidenciada na concepção do homem teórico formulada por Nietzsche. O confronto entre a identificação com o mundo onírico e a transformação da realidade empírica deve, na defesa de Brecht, ter como origem as experiências individuais de cada espectador, que, após a quebra da identificação e afastada a empatia com a personagem, perceberá, juntamente com essa lacuna, as falhas inerentes à realidade. Enquanto o herói trágico é o cerne da configuração da tragédia, a personagem brechtiana e a sua forma reproduzida no palco sustentam o cerne da configuração do teatro épico.

(...) as reproduções devem ceder passo ao que está sendo reproduzido, ao convívio dos homens, e o prazer da sua perfeição deve ser elevado ao nível de um prazer superior, que deriva da circunstância de as normas que se manifestaram neste convívio humano serem tratadas como provisórias e imperfeitas. Por esta forma superior de prazer, o teatro leva o seu espectador a uma atitude fecunda, para além do simples ato de olhar. No *seu* teatro, o espectador poderá recrear-se, como se tratasse de uma diversão, com as tremendas e infindáveis canseiras que lhe hão de dar a subsistência, e com o pavor que lhe inspira a sua interminável transformação. Num teatro deste tipo o espectador tem a possibilidade de formar a si próprio da maneira mais simples, pois a forma mais simples de existência é a arte que ele nos proporciona.¹⁴¹

Retornando à leitura sugerida por Benjamin, que define a personagem brechtiana Galy Gay como “sábio”, poderia nos soar a princípio problemática, por aproximar a ingênua concordância do espectador com a sugestão recebida de uma conduta que, assim como uma posição trágica, nos remete à submissão ao determinismo. Porém, essa resignada aceitação, livre de questionamentos, de

¹⁴¹ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 165,166.

uma nova identidade proposta, não é lida por Benjamin como uma conduta humana passível de representação, mas como uma disposição na constituição da personagem de introduzir em si mesma as contradições e falhas inerentes à sociedade. A personagem brechtiana posta em análise assume, desse modo, em sua própria estrutura, as relações sociais ambíguas, desiguais e contraditórias. Galy Gay é por si só uma contradição estrutural, é aquele que recepciona o contraste da dialética humana, aquele que reflete em si a desordem, e ultrapassa a mera representação do que constituiria um indivíduo. Ao considerar que o teatro épico de Brecht dedicava-se a não somente expor essas contradições e lacunas de um utópico círculo social ao espectador, mas, a partir da revelação dessa abertura, direcionava-se a engajar o posicionamento crítico de seu público, instigando-o a reconhecer-se como parte de um todo passível de modificação, o esvaziamento da personagem Galy Gay torna-se um recurso que permite a colocação do contexto político e social em primeiro plano, em detrimento do foco na personagem individual.

Em vez de abordar nossas condições a partir do exterior (...) Brecht faz com que elas se critiquem umas às outras dialeticamente, que seus diversos elementos se confrontem de maneira lógica; seu estivador Galy Gay, em *Um homem é um homem*, não passa de um palco para as contradições de nossa ordem social. Talvez não seja muita ousadia, no espírito de Brecht, definir o sábio como palco perfeito de tal dialética.¹⁴²

A proposta experimental do teatro de Brecht inicia-se na concepção formal de sua personagem, que afasta de si qualquer traço de empatia e identificação. Galy Gay apresenta-se como uma folha em branco, moldável e configurável conforme o contexto. Porém, enquanto o herói trágico conformava-se alinhado a uma ordem aparentemente natural do mundo grego arcaico, Galy Gay molda-se em uma ordenação artificial de um já moderno contexto de desordem. Imerso em uma realidade ambígua, na qual o indivíduo não mais se reconhece como refém de um ambiente desconhecido, ele se destaca como resultado das relações sociais ali configuradas. Se o destino trágico era aceitável como um

¹⁴² BENJAMIN, Walter. "O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht". In: *Ensaio Sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 17.

desfecho natural, a trajetória de Galy Gay perturba por revelar a incoerência na aceitação inquestionada do “destino” pelo sujeito moderno. Vimos que Lukács afirma que o sábio desmascara o herói. E, aqui, Galy Gay assume esse papel.

E é nessa linha argumentativa, em consonância com Benjamin, que Jean Pierre Sarrazac conclui que Galy Gay seria o “Sócrates de Platão, antes do que o Édipo ou o Ajax de Sófocles”. O autor de *Poética do Drama Moderno* traz a personagem brechtiana como personagem reflexiva em sua própria estrutura, e a define como modelo de “Impersonagem”, conceito apresentado no quarto capítulo de sua obra¹⁴³. A sua reflexão imanente retira a personagem brechtiana de seu lugar de sujeito e autor de uma ação e a transporta à posição de objeto, de modo que a mesma possa ser investigada sob diferentes ângulos e perspectivas.

Além da oportunidade de contornar a questão da decência, de evitar a censura e de empurrar assim os limites do que pode representar o teatro, a passagem da *mimese* para a *diegese* põe a personagem, promovida a personagem reflexiva, acima ou ao lado do contexto naturalista e da situação melodramática, até mesmo vaudevillesca, na qual estava preso. A partir do momento em que não se trata mais de representar um drama, mas de efetuar um retorno a um drama, a uma catástrofe já ocorrida, a *personagem-recordante* manifesta-se como instrumento ideal para convocar à cena o passado e escrutá-lo sob todos os ângulos imagináveis¹⁴⁴

O teórico, porém, distingue a personagem reflexiva da função reflexiva comumente atribuída ao sujeito épico dos dramas brechtianos, normalmente representado pela figura de um narrador que “pilota” a personagem brechtiana, narrando seu itinerário, apresentando suas contradições. “A dimensão reflexiva da entidade ator-personagem é inteiramente orientada para o testemunho”.¹⁴⁵

Um homem é um homem é analisada aqui como uma forma de experiência, conforme se evidencia no próprio texto da peça de Brecht: “A personalidade será minuciosamente examinada com uma lente de aumento. O caráter humano será estudado de perto. Eles serão dissecados.”¹⁴⁶ E é por meio

¹⁴³ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 177

¹⁴⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 177.

¹⁴⁵ Ibidem. p. 178.

¹⁴⁶ BRECHT, Bertolt. “Um homem é um homem”. In: *Teatro Completo*. Vol 2. 2a Edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 185.

de tal experiência, ou demonstração, que a personagem tem sua identidade ofuscada e deslocada do seu núcleo, convertendo-se assim em um instrumento a partir do qual se investiga o contexto em que se insere. O processo aqui proposto manifesta a reflexão contida na própria concepção da personagem. “É a famosa passagem do ‘Eu’ ao ‘Ele’, o que constitui um dos arcanos essenciais do distanciamento brechtiano: surpreende-se com as contradições nas diferentes atitudes, e com elas surpreende o seu público.”¹⁴⁷ Galy Gay é, desse modo, um elemento que serve de referência, um ponto de comparação que evidencia, por meio da experiência proposta pelo seu processo de desmontagem e remontagem, a desordem social. O sepultamento da personagem, como marco do fim do seu processo de esvaziamento individual, é acompanhado do discurso proferido pelo próprio Galy Gay que, em terceira pessoa, propõe um exercício de investigação por meio da articulação entre elementos, um exercício de desconstrução e reflexão. A desmontagem, ao colocar em evidência as particularidades individuais que se dissipam na sua reconfiguração como integrante de um corpo coletivo, emerge como referência à era científica, ao procedimento investigativo, reforçando o esvaziamento da personagem como uma técnica experimental, uma prática que evidencia o domínio que o ser humano pode exercer em sua realidade, desde que a questione, a observe, e contraponha as condições. Ao mesmo tempo, o experimento sugerido por Galy Gay denuncia a incapacidade de se abarcar a natureza a partir de elementos isolados, sem investigar suas contradições: “A unidade da personagem depende da forma como se contradizem entre si cada uma das suas particularidades.”¹⁴⁸ A demonstração e a mera observação dos elementos isolados, sem o questionamento e o desenvolvimento crítico, limita-se a si mesma, não interfere ou modifica as condições representadas.

Suponhamos uma floresta. Ela ainda existiria se ninguém a atravessasse? E mesmo esse que atravessasse onde havia uma floresta, como se reconheceria? E suas pegadas que ele vê no pântano logo cheias de água, essas poças lhe dizem alguma coisa? Que é que vocês acham? Como Galy Gay pode reconhecer que ele próprio é Galy Gay? Se lhe amputassem o braço e ele o encontrasse no buraco de

¹⁴⁷ BRECHT, Bertolt. “Um homem é um homem”. In: *Teatro Completo*. Vol 2. 2a Edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996.. p.179.

¹⁴⁸ Idem. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 151.

um muro, o olho de Galy Gay reconheceria o braço de Galy Gay? E o pé de Galy Gay gritaria: é ele?¹⁴⁹

A personagem brechtiana, que se configura como um palco para as contradições sociais, que se converte em ponto de referência às críticas contidas na obra, não é apenas um produto do distanciamento objetivado pelo teatro épico, mas propõe em sua própria configuração a possibilidade de análise, ponderação das condições e comparação das mesmas. Galy Gay apresenta em si a crítica imanente contida na obra, mas demonstra igualmente a crítica que parte da própria condição humana como parte de um todo social. O combate ao herói trágico supera a proposta brechtiana de interromper o processo catártico despertado pelas tragédias e não se restringe a contrapor-se ao determinismo trágico do drama naturalista, mas faz emergir “o sábio”, esse “homem de Platão” que, conforme nos elucidam Lukács, supera a dimensão do herói e traz à luz questões de âmbito social e político, como uma ruptura da circunferência, que propõe, em sua articulação crítica e argumentativa, o olhar científico a partir das lacunas sociais que convocam o espectador a considerar alternativas e a reagir a partir das mesmas. “Então eu falei para mim mesma: de todas as coisas certas. A mais certa é a dúvida.”¹⁵⁰ A supressão da ação autônoma somada à descontinuidade da personagem de Brecht “é a soma de comportamentos no fluir da intriga, ela não tem, como escreveu Bernard Dort, ‘outra unidade além de suas próprias contradições’.”¹⁵¹, e é esse um dos cerne da proposta brechtiana de dramaturgia, visto que ao retirar da personagem sua individualidade e coerência, Brecht faz saltar ao primeiro plano os acontecimentos, os processos que a constitui, o contexto em que se insere.

Hoje em dia, tem de se conceber o ser humano como ‘o conjunto de todas as condições sociais’, e só a forma épica poderá abarcar todos os acontecimentos em processo, os quais para a arte dramática constituem os elementos de uma ampla imagem do mundo. Também o homem, ou melhor, ‘o homem de carne e osso’, só pode ser concebido agora em função dos acontecimentos em que se enquadra

¹⁴⁹ BRECHT, Bertolt. “Um homem é um homem”. In: *Teatro Completo*. Vol 2. 2a Edição. Paz e Terra, 1996. p. 203-204.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 193.

¹⁵¹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 177.

e que o determinam. A nova arte dramática tem que incluir metodologicamente, na sua forma, a experiência.¹⁵²

O efeito de distanciamento do teatro brechtiano, neste caso, aplicado na constituição de Galy Gay, reflete a relação indissociável do ser humano com o seu processo histórico, tomando-se como instrumento a estrutura receptiva e reflexiva que sustenta a personagem. A dialética materialista defendida por Brecht torna-se evidente no esboço de figuras como Galy Gay, que se convertem em espaços para a evidência do contexto e o destaque das con(tra)dições sociais. Com a exposição ao espectador das contradições, é fornecido o espaço para que o mesmo produza as suas articulações, por meio de um olhar crítico e atento estimulado pelas técnicas de distanciamento; de modo a instigar no espectador o reconhecimento da sua importância social, como força resultante de um processo histórico e político, de modo que, com isso, ele reconheça-se capaz de transformar o próprio contexto.

A dramática não-aristotélica não sintetizaria, de forma alguma, os acontecimentos num destino implacável, e não entregaria a este destino o homem indefeso, mesmo reagindo ele de uma forma bela e significativa; examinaria, muito pelo contrário, ponto por ponto, este 'destino', e o apresentaria como simples manobras do homem.¹⁵³

Ao nos apresentar Galy Gay como “um homem que não sabe dizer não”, Brecht traz junto com a personagem a viabilidade de uma alternativa que rompe com o determinismo. Percebe-se aqui o encerramento da possível confusão entre a posição de Galy Gay e o comportamento do herói trágico. Conforme vimos, a personagem trágica entrega-se ao destino por desconhecimento, e a sua privação de alternativas é evocada no silêncio da personagem. A incapacidade da resistência imposta à figura de Galy Gay, ao contrário, não corresponde ao desconhecimento de uma realidade objetiva refletida no elemento formal que compõe o texto cênico, mas limita-se ao não reconhecimento oriundo da própria personagem acerca de sua importância no âmbito social. No caso do herói trágico, a sua luta sucumbia ao seu silêncio; no caso do herói brechtiano, a saída do encarceramento social residia na

¹⁵² BRECHT, Bertolt. “Nota sobre a Ópera dos Três Vinténs”. In *Estudos Sobre o Teatro*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 44.

¹⁵³ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 229.

manifestação de sua resistência, na sua capacidade de dizer “Não”. A negação explícita pelo sujeito ao contexto opressor atua, desse modo, como elemento que rompe a circunferência de uma realidade fechada, o “não” vem como a navalha que corta em fragmentos a famigerada ordem. Galy Gay não sugere envolvimento catártico, não desperta a piedade ou o temor de sua audiência. Mas suscita o estranhamento no olhar do espectador. O estranhamento brechtiano que vem como impulso a um empenho revolucionário. E, em confronto com a demanda naturalista, Brecht combate a representação que se inclina ao retrato social, à naturalização de um ambiente estagnado. Em um contexto caótico de opressão e desigualdades, a quem serviria a inclinação estética que opera pela manutenção da ordem?

O que permanece inalterado há muito tempo parece ser inalterável. Por toda parte, as coisas que aparecem são de uma evidência já de si tão grande que não precisamos fazer esforço algum para sua compreensão. Os homens encaram tudo o que vive entre si como um dado humano pré-estabelecido. A criança que habita um mundo de senilidade fica conhecendo o que se passa nesse mundo; para ela, as coisas vão-se tornando correntes precisamente sob a forma por que ocorrem. E se houver alguém suficientemente ousado para desejar algo que esteja além disso, vai querê-lo como simples exceção.¹⁵⁴

A experiência proposta a partir da desconstrução da personagem individual, por meio da demonstração das suas contradições, além de uma técnica de distanciamento, é também um recurso para o confronto e a verificação de elementos conflitantes que definem os contrastes sociais. O olhar humano, que repousa em uma familiaridade com a realidade, é conformado a um mundo de fenômenos percebidos como naturais, ainda que a sua noção de mundo lhe permita a compreensão da desordem social. O conformismo e a sua promessa reconfortante alinham-se ao apego a uma recepção limitada da realidade. Limitada, porém suportável. E é nesse conforto que a obra de arte fomentada pelos interesses do capitalismo vende-se como uma potente válvula de escape da perturbação que aflige o sujeito moderno.

A recusa da aflição e a fuga dessa perturbação alimentam uma geração que recebe gentilmente a sombra da ignorância e evita o temido desconforto da exposição à luz do saber. Uma estratégia incoerente de autopreservação,

¹⁵⁴ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 145-146.

uma reação instintiva de repulsa ao que abala o ideal de uma vida harmonicamente concebida, ordenada e artificialmente construída. É a esse espectador, minuciosamente adequado para a manutenção da ordem que move a engrenagem social, que o teatro épico se direciona. A ruptura com a ordem desconcerta o olhar repousado. O estranhamento vem à tona. Rouba-se a fruição entorpecida e exige-se o posicionamento atento e receptivo ao confronto. De espectadores familiarizados com a utopia social, o público brechtiano converte-se gradualmente em sujeitos interessados. Não defendo aqui uma mudança brusca na postura desse espectador, mas uma sequência de assombros sutis ou densos. Assombro que se faz convidativo e espontâneo na performance de Galy Gay.

Mesmo que reconheça que aquilo que a 'Providência' lhe impõe é o que a sociedade providenciou, ainda a sociedade - esse poderoso conjunto de seres que lhe são similares - haverá de parecer-lhe um todo maior do que a soma das partes, um todo em absoluto não suscetível de ser modificado; desta forma, tudo o que não é suscetível de ser influenciado será familiar: e quem desconfia do que é familiar? Para que todos esses inúmeros dados pudessem parecer duvidosos, teria de ser capaz de produzir em si um olhar de estranheza idêntico àquele com que o grande Galileu contemplou o lustre que oscilava. As oscilações surpreenderam-no, como se jamais tivesse esperado que fossem dessa forma, como se não entendesse nada do que estava se passando; foi assim que descobriu a lei do pêndulo. O teatro, com as suas reproduções do convívio humano, tem de suscitar no público uma visão semelhante, visão que é tão difícil quanto fecunda. Tem de fazer com que o público fique assombrado, o que conseguirá se utilizar uma técnica que o distancie de tudo o que é familiar.¹⁵⁵

O esvaziamento do sujeito, personificado em Galy Gay, afasta a empatia, rompendo simultaneamente o fio condutor que esboça a personagem e é em cada ruptura que surgem os intervalos necessários para a articulação entre os elementos evidenciados e postos em disparidade entre si. Enquanto a moldura da personagem é rompida a olhos nus, diante do espectador, o repouso do olhar que descansa no que lhe aparentava ser familiar é espicaçado. Esse estranhamento é o ponto de partida para a experiência sugerida pelo dramaturgo. Experiência essa que prescinde de uma bagagem intelectual prévia, constituída de conhecimentos pré-formulados. Assim como na prática socrática,

¹⁵⁵ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 145-146.

Brecht, em *Um homem é um homem*, não levanta questões no intuito de respondê-las, nem apresenta argumentos preestabelecidos, tampouco propõe uma solução final e definitiva para os problemas evidenciados. Galy Gay, ao contrário, dilui-se nas peças de um jogo a ser resolvido pelo espectador, a partir de suas próprias experiências pessoais. As contradições transportam o espectador de uma incoerente zona de conforto para o ambiente conturbado que acompanha o estranhamento diante das contradições da saga da personagem. A ausência de uma assimilação da ordem faz emergir o desconforto face à desordem.

Será impossível demonstrar as leis da dinâmica social em 'casos ideais', pois a 'impureza' (contradições) é, justamente, um atributo do movimento e de tudo que é movido. É apenas necessário, absolutamente necessário, que se verifiquem, de um modo geral, condições de experiência, isto é, que haja possibilidade de conceder uma experiência contrária para cada caso, respectivamente. A sociedade é, dessa forma, tratada como se o que faz fosse feito por ela a título de experiência.¹⁵⁶

É possível, desse modo, esclarecer o paradoxo proposto por Benjamin, evidenciado na vinculação da sua noção de sábio ao personagem de Brecht, com a sua potência de instigar a dialética contida no confronto interno entre as questões propostas pelo dramaturgo. O sábio, ainda em sua postura passiva, eleva-se diante do herói que luta silenciosamente contra um destino inevitável, em um ambiente desconhecido. Em Galy Gay, a parábola da submissão que rompe o envolvimento em um fluxo contínuo sustenta em sua própria descontinuidade a inconstância do seu tempo. A personagem que se revela como objeto de um contexto dominante reflete em si mesma os perigos que se alastram na dimensão coletiva. Enquanto o desfecho trágico culminaria no risco de uma morte iminente do herói, o desfecho do épico brechtiano revela-se no perigo constante que ronda a própria vida humana, um perigo que pode ser vencido desde que o sujeito reconheça seu papel social, e se imponha contra a ordem. O "não", mais do que uma negação, com Galy Gay faz-se uma metáfora para a revolução. Benjamin questiona, em seus ensaios de juventude, se seria a morte o pior desfecho que se pode supor à vida humana. Inegavelmente pior

¹⁵⁶ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p.151.

seria, na perspectiva do filósofo, a conformação adequada a uma existência emoldurada, limitada a uma “mera vida”¹⁵⁷, subordinada ao contexto. “O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.”¹⁵⁸ Galy Gay confirma, em seu excesso de abertura e recepção em acolher as contradições dentro de si, o perigo que rodeia todas as pessoas de seu tempo: tornar-se mero objeto, um instrumento refém de uma classe dominante.

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem. E isso qualquer um pode afirmar. Porém, o senhor Bertolt Brecht consegue também provar que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar. Essa noite, aqui, como se fosse um automóvel, um homem será desmontado. E depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado. (...) O senhor Bertolt Brecht espera que observem o solo em que pisam e que, vendo Galy Gay, finalmente compreendam como é perigoso neste mundo viver.¹⁵⁹

Benjamin destaca o teatro épico como uma vertente da dramaturgia que modificou não somente a relação entre os elementos inerentes à manifestação artística, no que diz respeito à sua forma, mas buscou alterar também, e por meio desta, a intervenção de seu público, criando meios formais de emancipar a percepção do espectador, guiando-o a um posicionamento crítico, tornando-o simultaneamente produtor de sentidos. O Brecht de Benjamin atua em combate a uma ideologia dominante e denuncia a articulação formal de espetáculos que reforçavam um determinismo inquestionável.

Um homem é um homem, na leitura de Benjamin, faz-se um centro vivo de reflexão, potencializado por interrupções, evidenciado pelos gestos, rompendo-se diante do espectador, revelando-se e instigando a sua potência dialética inerente, capaz de o mobilizar como crítico social, no confronto com os elementos épicos. Faz do espectador o sujeito que assume a tarefa da crítica e

¹⁵⁷ Walter Benjamin desenvolve esse conceito em seus ensaios “Tarefa do Tradutor” e “Para a Crítica da Violência”. O termo é utilizado como crítica à valorização contemporânea de “uma vida pela vida”, uma *mera vida*.

¹⁵⁸ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 224.

¹⁵⁹ BRECHT, Bertolt. “Um homem é um homem”. In: *Teatro Completo*. Vol 2. 2a Edição. Paz e Terra, 1996. p. 181-182

da produção ao se deparar assombrado com suas inovações. O teatro épico não se encerra em si mesmo. Brecht não nos apresenta um novo modelo teatral a ser seguido à risca e difundido entre as gerações. Ao contrário, Brecht disseca a unidade da forma teatral, a desconstrói, retira dela o seu caráter de tradição, desfaz uma estética dominante e converte o palco em um espaço de debate, interlocuções, provocações. O artista que assume e exerce o compromisso político não se limita às adequações estéticas, mas, ao contrário, as supera. Sem perder o valor artístico, tampouco privar o público da diversão, a proposta épica de teatro defendida por Brecht volta-se contra a dominação estrutural da matriz ideológica.

O palco épico, como forma aberta, interrompe a grande máquina, paralisa seu funcionamento, enquanto cada fragmento, cada parte adquire autonomia ante às demais. Para compreender o todo, o Brecht de Benjamin encontra sua base no processo dialético: combatendo o caráter totalitário, mira-se outra totalidade. O cenário épico converte-se em um grande mosaico a ser reconfigurado. No experimento sugerido, a personagem ultrapassa o domínio da arte, desconfigura-se. É na desordem que o pensamento se liberta para intervir. O espectador escapa da sua condição de instrumento do meio quando faz do meio o seu instrumento. O empreendimento épico de Brecht, recepcionado e potencializado pela perspectiva filosófica de Benjamin, retira o ser humano encarcerado da grande máquina, o coloca diante dela, a paralisa, desmonta, dispõe suas engrenagens no palco. Interrompe-se o fluxo, o caos é suspenso, em uma fração do tempo, a corrente se altera, articulada em um jogo teatral descontínuo, em fragmentos, desfigurado e épico.

O estancamento no fluxo da vida real, o momento em que seu transcurso cessa, torna-se perceptível como refluxo: o espanto é o refluxo. A dialética na cessação é o seu real objeto. [...] Mas, se o fluxo das coisas se choca contra essa rocha do espanto, não existe nenhuma diferença entre uma vida humana e uma palavra. No teatro épico, ambas são apenas cristas da onda. Esse teatro faz com que a vida jorre para o alto do leito do tempo e, por um átimo, brilhe no vazio, para depois deitá-la novamente.¹⁶⁰

¹⁶⁰ BENJAMIN, Walter. "O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht". In: *Ensaios Sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 12.

Capítulo 2 - O Brecht de Sarrazac: a ruptura paradigmática

A partir deste ponto, analisaremos como a desconstrução da forma dramática contribui para a concepção histórico-dialética da dramaturgia, negando em si mesma a adequação à estética dominante. Peter Szondi pondera em sua *Teoria do Drama Moderno* que “é preciso abrir mão de uma poética sistemática, e logo normativa, (...) porque a concepção histórico-dialética de forma e conteúdo mina as bases da poética sistemática enquanto tal.”¹⁶¹ A configuração da forma dramática submete-se ao processo histórico que a origina, porém a incoerência da sua manutenção no final do século XIX coloca em questão o compromisso dialético da definição de drama apresentada por Szondi. “O ponto de partida terminológico se restringe assim ao conceito de drama. Como conceito histórico, ele dá conta de um fenômeno da história literária: o drama que surge na Inglaterra elisabetana ganha corpo sobretudo na França seiscentista e se mantém vivo no classicismo alemão.”¹⁶² Faz-se relevante sublinhar aqui a ponderação entre o drama que se constitui como fenômeno histórico, materializado em sua forma, e o movimento que conserva o drama como um modelo estético a ser perpetuado dentro de uma realidade mutável, como um paradigma que não mais admite o enunciado formal em contraposição ao enunciado de conteúdo.¹⁶³ “Uma vez que ele evidencia o que se sedimenta na forma dramática como enunciado sobre a existência humana, ele legitima um fenômeno da história literária como documento da história da humanidade.”¹⁶⁴

O esforço na conservação da forma dramática faz escapar o que há de imanente no processo histórico de sua configuração, a forma converte-se em

¹⁶¹ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880 - 1950)*, São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 20.

¹⁶² Ibidem. p. 20.

¹⁶³ “Pode-se desenvolver por essa via uma verdadeira semântica das formas, na qual a dialética forma-conteúdo passa a ser vista como dialética entre enunciados de conteúdo e enunciados formais. Com isso, porém, já está dada a possibilidade de ambos entrarem em contradição. Se no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática do último se desenvolve como que no quadro do enunciado formal, como um conjunto de problemas situado no interior de algo não problemático, a contradição surge quando o enunciado fixo e não questionado da forma passa a ser posto em questão pelo conteúdo.” (Cf: Ibidem, p. 19-20)

¹⁶⁴ Ibidem, p. 19.

um emolduramento artificial da humanidade, que constrange processos que naturalmente lhe escapariam. No argumento introdutório de Szondi, a manutenção do drama em seu sentido absoluto alcança dimensões que ultrapassam o domínio da estética enquanto auxilia na naturalização de contradições que não mais são imanentes ao processo histórico e social, mas são impostas, moldadas, configuradas de acordo com determinado contexto em que se inserem. A conservação da forma dramática, em seu sentido absoluto, opera em consonância com a adequação das massas, legitimando assim a força do sistema opressor, que, de modo a se sustentar no domínio social, rejeita o espaço ao questionamento, o espaço de intervenção. “Porque a forma de uma obra de arte tem sempre algo de inquestionável, o conhecimento de tal enunciado formal só é em geral alcançado por uma época em que o antes inquestionável é posto em questão, e em que o naturalmente aceito passou a ser um problema.”¹⁶⁵

Retornando ao materialismo defendido por Brecht, destacamos a sua denúncia do aspecto totalitário, reverberado na forma dramática, que ele denomina de “drama burguês”. A manutenção de uma ordenação sistêmica nos palcos convertia-se em mecanismo de conservação do ideal hegemônico, artificialmente instalado no inconsciente das massas, por meio de estímulos de repetição, muitas vezes produzidos e repercutidos pela arte. Trata-se aqui de considerar o problema da perpetuação da forma dramática comumente difundida como modelo dominante nos palcos. É possível pensar em proposta revolucionária no teatro se a forma segue se adequando à poética dominante de seu tempo?

2.1 - O Drama Absoluto, a renúncia à concepção histórico-dialética

O pressuposto que condiciona a existência do drama, na leitura de Szondi, é o diálogo, a relação inter-humana entre as personagens. Conforme nos evidencia o teórico, a circunscrição da trama aos moldes da relação entre indivíduos é o que fornece ao drama o seu caráter fechado e absoluto. “A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na

¹⁶⁵ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880 - 1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 21.

reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz.”¹⁶⁶ É por meio do diálogo que as personagens compartilham suas subjetividades, formalizam sua própria existência na relação com o outro, enquanto se fecham nos vínculos estabelecidos. O condicionamento às relações entre indivíduos enquadra o drama, faz do diálogo o instrumento que possibilita a sua existência, cuja forma não admite qualquer saída para além da muralha construída em torno de si mesma, uma recusa a tudo que lhe é exterior. O que faz do diálogo não somente um elemento unificador entre indivíduos representados, mas que desperta na forma dramática a demanda por uma dimensão orgânica. “Através do diálogo, as relações vão se criando e entrelaçando de modo a produzir uma espécie de tecido, por isso mesmo chamado de enredo ou entrecho, devendo ter claramente começo, meio e fim, com direito a nó dramático, nó cego, desenlace, etc.”¹⁶⁷ Essa articulação entre as relações individuais constitui uma camada formativa e restritiva, que comprime não somente a trama, mas a relação do indivíduo com seu meio, negando a interferência dos processos históricos e sociais na sua formação, circunscrevendo-o em um processo involuntário, visto que a personagem desconhece outra realidade além de seu próprio eixo relacional. O tecido dramático, costurado pelo diálogo, recusa a transcendência, e condiciona a interlocução à percepção partilhada entre as personagens. “O diálogo cria por si mesmo o tempo do drama, o presente-que-engendra-o-futuro: cada instante da ação dramática deve conter em si o germe do futuro e o encadeamento desses instantes obedece à implacável lógica da causalidade.”¹⁶⁸ Percebe-se aqui que o desencadeamento sequencial, ordenado, dentro do qual se desenvolve o drama, aparece também como elemento resultante dessa exigência formulada pelo diálogo.

O drama absoluto, na teoria de Szondi, tem como ponto de partida o diálogo, assim como é na sustentação desse que a própria forma revela a demanda por outros recursos que promovem o dinamismo cênico, visto que, “para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de

¹⁶⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880 - 1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 20.

¹⁶⁷ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis - RJ: Vozes, 1998. p. 56

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 56.

si.”¹⁶⁹ O condicionamento ao diálogo na forma dramática dispensa a interferência ou a presença do dramaturgo em cena, assim como se blinda da sua relação com o espectador e demanda a metamorfose do autor em personagens. “A ribalta que o ilumina procura criar a ilusão de que o espetáculo dramático sobre o palco irradia a sua própria luz.”¹⁷⁰ O engendramento do indivíduo representado no drama não se confunde com o aprisionamento subjetivo da personagem no interior de si mesma. Ao contrário, a trama em questão pressupõe a existência, permanência e sustentação do vínculo interpessoal, e opera de modo a sustentar a constância desse vínculo. Como se não houvesse outra possibilidade de existência da personagem, se não em relação com outrem. De modo a assegurar esse enquadramento, a auto referência afasta a interferência do que lhe é exterior, inclusive a passagem do tempo, visto que essa transfere o caráter primário do drama, que se faz e se encerra em si, a uma dimensão extensiva. “Sendo o drama sempre primário, seu tempo também é sempre o presente (...) Com isso, ganha luz a exigência dramaturgica da unidade do tempo”.¹⁷¹

A forma originada no Renascimento, ainda que se distancie historicamente da tragédia antiga, aproxima-se do ideal aristotélico, na medida em que opera de modo a promover o envolvimento catártico de sua audiência. “A partir do século XVI a Arte Poética de Aristóteles torna-se uma espécie de fetiche histórico.”¹⁷² É discutível a aproximação das tragédias gregas com as peças rigorosas do drama absoluto, em virtude da correspondência histórica de cada forma, conforme vimos no contraponto ao herói trágico, a partir da personagem brechtiana. Em contrapartida, o resgate da unidade dramática, da noção de totalidade, da valorização da ordem e do elogio ao “belo animal aristotélico”, é gradualmente recuperado pela dramaturgia renascentista e se sustenta nos movimentos seguintes, perpetuando a herança trágica na forma do drama absoluto.

Graças ao conhecimento cada vez mais preciso da antiguidade grega e romana e dos escritos de Aristóteles, implanta-se a partir do Renascimento pouco a pouco a ideia da peça rigorosa capaz de preencher ao máximo os cânones da dramática pura. Aristóteles é

¹⁶⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880 - 1950)*, São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 25.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 26

¹⁷¹ Ibidem, p. 27

¹⁷² ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectivas, 2014, p. 55.

interpretado como se tivesse estabelecido, na sua Arte Poética, prescrições eternas para toda a dramaturgia possível, independentemente de espaço geográfico, tempo histórico ou gênio nacional.¹⁷³

No capítulo anterior vimos, no esvaziamento de Galy Gay, a saída promovida por Brecht do encarceramento estético ao qual se submetia a personagem no interior do drama burguês. A partir deste ponto proponho-me a um exercício semelhante em intenção, mas variante em estrutura. O combate ao modelo aristotélico em que se fez o herói trágico foi demonstrado a partir da ruptura da identificação, da quebra da empatia, do afastamento da experiência da catarse. Tal ruptura foi evidenciada a partir da fragmentação da personagem, que, ao se converter em um receptor das contradições sociais, operava como instrumento investigativo, estimulando a prática da dialética socrática. Vimos que a figura brechtiana definida por Benjamin como “sábio” convertia-se em um palco convidativo ao questionamento, um espaço que provoca o pensamento a manifestar sua potência de intervenção. No presente capítulo, a problemática ultrapassa a esfera individual e se manifesta na forma do drama, em seu princípio unitário, em sua noção controversa de totalidade.

Quando consideramos que a construção de uma dinâmica estruturada do mundo é socialmente condicionada, o retorno à concepção aristotélica, como a busca pela pureza dramática, ressoa na negação do compromisso histórico-dialético defendido por Brecht, uma negação que não se restringe à forma dramática. A contraditória noção de totalidade ultrapassa as fronteiras do drama e faz do próprio público um elemento que o integra, envolvendo-o na mesma atmosfera que circunda o palco, convidando-o a um estado contemplativo. Ao subtrair mecanismos que estimulem uma percepção vasta e diversificada de alternativas, limitando-se a circunscrever a audiência sob a atmosfera de fruição estética, a forma dramática priva o espectador do que seria espontâneo em sua experiência, enquanto o submete a um confinamento inconsciente, condicionado a uma recepção esteticamente configurada, artificial, fechada em sua própria construção.

Não sendo a réplica dramática um enunciado do autor, ela tampouco é uma fala dirigida ao público. Este se limita a assistir ao que

¹⁷³ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectivas, 2014, p. 53.

dramaticamente se pronuncia: silencioso, de mãos atadas, paralisado pela visão de um outro mundo. Sua total passividade (sobre a qual repousa a vivência dramática) deve, porém, ser revertida numa atividade irracional: o público era (e é) arrastado para o interior do jogo dramático, passando de espectador a sujeito falante - pela boca de todos os personagens, bem entendido. A relação espectador-drama conhece apenas a total separação ou total identidade; ela desconhece tanto a intromissão do espectador no drama, quanto sua interpelação por ele.¹⁷⁴

A paralisia suscitada pelo entorpecimento dramático subverte o espaço “entre” a obra e o público, reprime o posicionamento, engendra a postura e o olhar do espectador, conforme desenvolvido no capítulo anterior deste texto. De modo a sublinhar a problemática formal da configuração cênica fechada, retorno brevemente à teoria de Lukács, cuja defesa em favor do caráter histórico-filosófico da forma serviu de inspiração para Peter Szondi. O autor de “A Teoria do Romance” demonstra o confronto entre a herança aristotélica recuperada pelo drama da modernidade e a dificuldade de se configurar a relação entre a forma e o seu contexto histórico e social. E, apesar das divergências teóricas e estéticas entre o autor húngaro e Bertolt Brecht, o ponto de encontro entre ambos nos permite uma aproximação filosófica, no sentido do elogio à potência dialética que emerge junto à arte dramática em tempos de crise.

É importante assinalar que, no fundamental, as visões do realismo em Brecht e Lukács concordam: ambos o entendem como o conhecimento fiel, isto é, crítico, da realidade efetiva, ambos aceitam que essa realidade é o que ela se torna, seu movimento, que só pode ser verdadeiro apreendido pela narração e não pela descrição estática e, finalmente, ambos se preocupam em não limitar o realismo ao estilo, segundo critérios formais, mas de entendê-lo como uma atitude do artista diante da realidade.¹⁷⁵

Na leitura de Lukács, deve-se considerar a alteração no princípio estilístico a partir do qual se configuram os gêneros. Essa alteração não fere a legitimidade artística da obra, ao contrário, faz-se relevante em confronto com a diversidade de possibilidades estéticas. Não me proponho aqui um movimento vinculativo entre métodos formais e objetivos estéticos, mas uma demonstração do

¹⁷⁴ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880 - 1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 25.

¹⁷⁵ MACIEL, Luiz Carlos. “Introdução” (Prefácio). In: BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 15.

engajamento da forma à esfera transcendente de seu contexto histórico e político. Não pela sua limitação ou adequação, mas pela sua capacidade de trazer à luz as questões obscuras de um tempo.

Pode ocorrer que a mudança afete apenas o objeto e as condições de sua configuração, mantendo intacta a relação última da forma com a sua legitimação transcendental da existência; surgem então meras alterações formais que, embora divirjam em cada detalhe técnico, não ferem o princípio último da sua configuração. Mas é possível que a mudança se dê justamente no *principium stilisationis* do gênero, que tudo determina, e assim torne necessário que à mesma intenção artística - condicionada de modo histórico-filosófico - correspondam formas dramáticas diversas.¹⁷⁶

Discutimos no capítulo anterior sobre a potência histórica e política de uma obra que, em consonância com o seu compromisso histórico-dialético, revela a medida do herói na medida de sua transcendência.¹⁷⁷ A perspectiva do dramaturgo tragediógrafo na Grécia Antiga fazia-se equivalente à concepção fatalista do mundo, o determinismo ao qual se submetia o destino do herói colocava em evidência as lacunas e falhas na relação do ser humano com o seu meio, uma problemática que surgia de forma espontânea dada a conjuntura em que se operava. A conformidade ao contexto dominante revelava-se como a única saída e solução; a empatia e a identificação com a saga do herói despertavam na audiência a compaixão e o temor. Identificação necessária para fazer evidente o confronto da narrativa trágica com os reflexos da humanidade de um tempo. A própria sociedade, compreendendo-se como totalidade, constituía-se a partir de uma circunferência determinista, contra a qual não havia meios ou métodos para sua ruptura. A tragédia grega revelava os limites da moldura social, a partir da percepção desses limites surgia o reconhecimento da estrutura social que circunda os indivíduos. O não-trágico emerge quando a catástrofe do desfecho é colocada sob questionamento, quando essa se confunde com a conduta resignada do herói, quando a prática argumentativa faz evidente a contradição da postura determinista por indivíduos de uma sociedade que não se faz refém dos oráculos, mas que se faz em processos socialmente construídos. Nos argumentos de Lukács, a concepção de novas formas não

¹⁷⁶ LUKÁCS, George. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009, p.36-37

¹⁷⁷ BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e A Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 74.

modifica a sua intenção constitutiva, ao contrário, é a dinâmica histórica que faz evidente o ponto limítrofe das fronteiras do drama, é o processo social e político que revela onde reside o limite restritivo da forma. Modifica-se o contexto, fundamentam-se outras questões, coloca-se em pauta o até então tido como natural, modifica-se o ponto de orientação. E nesse deslocamento saltam ao primeiro plano as contradições estruturais.

O princípio criador de gêneros que se tem em vista aqui não exige porém nenhuma mudança de mentalidade; antes, força a mesma mentalidade a orientar-se por um novo objetivo, essencialmente diverso do antigo. Significa que também o antigo paralelismo entre a estrutura transcendental no sujeito configurador e no mundo exteriorizado das formas consumadas está rompido, que os fundamentos últimos da configuração foram expatriados.¹⁷⁸

A partir do momento em que a sociedade passa por um abalo sistêmico, quando uma cultura torna-se insustentável, quando a recepção dos fenômenos até então tidos como naturais alcança uma dimensão questionável, não é mais passível de adequação estética a representação de um mundo circunscrito em si mesmo. A denúncia manifesta-se na própria incoerência do movimento orientado em seu próprio eixo. “A coincidência entre história e filosofia da história teve como resultado, para a Grécia, que cada espécie artística só nascesse quando pudesse aferir no relógio de sol do espírito que a sua hora havia chegado, e desaparecesse quando os arquétipos de seu ser não mais se erguessem no horizonte”.¹⁷⁹

A unidade manifesta nas formas dramáticas, conforme nos demonstra Peter Szondi, tem como fio condutor de seu enquadramento o diálogo, a relação entre indivíduos que se fecham mutuamente no vínculo comum, firmado entre os interlocutores. Porém, o senso de comum, o reconhecimento da comunidade como reflexo da harmonia entre os seres que compartilhavam da mesma catástrofe natural torna-se insustentável na modernidade. O pressuposto que permitia a representação de uma experiência comum já não existe entre sujeitos que vivem em uma estrutura construída socialmente e transformada historicamente.

¹⁷⁸ LUKÁCS, George. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009, p. 37.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 38.

Para os gregos (...) cada personagem que aparece terá a mesma distância da essência, do suporte universal, todos convergem do mesmo modo, ao mesmo centro e se movem no mesmo plano de uma existência que é essencialmente a mesma (...) Essência no drama moderno só é capaz de afirmar-se em uma disputa hierárquica com a vida, todo personagem carrega o conflito dentro de si.¹⁸⁰

Ignorar essa potência emancipatória dos sujeitos representados como reféns de seu meio, como seres artificialmente sociais em suas relações inter humanas, dotados de subjetividade, mas desvinculados do contexto histórico e político, revela a contradição entre forma e conteúdo. A forma que se constrói como unidade dramática, cuja trama se desenrola obedecendo a uma ordem defendida em poéticas e repercutida como modelo, traz em si mesma a crise do drama, de acordo com os estudos de Szondi. “Se, no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática do último se desenvolve como se no quadro do enunciado formal, como um conjunto de problemas situado no interior de algo não problemático, a contradição surge quando o enunciado fixo e não questionado da forma passa a ser posto em questão pelo conteúdo.”¹⁸¹ A origem do caráter absoluto do drama no Renascimento não é em si mesma contraditória, porém revela o próprio colapso quando sua permanência insiste. “O palco criado pelo drama do Renascimento e do classicismo, o tão difamado ‘palco como caixa de imagens’, é a única forma cênica adequada ao caráter absoluto do drama.”¹⁸²

O combate de Brecht contra a unidade aristotélica na forma dramática direciona-se sobretudo à experiência da catarse, especialmente quando essa atua de modo a inibir o abalo sistêmico e a preservar conjunturas sociais dominantes. Os estímulos cênicos empenhados em consonância com a forma tradicional, emoldurados na organicidade, no fluxo sustentável da impenetrável estrutura dramática, atuavam não somente no estímulo ao direcionamento da perspectiva, mas simultaneamente convertiam-se em instrumentos de controle das massas, que promovem uma comodidade coletiva em favor da manutenção da hierarquia estrutural. Preservar a instituição que se favorece das relações de

¹⁸⁰ LUKÁCS, George. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009, p. 42.

¹⁸¹ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880 - 1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 20.

¹⁸² *Ibidem*. p. 25.

poder é, conforme a denúncia brechtiana, fortalecer o engajamento do opressor em silenciar os oprimidos.

Para exemplificar com duas emoções básicas da catarse de Aristóteles, em nosso mundo, a piedade é uma arma de sedução hipócrita e o terror uma chantagem egoísta. Manifestam uma tentativa de má fé de limpar nossa má consciência por aceitar e preservar as instituições da exploração, da injustiça e da opressão. Nossos sentimentos são, portanto, desculpas dissimuladoras. Como confiar neles? Brecht não confiava.¹⁸³

Considerar a opressão como meio que sustenta a base do sistema, direcionada à sua autopreservação, é o que motiva os interesses dominantes à manutenção de uma galvanização social, constituída a partir do empreendimento e consolidação de dogmas, inseridos no inconsciente coletivo. Percebe-se então uma perpetuação de convicções pré-formuladas, que se repetem e se transferem entre gerações. O sistema nutre-se da subtração de experiências que direcionam à formulação de novas questões sociais, da perseguição às críticas e da supressão de informações que direcionam-se à problematização das contradições sociais. A dúvida precisa ceder espaço à convicção, as contradições à harmonia, a luta de classes ao refúgio espiritual. A cultura, a religião, a ciência, a arte, sob domínio desse sistema, são convertidas em armas apaziguadoras da população, que, apegada a uma realidade previamente configurada, movida em um eixo de conforto, determinado pela manutenção de seu repertório mental e emocional, recusa a destruição de seu cárcere protetor.

Os dominadores têm antipatia por mudanças acentuadas. Gostariam que tudo ficasse imutável, de preferência por mil anos. Seria melhor que a lua ficasse parada e o Sol não estivesse em movimento. Neste caso, ninguém teria mais fome, nem exigiria jantar. (...) Os governos que levam as massas à miséria têm de evitar que, na miséria, essas massas se lembrem do governo.¹⁸⁴

A partir do momento em que a crise do contexto é posta em evidência, a demanda por uma nova forma faz-se perceptível e o empenho dos dramaturgos progressistas é o que abre espaço para a desconstrução do caráter absoluto do

¹⁸³ MACIEL, Luiz Carlos. "Introdução" (Prefácio). In: BRECHT, Bertolt. *"Teatro Dialético"*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.10.

¹⁸⁴ BRECHT, Bertolt. "Cinco Dificuldades no Escrever a Verdade", In: *Teatro Dialético*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 32-33.

drama. O que Szondi nos apresenta como problema central de sua tese é o momento em que a forma absoluta do drama não mais suporta o conteúdo que avança na contramão da galvanização estética e social. No sentido progressista de solucionar essa contradição, alguns dramaturgos se empenharam pela superação do modelo dominante, porém acabavam por cair em uma reforma “mal sucedida” do drama, ainda que direcionada pela necessidade de sua modificação. Por fim, o que se percebia eram movimentos capazes de operar contra a hegemonia em seu conteúdo, porém sem a necessária potência revolucionária em sua forma. “Nenhum dos grandes dramaturgos atende a essa exigência. Por isso mesmo eles são grandes: tentaram, em atenção ao novo conteúdo histórico que pretendiam configurar, desenvolver outras formas teatrais.”¹⁸⁵

A questão aqui não é a teleologia que orienta esse processo até o teatro brechtiano, mas a orientação em que se percebe a crise da forma dramática, dada sua incoerência diante do contexto histórico e social. Este ponto de partida nos leva a observar o modo como os próprios elementos cênicos se converteram em mecanismos que operam uma reestruturação dramática. Brecht, em sua defesa de uma nova forma potencialmente revolucionária, denuncia o apego à “velha estética”, quando a mobilização artística não é mais assimilável pela forma.

O ponto de vista estético não é adequado para as peças que estão sendo escritas hoje, mesmo se conduz a julgamentos favoráveis. Pode-se verificar isso em qualquer movimento em favor dos novos dramaturgos. (...) Assim, no fim das contas, as novas peças apenas serviram ao velho teatro e ajudaram a adiar o colapso do qual depende o seu próprio futuro. (...) As obras que estão sendo agora escritas estão, cada vez mais, conduzindo ao grande teatro épico que corresponde à situação sociológica; nem o seu conteúdo nem a sua forma podem ser entendidos senão pela minoria que compreendeu isso. Não vão satisfazer a velha estética; vão destruí-la.¹⁸⁶

Se formos considerar o surgimento e a consolidação de um novo modelo, por si só, acabaríamos por fim defendendo a implantação de uma nova ordem estética, uma estética que, em um contexto diverso de seu empreendimento,

¹⁸⁵ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 58.

¹⁸⁶ BRECHT, Bertolt. “Devemos Abolir a Estética?”, *In: Teatro Dialético*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 39.

sujeitaria-se à mesma problemática aqui evidenciada. Ainda que o teatro épico de Brecht se apresente como uma nova forma dramática, ainda que o dramaturgo defenda sua poética como um modelo, mais importante do que conhecer os elementos e recursos cênicos como parte de determinada poética é conhecer o processo que fez emergirem tais recursos. Não se trata aqui de uma defesa de determinado modelo, tampouco do apego à contradição dicotômica entre forma e conteúdo, mas da demonstração da dinâmica revolucionária que se revelava em sua própria montagem. “Brecht lutava pela instauração de uma nova Poética e, portanto, necessariamente radicalizava suas posições e suas afirmações. Mas essa radicalização necessária tem que ser entendida dialeticamente. Porque o mesmo Brecht era o primeiro a fazer, aparentemente, o contrário do que ele mesmo predicava, sempre que necessário. Repito: sempre que necessário.”¹⁸⁷

Conforme discutimos no capítulo anterior, de modo a promover uma intervenção que venha do próprio espectador, Brecht, além de revelar seus processos, desconstrói os elementos de sua peça, proporcionando, a partir da abertura da forma à evidência das contradições, o estímulo à potência crítica e argumentativa de seu espectador. Há de se ponderar que os mesmos recursos utilizados por Brecht na Alemanha dos anos 1930 já não provocariam o mesmo impacto no Brasil de 2020, por exemplo. Os estudos de Brecht, bem como os de dramaturgos contemporâneos a ele, possuem uma força inquestionável dado seu empenho revolucionário. E, desses estudos, o que podemos destacar e tomar como atemporal é esse processo que parte da evidência de uma crise e se desdobra no empenho de buscar e propiciar uma postura crítica. Diante das contradições, formulam-se questionamentos; a partir de uma convicção, é necessária a desconstrução; cada certeza que parece imutável é passível de ser desconfigurada pela dúvida, pela investigação, pela prática da dialética. E é isso que tentaremos demonstrar a partir deste ponto da pesquisa. Em consonância com Sarrazac, com os experimentos de Brecht e de outros dramaturgos que contribuíram para a crise do drama, bem como se empenharam na resolução dessa crise, proponho aqui um experimento de abertura, de desconstrução, de contraponto à famigerada ordem estética. Se toda reconstrução demanda uma desconstrução, é nesse processo, de apreensão de mecanismos em substituição

¹⁸⁷ BOAL, Augusto. “Hegel e Brecht: personagem-sujeito ou personagem-objeto? Conceito do ‘épico’.” In: *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora 34, 2019, p.123.

à aceitação de métodos, que podemos identificar o pontapé inicial ao processo de emancipação do espectador em relação à forma pré-estabelecida.

Se há um ponto em que Szondi se mostra inquebrantável é em sua fé hegeliano-lukacsiana da identidade entre forma e conteúdo. Ora, é preciso render-se à evidência; o espírito teleológico pós-hegeliano, tanto quanto o dogma da identidade entre forma e conteúdo, sobreviveu. À luz da evolução dos escritos dramáticos após cinquenta anos, doravante estamos inclinados a pensar em termos de coexistência e de tensões necessárias, aquilo que Szondi e Brecht, em seu tempo, consideravam como contradições a serem ultrapassadas entre conteúdos novos e formas antigas. Desde então, para compreender as mutações da forma dramática entre os anos de 1880 e o momento presente, fomos levados a fazer intervir um fator sobre o qual Szondi, Lukács ou Hegel nunca teriam pensado: 'o reino da desordem'.¹⁸⁸

2.2 - O Reino da Desordem

A organicidade impenetrável da forma dramática se converte em um instrumento que vincula e condiciona a recepção do espectador à artificial harmonia entre as relações e ao desencadeamento das ações que promovem a identificação. O desenlace em sua perfeita representação da ilusão promove a passividade do espectador, enquanto emoldura uma ordenação que recusa espaços e ocupa distâncias, de modo a ofuscar a perspectiva crítica por parte do espectador. Fomentar a ordem é alimentar a receptividade do público em conformidade com o que se representa. A mesma técnica que nega a abertura à intervenção crítica fomenta a postura acomodada, em consonância com o processo que impera no sistema político, econômico e social. Sarrazac, que defende a ruptura da forma em contraposição à superação teleológica do drama absoluto, apresenta a desordem como ponto de partida para essa ruptura. “A partir de agora é com a desordem que se deve contar; é a desordem, aquilo que mina as regras sacrossantas e todo espírito de unidade, que precisa entrar em cena”.¹⁸⁹

Além da ruptura com a ordenação causal na sequência dos acontecimentos, a desordem se expande para toda a forma dramática. Os

¹⁸⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. XVII

¹⁸⁹ *Ibidem*. p. XVIII

artifícios utilizados de modo a garantir a integridade harmônica, em consonância com a concepção aristotélica, se revelam em fraturas. Em contraposição ao todo, saltam em evidência os fragmentos. A demanda por uma nova forma revela-se na configuração caótica do mundo. Se há possibilidade de se representar a realidade, que essa representação se faça em fragmentos e em movimentos, tal como opera a dinâmica do mundo fora da cena. De acordo com a análise de Brecht, em confronto com a estética dominante, as relações sociais não mais se fecham entre si, mas se rompem, se abrem, divergem. A catástrofe não se ordena em harmonia, não ressoa da submissão ao destino implacável, mas revela a vulnerabilidade social, promove o abalo sistêmico que exige (ou deveria exigir) do ser humano uma mobilização ativa. O reconhecimento da fragilidade e das contradições que reverberam na conjuntura parte das relações sociais do ser humano com o seu meio, e não como um processo linear, estruturalmente construído e transmitido, como se os movimentos históricos, políticos e sociais pudessem adquirir uma imagem coerente, pré-fabricada e tradicionalmente naturalizada. Retirar as amarras que restringem a espontaneidade da própria compreensão de um contexto demanda, na percepção do dramaturgo, uma nova forma de elaboração artística.

A simples necessidade de compreender as novas áreas de assuntos impõe uma nova forma dramática e teatral. (...) O petróleo resiste à forma dramática dos cinco atos; as catástrofes de hoje não se desdobram em linha reta mas em crises cíclicas; os 'heróis' mudam em diferentes fases, são intercambiáveis, etc.; o gráfico da ação do povo é complicado por tentativas abortadas; os campos de força que podem ser vistos irradiando-se em direções opostas; os próprios grupos de poder compreendem movimentos não somente de uns contra outros, mas dentro deles próprios, etc. etc.¹⁹⁰

Romper com a forma dramática, além de um movimento artístico, é um movimento político, assim como negar o paradigma formal construído em consonância com o modelo estético dominante é aqui uma inclinação fundamental para que se compreenda o empreendimento revolucionário de uma obra. A negação do paradigma começa com a recusa de sua unidade, de sua totalidade, da coação que se exprime na representação de uma realidade

¹⁹⁰ BRECHT, Bertolt. "O Assunto e a Forma", *In: Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 47.

fechada, circunscrita, que se encerra em si mesma. Rejeitar a imagem de imutabilidade das realidades criadas e representadas é apontado por Sarrazac como mecanismo para transgressão da própria forma dramática, revelando a inconstância, o caos e a mutabilidade que acompanham a existência tal como ela é, sem artifícios, de modo a “relativizar os fatos para fazer aparecer a vida.”¹⁹¹

De modo a demonstrar essa recusa do drama como forma circunscrita artificialmente, e de investigar a ascensão do reino da desordem, tomaremos como exemplo desse experimento a peça *Seis Personagens à Procura de um Autor*, escrita em 1921 por Luigi Pirandello. A narrativa de seis personagens vivas que interrompem um ensaio teatral enquanto tentam convencer o diretor a encenar os seus respectivos dramas incide, na leitura de Szondi, como uma “crítica do drama”¹⁹². O autor de “Teoria do Drama Moderno” diz ainda que “os pressupostos existenciais do drama nunca chegaram a ser questionados com tanta agudeza quanto no subjetivismo - ligado à filosofia da vida - de Pirandello.”¹⁹³ *Seis Personagens à Procura de um Autor* é um jogo de inviabilidade e inconsistência cênica, que interrompe o efeito catártico antes mesmo de ele entrar em cena. O palco sem cenário, o pano levantado e a conversa entre o assistente de direção e o maquinista, tudo isso enquanto o público ainda entra na sala de teatro, já oferece à audiência a impressão de uma peça não acabada, de um ensaio aberto. A premissa inicial do estranhamento coletivo já afasta o envolvimento sugerido pelo modelo aristotélico da peça bem-feita. A própria decomposição paradigmática é colocada sobre o palco.

Sob o ‘caos’, denunciado por Pirandello, não podemos senão pressentir uma nova ordem, ao menos uma nova lógica de composição, ou de decomposição, da forma dramática. Com Pirandello, passamos da lógica aristotélico-hegeliana do drama àquela de uma fragmentação do drama. E se fosse preciso arriscar uma fórmula que resumisse a atitude criadora de Pirandello - e mais geralmente dos dramaturgos da modernidade, poderia dizer que se trata de uma ‘desordem organizadora’.¹⁹⁴

¹⁹¹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 27.

¹⁹² SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880 - 1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.130.

¹⁹³ Ibidem. p. 129.

¹⁹⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 04

Pirandello apresenta em sua montagem um processo quase cirúrgico em que os elementos constitutivos da “peça bem-feita” são derrubados, um a um, e o palco outrora elevado é derrubado pela representação aberta e inacabada, em um jogo experimental de possibilidades e, sobretudo, de impossibilidades. As *personagens* são diferenciadas por máscaras, e cada máscara corresponde a uma característica determinante do sujeito dramático representado. “O Pai”, “a Enteada”, “a Mãe”, “o Filho”, “o Rapazinho” e “A Menina”, em suas feições imobilizadas, colocam sob o palco a generalização da existência na designação individual da personagem. A expressão fixada pela máscara faz de cada *persona* um lugar de discurso, imutável e vinculado ao papel estrito e pré-definido exercido por cada um no *drama trágico*, submetidos exclusivamente à trama comum partilhada entre eles. Por trás das máscaras, as personagens não se escondem, ao contrário, é a partir da máscara que se revelam e se definem, é a máscara a representação da imutabilidade, da consistência e da forma pré-moldada e determinada de cada personagem. “As personagens não deverão aparecer como ‘fantasmas’, mas como ‘realidades criadas’, construções imutáveis da fantasia e, por conseguinte, mais reais e consistentes do que a volúvel naturalidade dos atores.”¹⁹⁵

No lado oposto, operando cenicamente na recepção do drama narrado, encontram-se o diretor e os atores, que, apesar do estranhamento e recusa inicial, gradativamente se veem seduzidos pela potência trágica e envolvente do drama das seis personagens. O argumento contrário à imutabilidade e constância do ordenamento dramático, que se fundamenta na unidade, é apresentado por Pirandello por intermédio das próprias personagens. O apelo a partir da necessidade de serem representadas, como requisito para viabilizar o reconhecimento de si mesmas, faz saltar ao primeiro plano a problemática do emolduramento da personagem, limitada pelo drama. As seis personagens são vivas na aparência, mas não vivas em sua essência; existem, mas condicionadas; se movimentam, mas presas em seus próprios eixos dramáticos, para fora do qual não conseguem escapar. A motivação de seus atos se restringe à trama. Fora de cena, as personagens perdem a função, são estritamente determinadas pelo que o autor faz delas. A medida do transcendente de cada

¹⁹⁵ PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens à Procura de um Autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 358.

uma das figuras mascaradas é subtraída na forma, na completude e na unidade dramática. Elas abarcam em si mesmas uma totalidade paradoxal, inconcebível em um todo contraditório, mutável e instável. Essa personagem que salta do seu caráter absoluto e se vê em uma realidade de múltiplas alternativas e possibilidades, diante da qual é viável considerar a variedade de posicionamentos e atitudes, revela em si mesma o seu próprio cárcere; encarna em sua estrutura a própria crise do drama, faz visível quão frágil é a sustentação de uma ilusão construída em uma totalidade inexistente.

O Pai - O drama pra mim está todo nisso, na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser um, o que não é verdade, pois é 'muitos'; tantos quantos as possibilidades de ser que existem em nós: 'um' com este, 'um' com aquele, diversíssimos. E com a ilusão, entretanto, de ser sempre 'um para todos', e sempre aquele 'um', que acreditamos ser em cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade! Percebemos bem isso quando, em qualquer de nossos atos, por um acontecimento infeliz, ficamos como que enganchados e suspensos e nos damos conta de não estarmos por inteiro naquele ato e que seria, portanto, uma injustiça atroz julgar-nos só por isso, manter-nos enganchados, suspensos no pelourinho durante uma existência inteira, como se ela toda se resumisse
naquele ato.¹⁹⁶

A peça de Pirandello parte de dentro da estrutura para intervir na sua desconstrução. A recusa do drama no interior da forma faz o paradoxo roubar a cena, enquanto as contradições não são apenas ditas, mas demonstradas cenicamente. Sarrazac aponta o empenho de Pirandello em fazer subir ao palco o *reino da desordem*. Na peça desfeita, como instrumento de demonstração da inviabilidade de uma peça "bem-feita", rompe-se com a unidade ao mesmo tempo em que se colocam em questão todas as unidades. Com os fragmentos expostos em uma cena que transita entre um ensaio fracassado, uma discussão sem desenlace e em diálogos travados que não se desenvolvem, rompe-se o desencadeamento linear entre as ações, revelando assim as contradições do paradigma da peça adequada, fazendo da própria obra um dispositivo crítico que mina o caráter dogmático-aristotélico.

Não é apenas a ação linear que se encontra quebrada, interrompida, contradita; é a própria unidade do drama, o microcosmo dramático. O

¹⁹⁶ PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens à Procura de um Autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 389.

dispositivo do teatro sobre o teatro de *Seis Personagens* rompe irremediavelmente em dois o pequeno universo da obra: de um lado, as personagens com seus dramas vividos; de outro, os membros da trupe de teatro.¹⁹⁷

A metáfora do belo animal aristotélico é posta em cena e problematizada no palco com o pano aberto. *Seis Personagens à Procura de um Autor* se constrói e desconstrói na incoerência. As personagens, em seu caráter absoluto, manifestam por meio do discurso o problema existencial que as acompanha em virtude de suas formas, enclausuradas em si mesmos. Os atores e o diretor, por outro lado, evidenciam as contradições na relação entre eles, a ausência da harmonia, a negação da unidade e a predominância do ceticismo em lugar da certeza. É do *Diretor*, no entanto, o discurso em favor da ordem, da harmonia, do apego à coerência entre a representação e o que é representado, exercendo o contraponto à crítica central, estimulando a proposta dialética em cena. Os diálogos entre o *Diretor* e o *Pai* articulam esse jogo de contraposição de perspectivas, proposto por Pirandello. Enquanto o *Pai* se coloca como porta-voz do sujeito dramático, coagido pela trama, o *Diretor* se faz interlocutor que opera em defesa da manutenção da forma dramática em sua estrutura paradigmática. Ambos assumem seus respectivos locais de enunciação no discurso dialético da obra escrita por Pirandello.

O Diretor - Não é possível que uma personagem venha, assim, demasiado à frente, e se sobreponha às demais, invadindo a cena. É preciso mantê-las todas num quadro harmonioso e representar o que é representável! Eu também sei que cada qual tem toda uma vida dentro de si, e que gostaria de exteriorizá-la. Mas o difícil é exatamente isso: exteriorizar só aquilo que é necessário em relação aos demais; e, apenas com esse pouco, fazer compreender toda a vida que permanece no íntimo sem vir à tona! Ah! Que cômodo seria, se cada personagem pudesse, num belo monólogo ou... sem mais nem menos... numa conferência vir despejar, diante do público, tudo aquilo que lhe ferve por dentro.¹⁹⁸

O argumento em favor da ordem é desmistificado não apenas pelo discurso das personagens encarceradas em seu próprio núcleo, mas pela

¹⁹⁷ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 06.

¹⁹⁸ PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens à Procura de um Autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 432

abertura da cena, do palco, pela negação da unidade de um drama que se desfaz em fragmentos. *Seis Personagens à Procura de Um Autor* é um elogio à desordem. “A dramaturgia iconoclasta de Pirandello confirma a análise de Peter Szondi, segundo a qual a famosa unidade dialética do objetivo e do subjetivo, sobre a qual repousava a concepção aristotélico-hegeliana da forma dramática, está desde então rompida.”¹⁹⁹ O drama da personagem em busca de sua própria essência em detrimento da vinculação estrita à aparência ganha o protagonismo frente à tragédia familiar, na qual se estabelecem as narrativas. É no vínculo relacional entre elas que a trama (impossibilitada) entrelaça o tecido dramático. As personagens, essencialmente vivas mas dependentes uma das outras, vivem um drama que necessita da relação dessas com outrem para que esse seja validado e possibilitado. O drama da *Mãe*, que perdeu dois de seus filhos, cujo suplício e sofrimento se mantêm constantes ao longo da sua existência, demanda a presença dos filhos ausentes e sem vida, mas existentes na peça de modo a justificar o luto irreparável da personagem. “A mãe - Aqueles dois pequenos ali - o senhor os ouviu falar? Não podem mais falar! Ainda estão agarrados a mim para manter vivo e presente o meu suplício. Mas eles, para si mesmos, não existem, não existem mais!”²⁰⁰

A exposição do paradoxal vínculo entre as personagens, suas tramas pessoais e relacionais, além de romper com a estrutura da narrativa fechada em sua totalidade, evidencia a principal crítica da dramaturgia moderna que buscava se contrapor à estética dominante no drama absoluto: a incoerência que existe na totalidade do enquadramento dramático, desconsiderando a desordem que impera no contexto *real*. “Não é apenas a forma dramática que Pirandello faz aqui explodir; é, igualmente, a ideologia subjacente a essa forma.”²⁰¹ A dicotomia da ilusão em conflito com a realidade, em *Seis Personagens*, opera como denúncia da adequação à ideologia dominante exterior ao ser humano. O subjetivismo desconstruído na personagem de Pirandello faz surgir a problemática em torno da ilusão como instrumento de coação e abstração da realidade como processo mutável. “Aquela que é para os senhores uma ilusão por criar, para nós é, no

¹⁹⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 07.

²⁰⁰ PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens à Procura de um Autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 432.

²⁰¹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 06.

entanto, nossa única realidade.”²⁰² Por meio da ilusão, como um construto artificial, incoerente, limitado ao presente eternizado, a noção do todo é colocada em conflito, na mencionada provocação que o *Pai* faz ao *Diretor*. De um lado, a realidade mutável do contexto em que se insere o *Diretor*, a realidade como inconstante, incontável, transitória, que escapa do domínio do drama e que se modifica em um processo impreciso. Do outro, a ilusão em que se limita a personagem, constante e permanente, como dispositivo de engendramento paradigmático a partir da própria forma. A superação da ilusão, na voz da personagem de Pirandello, opera como dispositivo que nega a naturalização dos fenômenos, considerando-os como históricos, passíveis de compreensão, questionamento e reformulação; contrários à mortificação do cosmos em que vivem *as personas* do drama.

O pai - (...) Tornando a pensar em todas aquelas ilusões, que agora o senhor não mais se forja; em todas aquelas coisas que agora não lhe ‘parecem’ mais como ‘eram’ para o senhor em outro tempo, não sente faltar-lhe, já não digo estas tábuas do palco, mas a própria terra, debaixo dos pés, considerando que do mesmo modo, ‘este’, como o senhor se sente agora, toda a sua realidade de hoje, assim como é, está destinada a se tornar ilusão amanhã?²⁰³

Ao mesmo tempo em que a ilusão opera em favor do engendramento sistêmico dentro do qual a estrutura social dominante opera, a personagem de Pirandello nos faz retornar à tese de Bertolt Brecht de que a ilusão cênica oculta a historicidade dos eventos, disfarça a percepção da vida humana como um processo social, enquanto a desenha fatalista na trama do autor. “Bastava a ilusão de que o decurso da história se desenrolava compulsivamente, ilusão criada por toda espécie de recursos teatrais e poéticos.”²⁰⁴ Romper a unidade dramática, como recurso de afastamento da ilusão, retira o espectador da contemplação, do lugar de quem se conduz pela trama que circunda a personagem. A fragmentação do drama, que subverte a ordem, que reage à

²⁰² PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens à Procura de um Autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 443.

²⁰³ *Ibidem*. p. 445.

²⁰⁴ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 229.

fatalidade, fornece ao espectador a evidência das contradições, coloca o paradoxo no primeiro plano, em um ímpeto de o emancipar do processo que o domina. “Pirandello não se limita em dissipar a ilusão do caráter; ele nos faz ver o confronto mortal da personagem consigo mesma, quer dizer, com todas as feições discordantes de si mesma, todas essas máscaras que os outros puseram sobre sua própria carne ao vivo.”²⁰⁵ No jogo das seis personagens de Pirandello, o paralelismo que subverte o drama é evidenciado pelo ímpeto emancipatório da personagem face ao autor que a molda e encarcera. A (des)montagem revela a subversão da ordem e do determinismo como um engajamento possível quando se percebem as alternativas, quando as cortinas que ocultam as contradições são enfim retiradas e é devolvida ao sujeito a sua potência transformadora. A personagem na sua dramaticidade inerente, porém, não tem alcance ou domínio dos meios capazes de retirá-la do seu encarceramento, o seu ímpeto revolucionário não se materializa por completo, o retorno ao drama vivido é a sua trajetória única, ela está presa à trama e ao mundo pré-estabelecido por seu autor. A personagem perderia sua identidade ao se desligar deste mundo dramático. A mesma condição não se aplicaria, porém, ao indivíduo de carne e osso.

O problema ganha outra dimensão quando o ser humano emancipado dos eventos que são transmitidos como naturais, que vive fora da trama dramática, mas se vincula à trama social, é privado do olhar para fora e tem a sua própria percepção das alternativas ofuscada em prol da construção artificial da aparência de uma ordem inexistente, faz-se refém, personagem, fantoche de um poder soberano que o molda, configura, domina, como se personagem fosse.

O Diretor (*de repente, pondo-se diante do Pai, com uma ideia que lhe surgiu*) - Eu queria saber, porém, quando é que se viu uma personagem sair do seu papel e pôr-se a perambular assim, como o senhor está fazendo e a propô-lo, a explicá-lo. Pode dizer-me? Eu jamais o vi!

O Pai - Jamais o viu, senhor, porque os autores costumam esconder os tormentos de sua criação. Quando os personagens são vivos, diante de seu autor, este não faz outra coisa senão segui-los, nas palavras, nos gestos que, precisamente, eles lhe propõem. E é preciso que ele os queira como eles querem ser; e ai dele se não fizer isso! Quando uma personagem nasce, adquire logo tal independência, mesmo em relação ao seu autor, que pode ser imaginado por todos, em outras várias

²⁰⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 154.

situações, nas quais o autor nem pensou colocá-lo, e adquirir também, às vezes, um significado que o autor nunca sonhou dar-lhe.

(...)

Imagine para uma personagem a desgraça que lhe contei, de ter nascido viva na fantasia de um autor que depois quis negar-lhe a vida.²⁰⁶

O contraste entre a *personagem viva* e a *personagem não viva* faz-se na decomposição da integridade que as constitui. A personagem viva pode ser compreendida, na leitura de Sarrazac, pela sua proximidade à essência humana, modificável, mutável. A personagem viva, dada sua independência imanente, é capaz de se posicionar contra o jogo estrutural formatado pelo seu *autor*. Sua mutabilidade, flexibilidade, capacidade de adaptação e readaptação, é de onde parte sua potência intervencionista no sistema que a coage. A personagem viva tem dentro de si a capacidade de assumir o roteiro da própria história. A personagem viva, quando a sua constituição é coerente e adequada à expectativa harmônica de sua trama, promove a identificação do espectador. Por outro lado, a personagem viva, em um encarceramento naturalizado, dada a sua potência empática, é ao mesmo tempo capaz de conduzir o espectador à sua zona de conforto e de convencê-lo que lá é possível permanecer e se acomodar.

A personagem viva é aquela que carrega dentro de si o poder transformador, mas não o reconhece. A personagem viva é capaz de reagir, mas segue o fluxo contínuo pré-determinado. Identificar-se com essa vivacidade que naturaliza a essência da personagem é onde reside o perigo da armadilha construída pelas relações de poder, um poder que camufla o processo coercitivo imposto, que constrange a liberdade existencial humana, disfarçando-se de determinismo natural. “O que Pirandello recusa na personagem é esse ‘natural mutável’ que caracteriza a personagem viva e o assimila a uma pessoa. A fixidez na fisionomia do Pai, da Mãe, da Enteada e do Filho os reenvia, ao contrário, à *Persona*, quer dizer, à máscara, indissociável do ator no teatro grego antigo.”²⁰⁷ Os mascarados, por trazer em cena a contradição da personagem imutável, mas que se considera viva, promove o experimento de inversão dos papéis de criação e de representação: ela é em si mesma a recusa da personagem viva. Na obra

²⁰⁶ PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens à Procura de um Autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 446 - 447.

²⁰⁷ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.146.

de Pirandello a persona mascarada desconstrói a vivacidade, e coloca em questão a própria existência. A configuração da personagem por si só impede a identificação, afasta o envolvimento, e assume a postura distanciada do seu próprio drama, ainda que sua abordagem diante do diretor se empenhe em demonstrar o contrário. Pirandello tenta intervir na contradição entre forma e conteúdo utilizando da própria contradição, e fazendo do caos uma forma possível. Mais do que demonstrar ou descrever um drama, a subversão da forma dramática parte da estranheza que ela mesma é capaz de promover.

- Você quer dizer que quando alguém observa uma ameba, ela não se oferece ao observador humano. Ele não pode penetrar em sua pele por empatia. Contudo, o observador científico tenta entendê-la. Você acha que finalmente ele o consegue?
- Não sei. Ele tenta colocá-la em relação com as outras coisas que já se viu.
- Não deveria o ator tentar fazer compreensível o homem que representa?
- Não tanto o homem quanto o que acontece. Quero dizer que se escolho ver Ricardo III, não quero me sentir Ricardo III, mas entender esse fenômeno em toda a sua estranheza e incompreensibilidade.²⁰⁸

O afastamento da vivacidade da personagem, circunscrita sob o cânone da forma, faz ascender ao primeiro plano o contexto em que a peça se insere e é pelo contexto que o espectador tem a sua experiência crítica liberta, como em um campo aberto. A condução do drama não é mais uma promoção da identificação, um reconhecimento com o drama individual da personagem, assim como a relação entre as personagens perde a potência de entrelaçamento sistêmico que envolve o indivíduo no tecido dramático. Mas a morte dessa personagem, no sentido de retirada da vida que a torna identificável, como um processo de desconstrução da sua integridade, a paralisa, mortifica seu caráter, retira sua atividade como fio condutor da decisão, da escolha, do diálogo. Retirar dessa personagem o empenho que a faz autônoma é interrompê-la na estagnação que opera de forma contrária à identificação, erguendo sobre o palco dimensão contextual, tornando passíveis de compreensão os seus processos, agora não mais como um ser humano encarnado, vivo, no interior de uma estrutura fechada, mas de uma personagem morta, dissecada, dispondo-se de forma aberta.

²⁰⁸ BRECHT, Bertolt. “Devemos Abolir a Estética?”, *In: Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 39.

“Em todo caso, uma coisa é certa: a dúvida na existência da personagem tem o duplo mérito de denunciar o lugar abusivo que ela ocupou na tradição ocidental (burguesa) do teatro e operar um retorno aos fundamentos da dramaturgia.”²⁰⁹ O resgate da *Poética* aristotélica, como um método para compreensão e operação dos alicerces que sustentam a forma dramática, é aqui convertida em uma fonte para o conhecimento cultural contra-hegemônico. É relevante mais uma vez evidenciar o processo de investigação como um processo de desconstrução. “O hábito de encarar uma representação de caráter artístico como um todo não se destrói facilmente. Todavia é, sem dúvidas, necessário destruí-lo, se se quiser estudar um efeito isolado entre muitos outros.”²¹⁰ Sabemos que a operação de uma dramaturgia não-aristotélica defendida por Brecht parte do empenho em retirar da estética dominante o que há de hegemônico e inquestionável em sua forma. Quando tomamos a *Poética* de Aristóteles como referência, a partir dos fundamentos ali constituídos, podemos realizar uma investigação dos procedimentos formais do teatro antigo, uma investigação que privilegia a operação desconstrutiva em substituição ao fortalecimento da concepção formal da dramaturgia. “Em Aristóteles, a personagem é inteiramente subordinada à história, à fábula, à ação: ela só seria levada em conta como ‘personagem agente’. Ora, essa personagem em ação da tragédia antiga possui uma estatura que excede de longe a simples pessoa humana.”²¹¹ O drama após o Renascimento, apesar de seu ordenamento sistêmico em obediência aos preceitos aristotélicos, não se estabelece no vínculo entre a ação e a personagem. Enquanto o indivíduo adquire independência e emancipação da narrativa, se sobrepondo à ação, ele se torna, em consonância com a leitura de Nietzsche, um “duplo do espectador”. “Nietzsche recusou com força a concepção dominante do teatro burguês de uma personagem apresentada como o duplo do espectador. (...) Um indivíduo compreendido como entidade psicológica e como ser de razão.”²¹² A individualização da personagem, por promover a identificação pelo afeto do envolvimento, impede a abertura da

²⁰⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 148.

²¹⁰ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 76.

²¹¹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 148.

²¹² Idem.

forma para a experiência compartilhada por intermédio dos procedimentos. Nesse sentido, a dramaturgia moderna engajada na subversão do caráter dominante na estrutura dramática, de modo a promover o afastamento necessário à intervenção crítica, retorna à Poética de Aristóteles como tentativa de recuperação dessa sobreposição do contexto em detrimento da consistência do caráter (*ethos*²¹³). “As forças sociais, verdadeiros protagonistas e antagonistas dos conflitos dramáticos para Brecht, seriam melhor apreendidas por uma estrutura ampla, capaz de representar a sequência de seus movimentos dialéticos.”²¹⁴ Sarrazac argumenta ainda que

Desde então, os dramaturgos estão bem apoiados para considerar a personagem individualizada como personagem *de-mais*. E ao criador de poética cabe então examinar como as dramáticas modernas e contemporâneas esculpem essa personagem *de-mais* para transformá-la em personagem *de-menos*, em menos personagem.²¹⁵

A negação do caráter do indivíduo traz à luz o seu movimento, enquanto perfura o tecido entrelaçado pelas relações e evidencia as condições do meio em que se insere, em substituição à sua adequação a uma trama organicamente fechada. Não se confunde a adequação à narrativa com a negação do caráter individual da personagem. A personagem moldada em conformidade com uma narrativa pré-estabelecida, coesa, harmônica e coerente é construída de modo a dar vivacidade a essa narrativa, transitando em virtude de suas motivações, utilizando da falsa liberdade da decisão como motor das suas condutas. A personagem *de-mais* é, portanto, a personagem viva. Essa que existe como se humana fosse, envolvendo o espectador dentro do tecido dramático, se desenvolve em interação, diálogo e troca com as demais personagens. A personagem destituída de seus traços individuais, de marcas de caráter, de consistência psicológica, opera na contramão desse processo, afasta a empatia. Apesar de uma aparente entrega, submissa ao destino, repele em si mesma a

²¹³ “Sem ação, não poderia haver tragédia; ao passo que poderia havê-lo sem caracteres; de fato, a tragédia da maior parte dos contemporâneos é desprovida de caracteres, e em geral muitos poetas assim o fazem.”(Cf ARISTÓTELES apud SARRAZAC, Jean-Pierre. Poética do Drama Moderno. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.149)

²¹⁴ MACIEL, Luiz Carlos. “Introdução” (*Prefácio*) in BRECHT, Bertolt. “Teatro Dialético”, Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1967, p.14

²¹⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre. Poética do Drama Moderno. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.148-149

proximidade do mundo fora da cena; ao contrário de inserir em sua estrutura a identificação, promove o estranhamento brechtiano, dada sua ausência de decisão. Apagar o que a personagem apresenta de humano, de próximo à realidade, subtrai o que é evidente e conhecido aos olhos do espectador, deslocando-o de uma postura contemplativa e convidando-o a uma recepção intrigante. “Por meio do aniquilamento trágico da personagem, precedida da inibição de sua vontade e de sua capacidade de decisão individual opera-se de fato o apagamento definitivo da própria noção de caráter dramático.”²¹⁶

A decisão, comumente associada a um instrumento que representa a independência do sujeito diante das possibilidades, quando condicionada à trama à qual se submete a personagem dramática, perde sua potência emancipatória e converte-se em mais um mecanismo de coação promovido pela identificação. A ausência de decisão, conforme vimos no esvaziamento de Galy Gay, é o que retira o indivíduo do domínio do drama e o liberta para o amplo espaço das condições sociais. O *não-decidir* da personagem é um *des-tecer* do tecido da grande trama, visto que, ao afastar-se do drama, a própria personagem fornece o espaço para a intervenção do espectador, na medida em que reconhece as pontas soltas do desenlace dramático, e assume a capacidade de entrelaçar as condições expostas, tornando-se um produtor de associações, não mais um refém de forças produtivas. Retirar da personagem sua vivacidade, entregando sua artificialidade e co-dependência, é fazer visíveis em retalhos as molduras que a cercam, é proporcionar a abertura que devolve ao espectador o que há de espontâneo em sua autonomia crítica e criativa.

2.3 - A Morte da Personagem

“ - Sabe do que ela morreu? (...) De escuridão.”²¹⁷

A fábula, tal como operava na *dramaturgia aristotélica*, perde a visibilidade da sua presença na modernização do drama. O processo de desenrolar dos fatos, o modo como esse desenrolar se dava, a demonstração do fluxo dramático,

²¹⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 152.

²¹⁷ BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.136.

que se fazia mais importante do que as relações interpessoais dos indivíduos, perde a sua centralidade após o Renascimento.

O que é certo é que os princípios reguladores da fábula, que poderiam ser resumidos à trilogia aristotélica 'ordem, extensão e completude, e que se exprimem metaforicamente por meio da metáfora do 'belo animal', do 'ser vivo', 'nem muito grande, nem muito pequeno' e 'bem proporcionado em todas as partes', não são postos em cena. A peça não é mais esse organismo do qual a fábula seria 'a alma', e que sempre avançaria conforme um processo linear definido por um começo, um meio e um fim.²¹⁸

Ao contrário de relatar ou demonstrar o desencadeamento causal dos fatos, o drama absoluto ocupava-se em moldar a trama em favor do envolvimento, da ordenação, das motivações individuais e relacionais entre as personagens. Defender essa consistência entre indivíduos, fatos e relações demandava um ajuste dos processos à elaboração do autor, adequando a trama à determinada ordem, uma ordem que deveria se mostrar o mais natural possível negando a instabilidade do movimento, subvertendo a desmedida que se revelava no trágico aristotélico. Preencher as lacunas entre os acontecimentos tornava-se cada vez mais um requisito da forma dramática em seu caráter absoluto, de modo a manter intransponível a camada que lhe protege e lhe garante a completude. Sarrazac contrapõe a ideia de fábula a essa organicidade, aproximando-a de um sistema, um processo que se constrói a partir da relação conflituosa entre a ação do herói e o meio que o absorve, em obediência à lógica da natureza.

Além disso, a fábula, no sentido aristotélico, não era apenas um organismo, era também um 'sistema'. Sistema no interior do qual a relação cronológica entre os fatos, entre as ações, estava largamente determinada por uma relação causal que encadeava as ações umas nas outras, que instaurava uma instabilidade crescente, numa situação a priori estável, estendia o conflito ao máximo, provocava a catástrofe e o retorno da fortuna. (...) Ora, com o drama moderno, esse princípio se torna obsoleto: o sistema de fatos se desfaz. A lógica aristotélico-hegeliana, que poderíamos qualificar como bio-lógica (sempre 'o belo animal'), é substituída por uma lógica analítica, em que os fatos e as ações vão se encontrar espaçados entre si e passarão pelo crivo desse comentário que Pirandello chama de 'crítica *sui generis*'.²¹⁹

²¹⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 09.

²¹⁹ Ibidem, p. 09.

A fábula, composta pelo desencadeamento dos acontecimentos que constitui o drama, por ser inviável a sua efetiva supressão da configuração cênica, “está sempre no coração no espetáculo, mas ela não está mais ordenada nem visível em toda a sua extensão, nem completa. Ela se torna até mesmo, algumas vezes, invisível”.²²⁰ Sarrazac sublinha a intervenção no caráter contínuo da história como método de decomposição da cena que faz aparecer o enunciado e a enunciação²²¹. A evidência dos processos que compõem a fábula e sua fragmentação em episódios não somente funcionam como afastamento do envolvimento do espectador no tecido dramático, mas também subvertem o acabamento cênico da forma dramática que se fazia um fim em si mesma. O retorno às fronteiras da fábula coloca em questão a redoma que blinda o drama das interferências externas à sua concepção. Não se trata de uma reconstituição do “belo animal aristotélico”, mas da demonstração dos processos que o compõem. Intervir na totalidade da forma dramática, proporcionando sua abertura, conforme visto, mina a forma canônica do drama, e o faz passível de desconstrução e subversão. “O questionamento, sempre essa tendência filosófica, que encontramos em Pirandello, Brecht, Strindberg ou Beckett invade a ficcionalização e contribui para redistribuir o material em função das interrogações do fabulador.”²²² Nas palavras de Brecht, “na medida em que a fábula é um acontecimento restrito, dela resulta um sentido bem determinado, ou seja, a fábula, entre vários interesses possíveis, satisfaz apenas a certos e determinados interesses.”²²³ A fábula, como elemento essencial ao drama, equipara-se ao asfalto por onde passa a estrada da trama: quanto mais impecável o seu acabamento, mais bem direcionada é a fluidez da narrativa. Mas, dada a necessidade de se colocar o destino em questão, é preciso que se torne heterogênea a superfície por onde transitamos. É preciso que cada cratera disfarçada pelo concreto se faça evidente. Só assim perceberemos a existência de vias alternativas, a possibilidade de se explorarem novas estradas, até mesmo de reconhecer os precipícios interligados por cada ponte devidamente pavimentada. O drama moderno, desse modo, na medida em que revela a

²²⁰ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 09.

²²¹ *Ibidem*, p.10.

²²² *Ibidem*, p.10.

²²³ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 158.

inconstância dessa estrada, devolve autonomia a quem a percorre, faz visíveis novos espaços a serem explorados. No caso do drama, devolve a liberdade ao espectador, ampliando o seu espaço de recepção, que não mais se condiciona ao mecanismo estético que o originou. *Despavimentar* o percurso dramático é interromper a entrega cega, é impedir que o piloto automático substitua a condução autônoma consciente.

A negação da totalidade dramática, a subversão da sua extensão, não se confunde com o tamanho da trama, tampouco se vincula à variação de cenas, à diversidade de personagens ou impede a coexistência de contextos. Ao contrário, abrir as fronteiras do drama, tornando-as evidentes e moldáveis, é considerar o que ele tem de infinito em sua abertura, é problematizar as molduras que o constroem, é devolver a ele sua potência de transcendência.

A interpretação da fábula e a sua transmissão por intermédio de efeitos de distanciamento adequados deverão ser a tarefa capital do teatro (...) A fábula é interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo constituído pelos atores, cenógrafos, maquiadores, encarregados dos guarda-roupas, músicos e coreógrafos. Todos eles conjugam as suas artes para um empreendimento comum, sem renunciar, no entanto, à sua autonomia.²²⁴

O dramaturgo não se priva de fazer ressoar a sua interpretação, ou de dispor cenicamente as condições que o atravessam e se materializam na obra, mas ele o fará de modo a relativizar os acontecimentos, de modo a fornecer ao espectador o espaço para que novas questões e interpretações ressoem da mesma forma dramática. “Para bem cumprir essa missão, o dramaturgo deve proceder com a ‘vida’ um pouco como Sócrates o faz com a ‘verdade’: é preciso, num primeiro momento, fazer nascer sua verdade, quer dizer, sua opinião sobre os fatos, para em seguida confrontar essas diferentes ‘verdades’.”²²⁵

Na mobilização progressista da dramaturgia, como decomposição cênica, a fábula opera como objeto desse jogo. Em *Um Homem é Um Homem*, percebemos a retirada da consistência psíquica e da coerência dentro da qual se constitui a figura humana em Galy Gay. Por ter sua personalidade dissecada, Galy Gay afasta a vivacidade que estimula a identificação e promove em si a

²²⁴ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 162.

²²⁵ SARAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 30.

abertura da cena, fazendo de sua forma inacabada o espaço para a interferência crítica. A personagem brechtiana em questão nega a própria vida na medida em que se faz objeto do contexto. Galy Gay traz em sua vacuidade a infinitude que o drama moderno propõe em sua abertura. As fronteiras que o limitam tal como um ser vivo, um ser humano, ou uma *personagem viva* são ofuscadas. Nada se constrói em virtude das suas motivações, do seu caráter e da sua história, é na indefinição da personagem que a premissa brechtiana em sua apresentação é evidente: “é um homem que não sabe dizer não”. Como exemplo da personagem *de-menos*, a morte da personagem se faz visível em figuras como Galy Gay, cujo luto é impedido dada a ausência de um nascimento em sentido próprio. Não há marca que a identifique e aproxime sua existência do sujeito humano, mas a ausência de vida é o que determina a sua morte. O determinismo não é mais fio condutor da sua existência, mas emerge juntamente com a sua configuração, enquanto faz da personagem objeto de investigação. O cadáver é posto em cena. É o momento de realizar a sua autópsia.

Eu não poderia, sem morrer em seguida, contemplar num caixão o rosto vazio de um homem cuja imagem um dia vi refletida na água da fonte. E que, agora eu sei, está morto. Por isso, não posso abrir esse caixão. Porque este medo se apoderou dos meus dois ‘Eus’, pois talvez eu seja os dois, um novo ser recém-formado sobre a mutável superfície da terra: um ser morcegosos de umbigo cortado, pendurado entre seringueiras e barracas, noturna, coisa que gostaria de ser alegre. Um é nenhum. Alguém o tem de chamar. (...) E eu, meu eu e o outro eu, Nós somos úteis e por isso somos utilizáveis. E se não olhei com muita atenção para este elefante fecho os olhos também para o que me toca, e me desprendo do que em mim não agrada aos outros, e assim sou agradável.²²⁶

O despreendimento da personagem de si mesma a faz genérica, portanto adequada às mobilizações externas e se constitui nas expectativas alheias à sua existência. Ao mesmo tempo, ela não se prende aos outros, não se relaciona, visto que não se reconhece. A objetividade científica de Brecht dispensa o preenchimento do molde da personagem, conservando apenas suas nuances, seu contorno, e mesmo esses se abrem e se fazem imprecisos. Ao aniquilar sua vida, a personagem retira-se do fluxo dramático, recusa o direcionamento que

²²⁶ BRECHT, Bertolt. “Um homem é um homem”. In: *Teatro Completo*. Vol 2. 2a Edição. Paz e Terra, 1996. p. 203-204.

condiciona a receptividade. “Em lugar do direcionamento dramático rumo a uma meta, entra em cena a liberdade épica de refletir. Porque o homem que age é tão somente o objeto do teatro, é possível ir além dele e indagar o que move a sua ação.”²²⁷

A morte da personagem no drama moderno, ao contrário do desfecho dramático, não marca o término da trama, tampouco se faz fronteira entre a vida e o final do seu curso. Foi visto que a morte da personagem não se confunde aqui com o desfecho trágico do herói, não se trata do fio condutor da saga individual da personagem. A morte da personagem pode ser representável pela trama, como um processo de evidenciar a perda do caráter e da sua independência vital, como é proposto no próprio funeral de Galy Gay, representando o ponto limítrofe entre o abandono de uma condição e a emersão de outra. “Em Brecht, o questionamento, a interpelação aos espectadores e a possibilidade de uma saída sempre predominam, mesmo no momento mais trágico, mesmo na morte.”²²⁸ Porém, para fora do processo simbólico, a morte da personagem não deve ser compreendida no sentido da representação. Ao contrário, a morte não é aqui compreendida como uma ameaça individual, mas um processo de demanda pelo engajamento coletivo. Não no sentido de um envolvimento com a trama, mas na evidência de lacunas que colocam em cena as contradições do indivíduo. “O momento hipnótico precipita a catástrofe. Ele constitui o clímax dessa relação interpessoal em que as personagens não são outra coisa senão o que os outros fazem delas.”²²⁹

De modo a sublinhar a distinção entre o experimento de aniquilação do indivíduo proposto por Brecht em *Um homem é um homem* e a morte da personagem que dispensa processos metafóricos, tomaremos como exemplo *Fim de Partida* de Samuel Beckett. A peça beckettiana coloca a mortificação em cena, a personagem não passa pelo processo de esvaziamento, mas já sobe ao palco suspensa no vazio da própria existência. Em contraste com o retorno à fábula proposto por Brecht, que, ao deixar evidentes os mecanismos que conduzem à transformação do estivador, coloca em primeiro plano as condições

²²⁷ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880 - 1950)*, São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 117.

²²⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.31

²²⁹ Ibidem, p. 152.

do meio, Beckett opera o experimento em sentido contrário. Se em *Um homem é um homem* Galy Gay é retratado de modo que “não importa no que venha a ser transformado, para sua nova função estará corretamente adaptado”²³⁰, em *Fim de Partida* a personagem se conforma na estagnação da sua própria realidade: a conjuntura, assim como a personagem, circunscreve um fim em si mesma. “Um dia você dirá: estou cansado, vou me sentar, e se sentará. Então você dirá, tenho fome, vou me levantar e conseguir o que comer. Mas você não levantará. E você dirá, fiz mal em sentar, mas, já que me sentei, ficarei sentado mais um pouco, depois levanto e busco o que comer. Mas você não levantará nem conseguirá o que comer.”²³¹

Enquanto o palco da peça de Brecht revive os tempos de guerra, as personagens de Beckett se fixam em uma paisagem devastada, em um cenário pós-catástrofe, um espaço apagado, uma natureza morta. A mobilidade à qual se dispõe Galy Gay parece ser o extremo oposto da rigidez de Hamm e do movimento circular de Clov. Ainda que a proposta aqui não seja comparar as duas obras, é possível evidenciar operações distintas na mesma direção. Ambas põem em marcha um processo de apagamento do caráter dramático nas figuras do drama moderno. O extremo ao qual são levadas as personagens coloca em cena o mesmo processo: a ruptura da linha imaginária que tece o tecido dramático, a evidência das fronteiras do drama, os fragmentos que saltam ao primeiro plano em detrimento da unidade dramática, a morte da personagem. Em Galy Gay, é pelo excesso de abertura que ele se faz um recipiente irremediável de todas as contradições sociais, ao passo que as personagens de Beckett têm seu campo de mobilidade restrito, mas não se reconhecem em sua subjetividade. “Ao mesmo tempo em que a identidade é a presença da personagem que vacila: difratada ao infinito ou reduzido ao extremo, ela não é senão a presença de um ausente ou a ausência de um presente - numa espécie de mimese por falta.”²³²

Da mesma forma que o estranhamento em Galy Gay parte da própria estrutura da personagem, que não se vê pois não se reconhece como parte da

²³⁰ BRECHT, Bertolt. “Um homem é um homem”. In: *Teatro Completo*. Vol 2. 2a Edição. Paz e Terra, 1996. p. 182.

²³¹ BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 86.

²³² SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 156.

dinâmica do mundo, as personagens beckettianas se estranham mutuamente, ao passo que não se reconhecem pois sequer percebem dinâmica no mundo. “Hamm - Ausente, sempre. Tudo aconteceu sem mim. Não sei o que aconteceu.”²³³ A personagem alheia de si e despreendida do mundo não tem outra medida além da sua própria incompletude e, nessa ausência de movimento da personagem, abrem-se as frestas por onde respira e transcorre a mentalidade do espectador. Ao estagnar a personagem, a obra de Beckett libera os trilhos por onde mobiliza a recepção do público.

A ênfase na materialidade da cena resguarda sua precedência em relação a qualquer significado ou mensagem previamente constituídos. Como encenador, Beckett procurou preservar a independência da encenação de interpretações que fechassem o campo semântico aberto pela situação teatral. O espectador não deveria ser induzido a extrair um significado dos eventos apresentados de maneira realista, nem esquecer que se encontra em uma sala de espetáculo, mas confrontar-se com o acontecimento mesmo da experiência teatral.²³⁴

As personagens de *Fim de Partida*, conforme leitura de Gatti, não induzem ou estimulam determinado direcionamento interpretativo, ao contrário, se abrem para que a produção de sentido tenha origem na própria recepção do espectador. “O confronto entre Hamm e Clov – o cerne da peça na encenação de Beckett – não se desenvolve em vista de um fim comum, mas de uma disputa em torno de posicionamentos distintos perante um fim em aberto.”²³⁵

Hamm não consegue se levantar, enquanto Clov não consegue se sentar. As personagens estabelecem uma relação de codependência que, em vez de gerar complementariedade, evidencia a fronteira em suas existências inacabadas. Na demanda de um emerge a existência do outro, mas a coesão do encontro entre as personagens beckettianas é impossível, dado o movimento de abertura que afasta a completude almejada. A angústia nasce da impossibilidade e promove a resignificação consciente da relação que, livre de conflitos dramáticos, subverte a tensão na medida em que revela quão tênue é a linha que

²³³ BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 134.

²³⁴ GATTI, Luciano. “Coreografia da Desobediência: Fim de partida de Samuel Beckett”, *Revista Arte Filosofia*, Ouro Preto: UFOP, 2017, p. 136.

²³⁵ Idem. “Coreografia da Desobediência: Fim de partida de Samuel Beckett”, *Revista Arte Filosofia*, Ouro Preto: UFOP, 2017, p. 142.

esboça as personagens. Clov existe aprisionado no local em posição de servidão a Hamm, ao passo que Hamm existe pois sua subsistência depende dos cuidados de Clov. “Hamm – Não tenho mais ninguém. / Clov – Não tenho outro lugar.”²³⁶ Um valida a existência do outro, ao mesmo tempo em que ambos denunciam a fragilidade de qualquer vínculo entre eles e da própria presença de mundo. Seu vínculo não busca o comum da lógica do diálogo, mas, ao contrário, revela o que há de intercambiável entre personagens mortificadas no palco. Há o paradoxo que impede a totalidade, que promove um experimento permanente de ruptura, o paradoxo na existência que perdura em um cenário devastado. Apesar de posterior ao diagnóstico de Szondi, Beckett coloca sobre o palco a crise do drama, e experimenta sua tentativa de resolução, subvertendo a moldura que organiza a forma dramática. Ao mesmo tempo, a obra afasta a nostalgia pelo retorno à submissão orgânica às forças naturais e problematiza a entrega aos processos constitutivos sem neles intervir. Em Hamm e Clov a perturbação do envolvimento se dá, entre outros fatores, pelo confronto entre a determinação de um ambiente estático e a inação de figuras potencialmente ainda ativas, mas paralisadas por uma força inapreensível.

Hamm - A natureza nos esqueceu

Clov - Não existe mais natureza.

Hamm - Não existe mais! Que exagero (...) Nós respiramos, mudamos!
Perdemos os cabelos, os dentes! A juventude! Os ideais!

Clov - Então ela não nos esqueceu²³⁷

Fim de Partida faz da cena um tabuleiro. As personagens fazem de si mesmas peças na dinâmica do estranhamento. Transitam entre a vida e a morte, entre uma palavra e um vazio. Nesse “entre”, entranham-se as vias respiratórias de possibilidades destacadas pelo jogo cênico entre Hamm e Clov. “Clov – Pra que eu sirvo? Hamm – Pra me dar as deixas.”²³⁸ As personagens de Beckett desumanizam o indivíduo. Enquanto se colocam na condição de objeto, é no *não-agir* que a natureza e o meio que os cercam se fazem protagonistas. Visto que não agem, não lutam, não buscam exercer domínio algum nem sobre o meio,

²³⁶ BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 43-44.

²³⁷ Ibidem. p. 51-52.

²³⁸ Ibidem. p. 114.

tampouco sobre suas próprias existências, repousam no fluxo da organicidade. A entrega de Hamm e o descontentamento conformista de Clov reduzem a vivacidade da personagem e transferem ao espectador a experiência diante do confronto das contradições que surgem entre a intenção, a vontade, a necessidade e a capacidade. O sujeito representado é reduzido aos seus instintos de sobrevivência, mas institui em si mesmo as barreiras da conveniência social. Sem entrar em questões sociais explícitas, Beckett coloca sob o palco duas figuras de enunciação que não transmitem nada de concreto em seus textos, mas fazem soar a partir delas mesmas questões filosóficas em uma prática dialética, renunciando à prática da literalidade do discurso.

A impersonagem de Beckett é o homem, todo homem na nudez de sua condição. O que não significa o homem em sua generalidade. A impersonagem é, antes de tudo, singular. Singular-plural, na medida em que pertence ao mundo do 'eles'. Trata-se de multiplicar as máscaras superpostas - jogo (no sentido de série de objetos análogos) de máscaras, de tornar cada vez mais teso o fio da personagem, e cada vez mais errático seu percurso.²³⁹

A personagem *de-menos* em *Fim de Partida* é levada quase ao extremo de sua condição individual sem deixar escapar sua singularidade. O ponto de anulação da personagem cristaliza-se na sua mortificação cênica. A noção de completude almejada por Hamm e o elogio à ordem fomentada por Clov fazem ressoar o paradoxo da composição, prescindindo de outros recursos que promovam a interrupção ou o distanciamento, essenciais à dramaturgia brechtiana.

Quem desempenha Clov, assim como Winnie de Dias Felizes, nunca vê o público, ao contrário do ator brechtiano que o mira nos olhos. Não é o público a referência para a construção do distanciamento do personagem, nem para as passagens entre ilusão e realidade. É o personagem que opera com vários registros, sem primazia de um sobre outro, conferindo ao espetáculo autonomia em relação a qualquer representação fictícia: ele é uma situação autônoma e não um artifício destinado a representar, explicitar ou criticar outro texto, seja ele literário ou social.²⁴⁰

²³⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 189.

²⁴⁰ GATTI, Luciano, "Coreografia da Desobediência: Fim de partida de Samuel Beckett", *Revista Arte Filosofia*, Ouro Preto: UFOP, 2017, p. 145.

Enquanto a peça de Brecht orienta-se de modo a suscitar uma recepção distanciada, articulando elementos e procedimentos cênicos que operam nesse processo de estranhamento, Beckett não se dirige literalmente ao público, mas direciona-se para a decomposição da estrutura dramática. Na composição de Hamm a transferência ao público para a produção crítica tem origem na própria interrupção cênica, mas não se mobiliza de modo a promover essa interrupção. *A morte da personagem* em Brecht e em Beckett nos permite evidenciar como as fronteiras que moldam a forma podem ser rompidas e como, a partir da disposição dos elementos, podemos investigar o processo em que se constrói a hegemonia da forma. Essa libertação do paradigma da forma dramática, a partir da interferência nas molduras que a aprisionavam, em movimentos de transbordamento e interação distanciada entre elementos, é o que Sarrazac investiga em sua *Poética* sob o signo de “*pulsão rapsódica*”.²⁴¹

A figura do rapsodo, banida do teatro na dramaturgia aristotélico-hegeliana, volta à tona no drama moderno, não mais como a personificação onipresente do autor, como no romance, mas como uma voz que invade o drama, que desmonta a trama, e opera a favor do processo de denúncia da totalidade da forma.

Qual é a instância que, na forma dramática moderna e contemporânea, se insinua no concerto das personagens e regula todas essas operações de convergência, de montagem de elementos disparatados, que decorrem da romantização do drama? Que voz é essa, de qualquer forma a mais, que se faz ouvir não sobre, mas antes ao lado das personagens? (...) Uma voz anterior à do autor. Voz que remonta à oralidade das origens. Voz do rapsodo, que retorna, que se imiscui na ficção.²⁴²

O retorno do rapsodo assume a condução cênica na contramão da ordem aristotélica. “Através da sua extrema plasticidade, o sujeito rapsódico insufla na obra dramática uma liberdade infinita. A pulsão rapsódica é, por definição, geradora da forma mais livre, o que não significa ausência de forma.”²⁴³ As *impersonagens* em Brecht e Beckett operam, assim como em outros dramaturgos do drama moderno, como elementos condutores dessa pulsão. Percebe-se que

²⁴¹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 241

²⁴² SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 257.

²⁴³ *Ibidem*, p.259

é possível considerar operações distintas sendo direcionadas no sentido de um mesmo movimento de libertação da forma. Vale lembrar que a forma dramática em seu sentido absoluto se constrói e se desenvolve no fluxo sistêmico do desencadeamento de conflitos. Por meio do diálogo, da subjetividade criada e partilhada relacionalmente cria-se um conjunto operativo, em que cada cena, cada transição, é estrategicamente pensada e projetada de modo a subverter lacunas, fechar espaços e articular partes de modo a consolidar harmonicamente a totalidade. E a pulsão rapsódica, na definição de Sarrazac, opera na contramão desse movimento hegemônico da forma dramática.

A pulsão rapsódica mina esse modelo: tende a impor uma forma aberta, o drama-da-vida, que não tem começo nem fim, e cujas partes se sucedem sem, necessariamente, se encadear. Cabe ao espectador operar nessa descontinuidade, ou até mesmo nessa disjunção, e, como escreve Pasolini num outro contexto, reunir em seu espírito 'os fragmentos de uma obra dispersa e incompleta'.²⁴⁴

Em *Um homem é um homem*, a distância entre o ator e a personagem é propositalmente marcada e evidenciada cenicamente. "Ao representar, o ator deve fazer com que fique completamente evidente o fato de que 'já no princípio e no meio sabe o fim', e deve conservar, assim, uma tranquila e absoluta liberdade. Por meio de uma representação viva, narra a história da sua personagem, mostrando saber mais do que ela."²⁴⁵ Mais do que o local de enunciação do discurso da obra, o ator brechtiano estimula o questionamento do espectador, na medida em que assume a função interlocutora entre a construção cênica e a prática dialética. "O que impressiona na intervenção do rapsodo é que ela é marginal em relação à intervenção massiva das personagens, e, no entanto, decisiva não apenas quanto à condução do relato, mas também, e sobretudo, porque carrega um comentário sobre a ação, e assim convida o espectador a se interrogar, conforme o desejo brechtiano, sobre os 'porquês' da ação."²⁴⁶ A viúva Begbick, personagem que acompanha a transformação de Galy Gay, na obra de Brecht assume essa dinâmica de narração, representação, descrição, alternando

²⁴⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.259

²⁴⁵ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 158.

²⁴⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 262.

entre personagem e *condutora*, conforme demonstrado no capítulo anterior.²⁴⁷ Apesar de a peça em questão não contar com a figura do narrador, tampouco com o líder do coro, que conduz as peças de aprendizagem, em *Um homem é um homem* esse local é explorado e ocupado pelos próprios personagens, que se alternam e objetificam a crítica social, sem no entanto se limitarem à transmissão da perspectiva que orienta a montagem, mas orientando o jogo cênico que desconstrói o indivíduo visando à compreensão do processo que o constitui. O “como” em substituição ao “o que” promove o corte no fio condutor que tece e se encerra na representação.

Suponhamos que um poeta sinta esse impulso e queira levar um homem ao poder - como pode ele chegar a conhecer os complicados mecanismos por meio dos quais o poder é conquistado? Sendo seu herói um político, como se faz a política? Sendo um homem de negócios, **como** se fazem os negócios? E há ainda os poetas que se dedicam com grande interesse exatamente à política e aos negócios e não aos impulsos de poder de cada um. Como conseguir, então, os conhecimentos indispensáveis? Evidentemente, não basta apenas sair em campo com os olhos bem abertos, pois assim quase nada aprenderão, embora isto já seja melhor que simplesmente girar os olhos na mais completa loucura.²⁴⁸

Os engajamentos cênicos brechtianos mobilizam-se rompendo a função de representação da realidade, de modo a potencializar a autonomia da recepção crítica. “Antecipar a fábula, como Brecht bem viu, é ‘privar a cena de sua substância sensacional’ e transferir a atenção dos espectadores - logo, sua capacidade de reflexão - para os atos (os como?) em suas motivações econômicas, sociais, políticas (os porquês)”²⁴⁹ O dramaturgo alemão não visa a explorar a composição e decomposição cênica, literalizando, demonstrando, conduzindo, assumindo artifícios e mecanismos objetivos, de modo a alcançar sua proposta dialética. “A pulsão rapsódica trabalha, de um lado, para assentar o mimético sobre o diegético e, de outro, para assegurar o que Brecht e Benjamin chamaram de literalização da representação. O esforço consiste em mesclar “elementos formulados” a “elementos formais”.²⁵⁰

²⁴⁷ Ver tópico ‘1.5. Os Procedimentos: A Interrupção e O Gesto no Teatro Épico’ deste trabalho.

²⁴⁸ BRECHT, Bertolt. “Teatro Diversão ou Teatro Pedagógico”. In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 100.

²⁴⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.26

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 262.

Enquanto a obra de Brecht promove a indignação do espectador, estimula seu estranhamento utilizando de elementos objetivamente direcionados a essa intenção, Beckett, conforme enunciado, dispensa a literalização desse movimento, concentrando na montagem, na personagem, no cenário, no texto, o espaço necessário à intervenção crítica do espectador. Porém, ambos os processos operam de modo a transferir ao espectador a autonomia dessa intervenção, ambas as construções se implodem no sentido da pulsão rapsódica evidenciada por Sarrazac.

Se há um autor que nos permite entrar em seu laboratório, e cujas criações se efetuam mais *in vitro* do que *in vivo*, este é Samuel Beckett. Nada de faladores histriônicos ou de didascália (sendo expressa em cena); a máquina teatral, posta a serviço do dispositivo dramático, assegura por si só a função rapsódica e toma o lugar do operador.²⁵¹

Luciano Gatti, em sua leitura de *Fim de Partida*, sublinha essa operação de esvaziamento do significado nos diálogos entre Hamm e Clov, que tira das figuras a função de transmissão ou orientação cênica, fazendo de suas falas espaços de experimentação e investigação. “Em suas ‘deixas’, as palavras não são tomadas como portadoras de significados, mas literalmente como material linguístico, em vista de sua sonoridade, esvaziando assim o potencial comunicativo da linguagem.”²⁵² A linguagem vazia emanada por duas personagens suspensas em seus vazios existenciais faz ecoar em sua abertura a incompletude do discurso, renunciando à totalidade do absolutismo dramático. Uma renúncia que perturba, uma perturbação que instiga ao deslocamento produtivo, que reconhece a potência crítica e intervencionista do espectador. “A palavra é ora devolvida como um signo esvaziado, ora tratada como material bruto. Em sua montagem da peça, Beckett se aproveitaria desta materialidade para produzir paralelismos e analogias sonoras e rítmicas entre falas e situações distintas.”²⁵³

A saída do encarceramento estético evidenciado por Sarrazac é mais um processo de interrupção e fragmentação do que um método específico a ser

²⁵¹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 271.

²⁵² GATTI, Luciano, “Coreografia da Desobediência: Fim de partida de Samuel Beckett”, *Revista Arte Filosofia*, Ouro Preto: UFOP, 2017, p. 151.

²⁵³ *Ibidem*, p. 151.

considerado e aplicado pelos dramaturgos, como método funcional ou potencialmente revolucionário. Mas, a partir das obras constituídas, é possível investigar o modo como opera essa potência. Não há fórmula, modelo, ou método, mas um experimento de abertura e é no processo desconstrutivo que se investiga o fenômeno constitutivo.

A pulsão rapsódica interrompe o curso da peça; ela corta ao vivo e, lá onde havia, na forma aristotélico-hegeliana e seu avatar, a 'peça bem-feita', 'desenvolvimento orgânico', ela cria a decupagem ou quase a decepagem. À repartição dos atos em cena que, bem longe de dividi-la, costurava a ação e lhe dava uma impressão de continuidade, substitui-se uma decupagem em quadros ou em outros elementos discretos, metodicamente espaçados uns em relação aos outros, desligados uns dos outros. Mas no mesmo movimento em que fragmenta (é preciso lembrar aqui que *rhaptein*, em grego antigo, significa 'coser'?), o autor rapsodo congrega, expondo as costuras, aquilo que acaba de rasgar, de por em pedaços.²⁵⁴

A demonstração cênica das contradições, subvertendo a organicidade estruturada, não se submete a poéticas, tampouco se encerra em modelos específicos. Nesse sentido de operação desconstrutiva, o movimento proposto é o que transfere o palco de um espaço de transmissão para um lugar de produção. "O rapsodo não se mostra; ele se contenta em montar e regular as operações. Montar e mostrar. Apontar o devir monstruoso da mais ordinária existência. Também aqui se exercita a pulsão rapsódica."²⁵⁵

O Brecht de Sarrazac situa-se mais como um procedimento de investigação cênica do que como um modelo estético, ou como uma nova forma a ser perpetuada. Não opera somente como o dramaturgo progressista que explora os terrenos do drama, mas se mobiliza de modo a desconstruir o que há de empreendimento fixado e o faz em pedaços sobre esse terreno. Brecht nos conduz ao movimento de desapropriação sistêmica, e Sarrazac nos demonstra que não somente o teatro épico se debruçou sobre esse engajamento, mas várias foram as mobilizações em favor da devolução à forma de sua espontaneidade, de retirada do caráter absoluto que recusa interferências, que se fecha contra distâncias, que nega espaços dissidentes. O processo que abre

²⁵⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 273.

²⁵⁵ *Ibidem*. p. 279.

as fronteiras do drama é o processo que busca a emancipação do espectador, devolvendo ao seu domínio o que fora subtraído pela força estrutural, é o que confronta, perturba, aponta contradições e faz do condicionamento existencial a própria problemática. E isso tudo sem cair na armadilha da autorreferência, sem que uma “nova verdade” seja transmitida. A crise do drama é sobretudo a crise da forma, não contra a sua existência, mas, ao contrário, a favor da sua autonomia diante da superestrutura. “Nesse novo paradigma do drama, não se trata mais de desenvolver e de levar a termo a ação deste ou daquele personagem ou grupo de personagens, mas de se perguntar sobre a existência mesma do homem - afetiva, social, ética, política, metafísica. O drama-da-vida é o drama-do-homem.”²⁵⁶

O movimento de investigação do meio pressupõe o afastamento diante do todo. O ser humano mergulhado no oceano em meio à tempestade não sente o impacto do quebrar das ondas se não emerge para fora do mar. E, em Brecht, percebemos como esse movimento não é passível de percepção e intervenção enquanto a entrega for subjacente ao fluxo. No capítulo anterior, investigamos com Benjamin a interrupção dos processos; neste, tentamos submeter esses processos às lentes da investigação, demonstrando formalmente a operação da desconstrução cênica. Por fim, a crise apontada por Szondi não é do drama em si, mas da conjuntura em que o drama ganha forma. Mais precisamente, das relações submetidas ao emolduramento dramático, ou seja, a crise está no próprio indivíduo.

A rigor não há crise do drama, mas do homem. Em sua extrema plasticidade, o drama em mutação abraça essa crise. (...) Esse processo de desconstrução, que pus sob o signo da impersonagem, é ininterrompido. De Strindberg, com sua personagem estranha ou desconhecida para si mesma, ou de Pirandello, inventor de personagens virtuais, a Fosse e Crimp, praticando o esfumar ou o apagamento do rosto e da própria presença da personagem, até a desmontagem do indivíduo em Brecht... Paixão do homem, diria Mallarmé. Submissão a um processo da figura do homem.²⁵⁷

²⁵⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 333.

²⁵⁷ *Ibidem*. p.333

Apêndice: Da Caixa de Imagens ao Laboratório

De que vale afinal a nossa indignação com o contexto, o desconforto da nossa fúria? De que vale a nossa perturbação se seguimos aprisionados em estruturas que nos constroem e nos coagem em consonância com a operação de forças opressoras? De que vale nossa luta por espaços, se nos adequamos ao determinismo catastrófico, se nosso silêncio reverbera como aceitação, se nos calamos em conformidade às expectativas do sistema dominante? Quão catastrófica é a nossa resignação?

A caixa de imagens (“*Guckkastenbühne*”²⁵⁸) valida um mundo esteticamente reproduzido, naturaliza processos espontaneamente perturbadores. Cria uma realidade que nos escapa, se movimenta em paradigmas entorpecentes. A caixa de imagens reproduz o que foi estruturalmente fabricado, e o transmite de modo a subverter o movimento que o originou. É aí que se inicia uma catastrófica operação camuflada como ordenamento sistêmico. O ecoar de um sonoro “e daí?” em conformidade com um determinismo artificial. Não questionar, não subverter, não difamar, mas sempre produzir. Foi assim que nos introduziram a uma caixa de imagens, de ferramentas, de mecanismos, que nos aprisiona no mesmo movimento em que opera. A sua ascensão e manutenção paradigmática se mobiliza de modo a evitar nossa interferência, pois, acima de tudo, teme a nossa ascensão ao controle desse movimento. Um sistema intocável, que repele, em um gesto violento, a mobilização que o questiona. Nos preparam para sermos produtores, mas se empenham em camuflar o processo dentro do qual produzimos. Elevaram diante de nós uma grande cortina, que automatiza nossa trajetória. Nos deram um roteiro que não se sabe quem criou, e nos cercaram com dogmas que difundem uma imagem inquestionável de um criador soberano. É pecado questionar, intervir, subverter, ir contra a ordem de um mandamento sagrado. Seguindo roteiros precisos e disfarçados, nos movimentamos em torno de um eixo inexistente. A mesma força divina determinista dentro da qual se conduzia o homem grego se manifesta na modernidade, nos incita a um movimento

²⁵⁸ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880 - 1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 25.

conformista, em círculos inesgotáveis. “O conformismo, que sempre esteve em seu elemento na social-democracia, não condiciona apenas suas táticas políticas, mas também suas ideias econômicas. E uma das causas do seu colapso posterior. Nada foi mais corruptor para a classe operária alemã que a opinião de que ela nadava com a corrente.”²⁵⁹ Até quando? Até que ponto estamos estagnados, perplexos *diante* dessa caixa de imagens, quão profundamente *fomos induzidos* até o interior dessa caixa? O quanto a nossa mobilidade e nosso desejo de reação foram sequestrados? Para subverter as forças que nos invadem, basta assumir a distância ou é necessário invadir a sua operação?

Brecht nos propõe a distinção entre *estar diante* e *estar dentro*, e é este o ponto de partida do seu trabalho, conforme tentei demonstrar. O afastamento, como objetivo cênico, é um dos cernes do teatro épico. Distanciar para visualizar, estranhar para desnaturalizar, interromper para intervir. Dei um passo para trás, talvez vários, observei por um tempo. Admito ter ficado um tempo diante da obra, assumindo a distância necessária. Mas estudar a dramaturgia brechtiana é muito mais do que ganhar espaço, a proposta brechtiana é clara: é preciso afastar para historicizar. A técnica de distanciamento brechtiana opera de modo a impedir que sejamos inseridos como reféns no campo da fruição estética, submetidos a uma entrega livre de qualquer questionamento. Tomar distância não se confunde com assumir o local de observador e reproduzidor do modelo de teatro épico, mas, conforme nos disse Benjamin, é preciso investigar onde nos situamos dentro dos meios de produção, não apenas diante deles. Brecht buscou nos devolver a experiência subtraída pela estética dominante, nos estimulou à consciência sobre o nosso papel social, para que assim possamos intervir na conjuntura. Ao assumir uma postura crítica, assumimos também nossa capacidade de intervenção. Porém, não se deve parar por aí. O conhecimento que nada modifica, mas somente se retroalimenta, que nada produz, mas apenas reforma um cenário já existente, não é o conhecimento revolucionário que nos interessa aqui.

²⁵⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, Editora Brasiliense, São Paulo: 1987, p. 225

A crítica deve ser concebida de tal modo que a política seja sua continuação por outros meios. A crítica, de nenhuma maneira, extrai leis eternas, cujos resultados estejam além do tempo e do espaço (do acontecer histórico) e, sim o fato, acessível a qualquer um, de que há diversas crises (da matemática, da medicina, do comércio exterior, do casamento, etc.) não conduz senão ao conhecimento da grande crise geral, cuja forma de manifestação são essas crises - com frequência momentâneas, que aparecem e voltam a desaparecer, aparentemente desvinculadas entre si. Este fato costuma impedir, inclusive esse conhecimento.²⁶⁰

Buscando materializar a crítica brechtiana, e tentar fazê-la ressoar para além da teoria, propus um exercício de imersão e implosão. Nos afastamos, recuamos, interrompemos, mas adentramos, mergulhamos, intervimos e desconstruímos. “Compreender as formulações teóricas de Brecht e mergulhar sem preconceitos nas infinitas parábolas que desenvolveu dramaturgicamente significa aprofundar o terreno da criação pessoal.”²⁶¹ É este o movimento de subversão contra o encarceramento estético que as leituras de Walter Benjamin e Jean-Pierre Sarrazac me inspiraram a operar. Walter Benjamin em seu engajamento político materialista, e Sarrazac em seu elogio à fragmentação dramática como método de intervenção, me permitiram orientar o estudo pela potência dialética do teatro de Brecht, mais do que em consonância com um *modelo de teatro épico*.

O que fazer com Brecht hoje? Mais do que nunca fazer com que esteja ao nosso lado, como um companheiro de trabalho estimulante e indispensável, com o qual possamos discutir, capaz de nos auxiliar de forma decisiva em nossa prática cênica. (...) A postura básica é ser brechtiano diante de Brecht, não se curvar diante de um modelo, mas, sim, compreender a essência contraditória e inesgotável de seu teatro.²⁶²

Com Brecht propus um diálogo, uma provocação, um debate. Em Galy Gay me permiti mergulhar antes de o desmontar. A personagem brechtiana teve sua personalidade dissecada na operação cênica, combateu em si mesma a posição do herói trágico e assumiu o lugar do sábio, conforme busquei demonstrar com Benjamin, e foi posta em fragmentos, objetificada, mortificada,

²⁶⁰ BRECHT apud WIZISLA, Erdmunt. *Benjamin e Brecht: História de uma Amizade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 127.

²⁶¹ PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Aberto*, São Paulo, Editora Hucitec, 2002, p. 67.

²⁶² Ibidem, p. 66.

experimentada e comparada, no processo de abertura proposto por Sarrazac. Galy Gay denuncia o paradigma quando se desmonta em contradições, quando recepciona em si mesmo alternativas diversas e impede a identificação. A caixa de imagens foi invadida, desmembrada, a autonomia produtiva do jogo cênico denuncia o caráter da reprodução e nos faz assumir o domínio da produção. Sem o constrangimento de suas molduras, aberta, em fragmentos, a caixa de imagens converte-se em laboratório.

Sempre é possível que um novo modo de composição se ofereça aos dramaturgos: substituir o desenvolvimento puramente sintagmático da ação pelo desenrolar paradigmático de suas possíveis alternativas. De preferência a encadear ações, que procedem de decisões das personagens, formular hipóteses, jogar contraditoriamente com exemplos, situar-se no enquadramento dos sentidos, submeter os comportamentos humanos ao estudo, fazendo com que o teatro funcione como um verdadeiro laboratório.²⁶³

Reconhecer a potência dialética da dramaturgia, conforme teoriza Peter Szondi, é devolver à forma a sua autonomia, ao denunciar a inconsistência do drama de caráter fechado. “A totalidade por ele projetada não é de natureza sistemática, antes, histórico-filosófica. A história, proscrita, se encerrou nos abismos que separam as formas poéticas e só a reflexão sobre ela pode alçar pontes capazes de transpô-los.”²⁶⁴ E esse movimento não se distancia da proposta abertamente proferida por Brecht, que recusa a totalidade na medida em que estimula a desconstrução pela forma inacabada, como mecanismos que se abrem para uma reorganização social. “A imagem que dá definição histórica deverá reter algo de um esboço, que indicará traços e movimentos em torno da figura em questão.”²⁶⁵

Como nos indicou Peixoto, a tentativa foi ser brechtiana diante de Brecht, não limitá-lo, tampouco realizar uma homenagem saudosista ao fenômeno da sua dramaturgia. Por vezes, enquanto escrevia este trabalho, me questionei: “e agora? o que faria ou diria Brecht?”, mas não havia respostas. Nunca houve. Ao contrário, Brecht conduziria a questões outras. Há muita discussão sobre a

²⁶³ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 30.

²⁶⁴ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880 - 1950)*, São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 20.

²⁶⁵ BRECHT, Bertolt. “Pequeno Órganon para o Teatro”, In: *Teatro Dialético*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 199.

pedagogia brechtiana, sobre suas peças de aprendizagem, sobre sua condução tantas vezes literal, sua linguagem direta e objetiva que nos faz cair na falácia de o palco brechtiano ser um local de transmissão do conhecimento, mais do que um espaço para sua produção. A desconstrução de tal leitura nos renderia outras cem páginas, mas, por ora, seguirei com Fernando Peixoto:

Para alguns ingênuos ou apressados, ou disfarçados defensores de uma sociedade injusta e cruel, a obra de Brecht perdeu o sentido e a importância com o fim da União Soviética, a crise internacional do chamado 'socialismo real', ou com a queda do muro de Berlim e o início do processo de reunificação alemã. Na verdade, o que pode ter acontecido é justamente o contrário: diante do mundo de hoje, o pensamento de Brecht assume de forma ainda mais evidente e urgente a força de instrumento necessário para a construção de um teatro vivo e atuante. (...) Muitos dos textos para teatro de Brecht, lidos hoje, adquirem um significado novo e são certamente estímulos vigorosos para um encenador que, diante deles, mantenha, juntamente com a compreensão da realidade na qual trabalha e que pretende desmistificar e discutir, uma postura livre e poética. A teatralidade de Brecht é um convite à investigação e à renovação da linguagem cênica.²⁶⁶

Aceitei o convite e o que fiz aqui foi um experimento coletivo com Brecht, Benjamin, Lukács, Sarrazac, Szondi, e tantos outros. Mas, especialmente, jogamos o jogo da desmontagem proposta. Evidenciamos a potência filosófica da obra a partir da sua forma. Desconstruímos o herói trágico, denunciemos o seu determinismo formal, apontamos para a direção obscura do seu destino. Evidenciamos a prática socrática, o sábio que se faz palco para as contradições, o palco como um laboratório, a personagem como tubo de ensaio. Exercemos o papel do rapsodo, que conduz, opera, demonstra, dispõe elementos, de modo que o pensamento articule os pontos e formalize a dinâmica do seu movimento. “Uma linha está formada de pontos sucessivos, nem curvos nem retos, mas não é nenhum deles: é a sua disposição no espaço. Da mesma forma, o pensamento é a articulação dinâmica dos significantes - inscrições gravadas no cérebro -, mas neles não está aprisionado: está na sua estruturação em movimento, como o voo e as ondas.”²⁶⁷

²⁶⁶ PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Aberto*. São Paulo: Editora Hucitec, 2002, p. 67.

²⁶⁷ BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p. 28.

A indignação não pode seguir impotente, solitária, contida, encarcerada, enquanto o espaço público em sua imensidão virtual ainda nos chama, nos provoca, nos clama, nos *re-clama*. Enquanto a resignação coletiva anuncia a catastrófica naturalização do caos, o silêncio de muitos paradoxalmente faz calar os gritos de poucos. É preciso “assumir o comando!”. E neste cenário em que tantos se empenham em fazer fechar as cortinas, seja no palco da arte, seja no palco da vida, algumas ainda se abrem. Performatizar o corpo encarcerado, experimentar novos espaços, experimentar a arte, colocá-la sob a luneta da investigação, talvez seja esse o engajamento necessário neste momento. Se é no alastrar da grande crise que se provoca o olhar crítico do povo, se é no abalo sistêmico que faz tremer a superestrutura que nos oprime e retroalimenta-se a partir do nosso silêncio ensurdecido, se é na tormenta que se desconstrói a galvanização hegemônica que nos reprime, ainda que tarde, após tanto tempo encarcerado, é cada vez mais evidente a urgência de construirmos em coletivo uma nova série de experimentos artísticos, políticos, e culturais. A nossa identidade há anos destituída é agora posta em fragmentos, fragmentos que ressoam e transitam entre janelas compartilhadas. Se o nosso palco por hora se faz restrito às telas, façamos deste espaço, tal como faria Galileu Galilei, um laboratório de investigação, uma prática experimental, façamos do teatro o espaço para ensaiar a revolução. “Brecht abre o campo do possível enquanto circunscreve o do real.”²⁶⁸

²⁶⁸ IVERNEL, Philippe, apud SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 31.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. "Engagement". *In: Notas de Literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2007.

_____. *Física I e II*. Prefácio, tradução, introdução e comentários: Lucas Angioni. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2009.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2018.

_____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

_____. "O que é o teatro épico: um estudo sobre Brecht" *Ensaaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo Editorial. Trad: Cláudia Abeling, 2017

_____. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. "O autor como produtor" *In: Ensaaios Sobre Brecht*, Boitempo, SP, 2017, p. 90.

_____. "Sobre o conceito de História". *In Magia e Técnica, Arte e Política*, Trad. Sérgio Paulo Rouanet, Editora Brasiliense, São Paulo: 1987.

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. "Hegel e Brecht: personagem-sujeito ou personagem-objeto? Conceito do 'épico'." *In: Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora 34, 2019.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético: Ensaaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Diário de Trabalho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, volume I.

_____. *Estudos Sobre Teatro*. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. "Um homem é um homem". *In: Teatro Completo*. Vol 2. 2ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A Estética do Teatro*. São Paulo: Graal, 1992

_____. *O Sentido e A Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis - RJ: Vozes, 1998.

GATTI, Luciano, “Coreografia da Desobediência: Fim de partida de Samuel Beckett”, *Revista Arte Filosofia*, Ouro Preto: UFOP, 2017.

JAMESON, Frederic. *Brecht e a Questão do Método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013

LUKÁCS, George. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2009 .

PEIXOTO, Fernando. *Brecht Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

_____. *Teatro em Aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. “O teatro de Brecht aqui hoje”. In: *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017

SCHILLER, Friedrich. *Sobre a Arte Trágica*. Tradução de Vladimir Vieira. In: *Objetos Trágicos, Objetos Estéticos*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

STEINER, George. *The Death of Tragedy*. New York: Open Road Media, 2013, e-book.

SCHWARZ, Roberto. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. In *Sequências brasileiras*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo. Cosac Naify, 2011.

_____. Ensaio sobre o trágico. Trad. Pedro Sússekind Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WIZISLA, Erdmunt. *Benjamin e Brecht: História de uma Amizade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013