

Rachel Seixas Xavier

Estudo sobre a formação do teatro dialético de Brecht

Trabalho de Conclusão de
Curso da Universidade
Federal de Santa Catarina para
a obtenção do Grau de
Bacharel em Filosofia
Orientador: Prof. Dr. Celso
Reni Braidá

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Xavier, Rachel Seixas
ESTUDO SOBRE A FORMAÇÃO DO TEATRO DIALÉTICO DE BRECHT /
Rachel Seixas Xavier ; orientador, Celso Braidá -
Florianópolis, SC, 2016.
86 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas. Graduação em Filosofia.

Inclui referências

1. Filosofia. 2. Filosofia da arte. 3. Teatro moderno.
4. Brecht. I. Braidá, Celso. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Graduação em Filosofia. III. Título.

Rachel Seixas Xavier

Estudo sobre a formação do teatro dialético de Brecht

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel, e aprovado a em sua forma final pelo Departamento de Filosofia

Florianópolis, 11 de Outubro de 2016.

Prof. Dr. Celso R. Braidá
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Celso R. Braidá
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Fátima de Costa Lima
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof. Dr. Jason de Lima
Universidade do Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que me ajudaram a atravessar um pântano teórico que se tornou um pântano afetivo e vice-versa. Nesta lista constam amigos, mestres e familiares que me deram apoio em inúmeras e importantes tarefas:

Ao meu orientador Celso R. Braida, por ter deixado o caminho livre para que eu pudesse escolher o tema e experimentar a forma que tinha de ser e me era possível com larga generosidade;

Aos membros da banca: Fátima de Costa Lima e Jason de Lima, pela leitura atenta e provocativa, que me fez rever alguns posicionamentos no texto com grande prazer;

A coordenadoria do curso: Sérgio Martins e Érico Hélio dos Santos, que com afeto e profissionalismo sempre estiveram empenhados em auxiliar e resolver tudo quanto fosse possível. Sou eternamente grata.

À Rafaella pelo compartilhamento de crises e conversas sobre metodologia que me ajudaram a impulsionar a escrita;

À minha irmã Deborah e Jerèmie por tudo isso e demais zelos diários, em especial os culinários;

Cecília pela ajuda com o espanhol e apoio nos rumos;

Sarah por me presentear com os livros da Iná e do Konder, muito úteis neste trabalho;

À todos meus familiares e amigos que respeitaram minhas constantes ausências com amor paciente;

Meu irmão Rodrigo Seixas, por toda cumplicidade e cuidado, dos cafézinhos aos auxílios com as tecnologias que não domino;

Meu pai, pelo apoio tácito;

À minha mãe, Maria Valéria, pela aposta que fez durante este tempo, de que eu encontrasse – tanto quanto possível – formas de investir sobre o tempo interesses genuínos, mas nem sempre, e cada vez menos, suficientemente capitalizáveis.

Por último, gostaria de registrar meu agradecimento a todos os estudantes que estão ocupando neste momento a UFSC contra o retrocesso de direitos históricos conquistados na luta e sequer realizados satisfatoriamente, como a educação pública e gratuita para todos.

RESUMO

O presente estudo busca definir aspectos da formação do teatro dialético no interior das obras de juventude de Brecht. Para isso, parte primeiramente dos pressupostos de Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno*, onde investiga-se o esgotamento da forma dramática como forma atemporal e o aparecimento do elemento épico como necessidade histórica. A seguir se debruça sobre quatro obras específicas de Brecht, que trazem de diferentes maneiras o tensionamento progressivo entre a forma e o conteúdo, e encontram em *Um homem é um homem* um novo patamar.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro dialético. Épico. Drama. Formação. Forma-conteúdo. Brecht. Moderno. Peças de juventude.

RESUMEN

Este estudio busca definir algunos aspectos de formación del teatro dialéctico en el interior de las obras de juventud de Brecht. Para ello, parte en un primer momento, de los principios desarrollados por Peter Szondi en su obra *Teoría del Drama Moderno*, donde investiga el agotamiento de la forma dramática como forma atemporal y la aparición de lo épico como necesidad histórica. A continuación, se vuelca al estudio de cuatro obras específicas de Brecht, que aproximan de diferentes formas el atrito progresivo entre la forma y el contenido y que encuentran en su obra, *Um hombre es un hombre*, un nuevo paradigma.

PALABRAS-CLAVE

Teatro dialéctico. Épico. Drama. Formación. Forma-contenido. Brecht. Moderno. Obras de juventud.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	17
1.1 OBSERVAÇÕES GERAIS SOBRE A POÉTICA E TEORIADOSGÊNEROS.....	..22
2. CRISE DO DRAMA	28
2.1 DRAMA BURGUESES.....	28
2.2 A IMPOSSIBILIDADE DO DRAMA.....	31
2.3. EXPRESSIONISMO	41
2.4 PISCADOR E O TEATRO POLÍTICO.....	49
3. PRIMEIRAS OBRAS DE BRECHT	53
3.1 A POÉTICA DA DISSOLUÇÃO EM “BAAL”.....	56
3.2 A NEGAÇÃO DO COLETIVO EM “TAMBORES NA NOITE”.....	62
3.3 O ÚLTIMO DUELO EM “NA SELVA DAS CIDADES”.....	66
3.4 A DESMONTAGEM DO INDIVÍDUO EM “UM HOMEM É UM HOMEM.....	71
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
5. BIBLIOGRAFIA	85

"Sempre de novo a Modernidade – sempre de novo o Iluminismo, sempre de novo a Liberdade e a Igualdade. Muito tempo se trabalhou no edifício da sociedade burguesa, e eis que era inabitável".
Karl Heinz-Wedel, do grupo Krisis.

O reencontro
Um homem que o sr. K. não via há muito o saudou com as palavras: "O senhor não mudou nada". "Oh!", fez o sr. K., empalidecendo.
Brecht, Histórias do Sr. Keuner

Ao perguntarem para Brecht sobre certos momentos em que este havia rido, entre outras coisas, Brecht respondeu: "ri freneticamente, prolongadamente, sobre uma resposta do maior comico alemão, Karl Valentin, a quem perguntaram por que usava óculos sem lentes. Valentin respondeu: "é melhor do que nada". No mesmo momento, eu me lembrava, por associação, do nosso teatro atual".
Rosenfeld, Brecht e o Teatro épico

**Para Andrei Reina,
Meu maior interlocutor.**

1. INTRODUÇÃO

Este é um estudo inicial sobre a formação do teatro dialético de Brecht. Ele parte da consideração de Brecht como autor que revoluciona a forma teatral moderna no século XX, com a construção de uma nova convenção teatral denominada ‘teatro épico’ ou ‘teatro dialético’ – nomenclatura que ele elege mais tarde como mais justa às suas preocupações estéticas e políticas.

Mais do que se ocupar em reprimir os conceitos principais do teatro épico ou dialético – como *Gestus* ou *Distanciamento*; ou tentar redefinir a pergunta feita por Walter Benjamin em seu brilhante estudo “Que é o teatro épico?”, este trabalho pretende investigar a formação do teatro de Brecht, a partir de dois momentos centrais; um que busca em Peter Szondi um alicerce para pensar a história do teatro moderno a partir de suas contradições entre forma e conteúdo; ou mais especificamente, da forma dramática e dos novos conteúdos, e outro, que parte da análise das primeiras dramaturgias do autor, a fim de melhor compreender a formação do teatro dialético no interior de suas obras. Neste segundo momento serão investigadas as seguintes obras: *Baal*, *Tambores na Noite*, *Na Selva das Cidades* e *Um Homem é Um Homem*. A pergunta central que orienta esta parte, mais ensaística, é a seguinte: quais são as diferenças e continuidades de uma obra para outra e dessas obras em particular em relação à história do drama moderno? Com isso, pensamos responder, de certo modo, à pergunta do que se trata afinal o teatro épico/dialético, pondo em perspectiva a história das contradições entre forma e conteúdo da crise do drama e as primeiras experimentações de Brecht.

Na concepção de Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno* (1956), obra fundamental que analisa alguns dos principais dramaturgos do fim do século XIX até a metade da década de 50 – Brecht foi o autor que conseguiu ‘solucionar’ o que ele compreende como ‘crise do drama’, ao incorporar os elementos narrativos em sua estrutura. A narração e toda forma de interrupção da ilusão dramática é vista como problemática quando o drama se configura como forma fechada em si mesma. Esta auto-referencialidade é seguida como norma até o momento em que as necessidades históricas questionam a atemporalidade do drama, de diversos modos em diferentes peças e autores. A *Poética* de Aristóteles – ou melhor, a interpretação da obra como norma literária, é em parte causa dessa fixação formal, que perdura fortemente até fins do século XIX.

A consideração de Brecht como autor responsável por uma virada na crise da dramaturgia moderna orientou neste trabalho a necessidade de buscar no próprio trabalho de Szondi – e voltando mais atrás, à própria constituição da teoria dos gêneros que o orienta –, aspectos da formação do teatro dialético, na medida em que Brecht é um autor que, como escreve Pasta Jr. é um herdeiro da tradição, que dialoga, cita e a transpõe. É neste sentido que, este estudo de ‘formação’ do teatro de Brecht, é também um pequeno estudo de transição das formas e temas da modernidade, pois é possível notar, a partir da unidade geral do trabalho, uma história das transformações da representação do homem e das relações humanas; assim como das novas formas de abarcá-las.

O interesse em investigar as obras de juventude, em especial, está em verificar esse processo como parte de uma trajetória inserida na história do teatro, que assimila parte de suas contradições sem deixar de mostrar, no entanto, as especificidades do jovem autor em resolver seus problemas dramaturgicos do ponto de vista da dinâmica temática e estrutural (ou conteúdo e forma).

O recorte, bastante amplo, acaba por passar por certos aspectos da relação entre forma e conteúdo desses períodos históricos (o drama do século XVIII e XIX e o Expressionismo do início da primeira década do século XX) e das próprias obras de Brecht escolhidas, todas inseridas entre 1919 e 1924 (período do entre - guerras e da República de Weimar). Embora a aparente forma panorâmica possa prometer uma análise mais detidamente histórica, a intenção será mostrar esse decurso mais propriamente a partir de considerações sobre a dramaturgia destes períodos, seja como análise de um movimento, tentando abarcar suas características heterogêneas, seja quando possível, das próprias obras. Vale lembrar algumas palavras-guia de Süsskind sobre o método de Peter Szondi: “Só a consideração que permite ver a história na obra de arte nos satisfaz, e não aquela que permite ver a obra na história” (SZONDI apud SUSSEKIND, 2008, p. 41). Isso significa que não se pretende vincular a obra a um determinismo histórico, mas tampouco negar certas implicações fundadoras, que são no mais das vezes, históricas.

É oportuno dizer, portanto, que metodologicamente o trabalho se apresenta em suas linhas gerais como um exercício da “dialética histórico-filosófica” das “formas de arte”, apresentada na *Teoria do Drama Moderno* de Szondi, identificado nestes termos por Pasta Jr. (2001, p.8), na medida em que busca apontar as contradições que surgem na relação dialética entre o surgimento de novas temáticas e as (im)possibilidades formais de determinado período no seio do próprio trabalho de Brecht. Pasta Jr. identifica essa metodologia no trabalho de

Peter Szondi como uma espécie de promessa reivindicada por Lukács na *Teoria do Romance*, referência indicada pelo próprio Szondi na obra em questão. Embora passando ao largo do acúmulo formativo de Szondi e Lukács, não é possível ignorar o fato de que a análise de Szondi orientou o presente trabalho, e definiu de certo modo a estrutura e o conteúdo da questão.

O estudo confirma a importância de Brecht enquanto o autor que conseguiu dar nova forma às contradições do teatro moderno, a partir da experimentação que mobiliza relações renovadas com o público, o olhar materialista para a realidade – expresso mais especialmente em *Um homem é um homem* – e a apropriação de uma série de elementos distanciadores já visíveis em suas primeiras obras.

1.1 OBSERVAÇÕES GERAIS SOBRE A POÉTICA E A TEORIA DOS GÊNEROS

Do Renascimento até fins do século XIX os dramaturgos trabalhavam com a *Poética* de Aristóteles como uma espécie de padrão normativo – não sem um certo nível de interpretação própria e literalidade. Isso pode ser notado na condenação tácita dos traços épicos na forma e no conteúdo do drama, que vai sendo seguido de modo mais ou menos consciente pelos autores, até Brecht assumir uma ruptura mais nítida. Essa ruptura e esse tensionamento com a ‘interpretação normativa’ de Aristóteles se deu, porém, ao longo do tempo, como que num ensaio constante – e não menos vivo – da ruptura mais radical que Brecht produz. De certo modo, o interesse deste estudo é também o de olhar nesse percurso a riqueza das contradições do processo da formação do teatro moderno, mais do que estabelecer marcos definitivos ou pontos de chegada. Embora possam haver pontos de crise e superação, a ideia não é dispor hierarquicamente os períodos, mas compreendê-los em suas diferenças.

A partir do século XVII, o drama se torna uma forma auto-referencial, fechada em si mesma, que suprimindo o epílogo, o coro e o prólogo (resquícios ainda ‘narrativos’ ou ‘líricos’ das tragédias), mantém o diálogo como único meio expressivo. Na *Poética*, o conselho sobre evitar os elementos épicos é bastante claro: “O poeta deve se lembrar [...] de não configurar sua tragédia de forma épica. Entendo por épico um conteúdo de matéria múltipla, como o de alguém que quisesse dramatizar, por exemplo, toda a matéria da *Ilíada*”. (ARISTÓTELES apud SZONDI, 2011, p.17). Para melhor compreender a transição das formas por que passa o drama em sua configuração no século XVII, depois no século XIX e no surgimento do teatro de Brecht, vamos retomar brevemente alguns aspectos da teoria dos gêneros. Será importante tê-los em mente quando, mais adiante, investigarmos não apenas os conteúdos das peças, mas as formas nas quais eles se manifestam (e que inversamente os definem). Além disso, é interessante ver como afinal essas separações entre o épico, lírico e dramático operavam na cabeça dos dramaturgos ao longo dos tempos.

Platão foi o primeiro a elaborar uma ‘teoria dos gêneros literários’. Na República, ela é identificada da seguinte maneira:

[...] há uma primeira espécie de poesia e de ficção inteiramente imitativa que abrange, como já

disseste, a tragédia e a comédia; uma segunda, em que os fatos são relacionados pelo próprio poeta, e há de encontrá-la sobretudo nos ditirambos, e enfim uma terceira, formada pela combinação das duas precedentes, em uso na epopéia e em muitos outros gêneros. (PLATÃO, p. 160, 1965)

Aristóteles retoma alguns dos fundamentos da classificação de Platão sobre os gêneros e os aprofunda. Em parte, a teoria de Aristóteles distingue-se mais propriamente do mestre em relação ao modo de compreender a própria ideia de *imitação*. Enquanto Platão compreende na potência do efeito da arte uma ameaça à República, Aristóteles já compreende a ação imitativa como *congenita* ao homem, onde *ele aprende as primeiras noções, e se compraz*, imitando e contemplando as imagens imitadas. Esse binômio do *aprendizado* junto ao *prazer* – que será no futuro fundamental para Brecht – será um pressuposto de teoria aristotélica da tragédia. Não será possível aprofundar essa análise neste trabalho; no momento importa apenas retomar as ideias mais gerais da *Teoria dos Gêneros* na medida em que tiverem nitidamente influência na constituição do drama moderno.

Aristóteles sistematiza as espécies de poesia, considerando que há várias maneiras literárias de imitar a natureza. Estas se diferenciam essencialmente por três aspectos que ele classifica segundo os *modos, objetos e meios* de imitação (1447ª linha 13 Capítulo I). Quanto aos *modos* de imitação, ele distingue da seguinte maneira: há o *modo* onde o poeta assume a personalidade de outros, “como o faz Homero”, ou “na própria pessoa sem mudar nunca” e outro *modo* onde as pessoas imitadas operam e agem elas mesmas (1448ª linha 19, Capítulo III). No primeiro ele define o gênero narrativo e na segunda o gênero dramático. No entanto, Rosenfeld observa que duas maneiras diferentes de narrar são citadas:

[...] uma em que há introdução de um terceiro (em que os próprios personagens se manifestam) e outro em que se insinua a própria pessoa (do autor), sem que intervenha outro personagem. Esta última maneira parece aproximar-se do que hoje chamaríamos de poesia lírica [...] (ROSENFELD, 1965, p. 16)

Há, portanto, três modos. Em síntese, Aristóteles compreendia o drama como um modo de narrativa (história), baseado na imitação de *agentes [drontas]*(1448ª linha 29 Capítulo III), sem a intervenção do poeta e tendo como *objeto* as ações elevadas (tragédia) ou baixas (comédia).

Nota-se que as caracterizações quanto aos *modos* literários, formas, ou gêneros, presentes na *República* e na *Poética* não diferem muito. Os três gêneros literários se definem essencialmente pelos modos com que há ou não o uso de personagens ou narração do autor.

Não há grandes problemas, na maioria dos casos, em atribuir as obras literárias individuais a um destes gêneros. Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática, toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (ROSENFELD, 1865, p.17)

A dificuldade que Rosenfeld assinala na distinção dos gêneros está em que os termos “lírico”, “épico” e “dramático” são utilizados em sentidos diversos. Além dessa aceção que ele considera um uso ‘substantivo’ dos *gêneros*, enquanto *estrutura*, há uma outra relativa aos *traços estilísticos*. Muitas vezes há obras que podem ser inseridas em um termo como substantivo e, ao mesmo tempo, ser essencialmente, enquanto estilo, parte de outro: “Assim, certas peças de Garcia Lorca, pertencentes, como peças à Dramática, tem cunho acentuadamente lírico (traço estilístico)”(*idem*, p. 18). Essa distinção pode auxiliar a leitura de alguns fenômenos que, sem a compreensão da diferença entre estrutura e estilo, seriam ‘inclassificáveis’. Porém, há ainda, evidentemente, obras de estrutura e estilo misto, onde se torna mais difícil atribuir uma definição clara. Para Rosenfeld, isso não descarta, porém, a utilidade da Teoria dos Gêneros:

Por mais que a teoria dos três gêneros, categorias ou arquiformas literárias, tenha sido combatida, ela se mantém, em essência, inabalada. Evidentemente ela é, até certo ponto, artificial como toda a conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade [...] Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto. [...] Ainda assim o uso da classificação de obras literárias por gêneros parece ser indispensável, simplesmente pela necessidade de toda ciência de introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos. Há, no entanto, razões mais profundas para a adoção do sistema de gêneros. A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo. (*ibidem*, p. 16-17)

É importante ressaltar esses pontos para não confundir a dissolução dos gêneros enquanto categorias sistêmicas, que parte de sua recepção, com a irrelevância da teoria dos três gêneros como um todo – o que não é incomum –, inclusive no sentido de sua apreensão histórica, que é o que interessa neste estudo¹.

A organização das características gerais dos três gêneros por Rosenfeld – no sentido substantivo e adjetivo já explicado – pode nos ajudar especialmente a compreender a dialética forma-conteúdo e o

¹Ainda que seria preciso pôr em perspectiva a distância do teatro de 65 (período em que ele faz a afirmação) para cá, onde as formas teatrais contemporâneas se tornam cada vez mais híbridas.

modo como uma variação mais específica em um dos termos acaba muitas vezes mobilizando o conjunto como um todo.

Começemos pelo gênero lírico, reconhecido como o mais subjetivo. Vale trazer as próprias palavras do teórico:

[...] no poema lírico uma voz central exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações. Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas. A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática). A manifestação verbal “imediate” de uma emoção ou de um sentimento é o ponto de partida da Lírica. [...] Sendo apenas expressão de um estado emocional e não a narração de um acontecimento, o poema lírico puro não chega a configurar nitidamente o personagem central (o Eu lírico que se exprime), nem outros personagens, embora naturalmente possam ser evocados ou recordados deuses ou seres humanos, de acordo com o tipo do poema. Qualquer configuração mais nítida de personagens já implicaria certo traço descritivo e narrativo [...]. Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo [...] Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. Ao contrário, o mundo, a natureza, os deuses, são apenas evocados e nomeados para, com maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria da alma que canta. (ROSENFELD, 1965, p. 22-23)

O gênero épico, por sua vez, trabalha com o pretérito, e não com a imediaticidade. Não interessa exprimir a subjetividade do estado da alma, mas a descrição objetiva:

O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. [...] Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar [...] O narrador, muito mais que exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer comunicar alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um “caso”. Como não exprime o próprio estado de alma, mas narra histórias que aconteceram a outrem, falará com certa serenidade e descreverá objetivamente as circunstâncias objetivas. A história *foi* assim. [...] Isso lhe permite tomar uma atitude distanciada e objetiva, contrária à do poeta lírico. (*idem*, p. 24-25)

Se segue à isso, a consideração de que, diferentemente da Lírica, a Épica promove uma cisão entre o sujeito e o objeto, como distanciamento do narrador e do mundo narrado, enquanto a Lírica funde estas duas instâncias.

Quanto à Dramática, ocorre, segundo Rosenfeld, uma nova fusão entre sujeito e o objeto, mas de modo inverso ao apresentado na Lírica:

É agora o mundo que se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico. De certo modo é, portanto, o gênero oposto ao lírico. Neste último o sujeito é tudo, no dramático o objeto é tudo, a ponto de desaparecer no teatro, por completo, qualquer mediador, mesmo o narrativo que, na Épica, apresenta e conta o mundo acontecido. (*idem*, p. 27-28)

A partir dessas considerações, passemos para a análise da crise por que passa o drama, começando pela formação do drama burguês.

2. CRISE DO DRAMA

2.1 DRAMA BURGUEËS – PRIVATIZAÇÃO, SENTIMENTALIDADE E SUPREMACIA DO DIÁLOGO

Peter Szondi designa como Drama Burguês a forma literária (dramatúrgica) que surge com o enfraquecimento do regime feudal e o estabelecimento de uma nova classe social:

Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. (SZONDI, 2001, p. 23)

Há uma necessidade de reorganização dos novos valores trazidos com a ascensão da burguesia na França, que se não se alastrou em toda Europa na efetividade política, certamente ocasionou transformações no pensamento da *intelligentsia* européia, simpática à causa francesa.

A busca pela forma começa pelo questionamento da ‘cláusula dos estados’²², que partia de uma interpretação da *Poética*, onde as ações elevadas – ligadas à tragédia - deveriam ser representadas estritamente por reis e nobres, e as vulgares – ligadas à comédia – pelos homens comuns. Isso significa que, na representação dos homens sem origem nobre, incluindo os burgueses, a comédia era a forma pré-determinada. Segundo Szondi, quando George Lillo (1691-1739) subverte a cláusula dos estados em *o Mercador de Londres* (1731), apresentando um herói da nova classe, busca nada mais que assegurar o efeito trágico sobre a platéia. A partir daí há todo um movimento de constatação da cláusula

²² Há um vasto debate sobre as interpretações que levaram à construção da “cláusula dos estados”; a partir da investigação do texto. Hoje a concepção geral é que seus defensores tenham “forçado” esta leitura que distingue os estilos quanto à representação das classes. Não vou me estender neste debate pela simples razão de que não é minha intenção buscar o rigor (ou a falta de rigor) na leitura de Aristóteles, mas antes compreender como isso aparece na formação do drama burguês e em que medida será, no decurso do drama moderno, relativizado. Importa quanto a isso apenas ter em mente que não há um acordo sobre a interpretação deste trecho.

como ‘limite’ sem razão, que distancia o efeito da tragédia naquele momento de nova configuração; “[...] Que interesse verdadeiro posso tomar pela morte de um tirano do Peloponeso, pelo sacrifício de uma jovem princesa em Aulide?”, escreve Beumarchais a partir da influência da leitura de *O pai de família*(1788) de Diderot. (BEUCHARMAIS apud SZONDI, 2011, p. 130).

Denis Diderot (1713-1784), talvez o maior ideólogo do drama, confirma a validade e importância da suspensão da cláusula dos estados, mas chama a atenção para o fato de que a ‘matéria antiga’ pode ainda fazer sentido, na medida em que, como na Clitemnestra de Racine, “atrás da máscara da Rainha, vemos o rosto de uma mãe”. Com isso, ele compreende uma nova ‘universalidade’: a dos costumes domésticos. Sobre isso ele escreve, a partir da leitura de *Miss Sara Sampson*(1755) de Lessing:

Enfim, vem um homem de gênio que concebe que não há mais recursos senão na infração desses limites estreitos que o hábito e a pequenez do espírito impuseram à arte. [...] Por que não aproximar mais os costumes do teatro dos costumes domésticos? [...] Dizem: mas até o momento foram colocados em cena somente reis, príncipes. Por que não colocar particulares? Quê? Só a condição soberana estaria exposta a esses reverses terríveis que inspiram a comiseração ou o horror? E há quem faça tragédias burguesas. (DIDEROT apud SZONDI, 2004, p. 131)

São reflexões como essa que começam a dar forma ao drama burguês: a necessidade de representação dos homens burgueses e seus novos valores, e a privatização do acontecimento dramático, agora localizado no terreno doméstico e não mais no público, como nas tragédias. Diderot vai amadurecendo com isso a concepção de que é preciso construir um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia para dar conta desses homens ‘particulares’ e seus acontecimentos ‘privados’.

Em oposição ao teatro clássico da época, como a Comédia de Costumes, Diderot passa a falar na formação de um “gênero sério” [*le genre sérieux*]. Ele se posiciona contra a mera apresentação dos vícios da sociedade, que não se preocupem com uma crítica moralizante. Porém a comédia possuía uma vantagem em relação à tragédia: era um gênero mais livre, sem compromisso histórico e mítico, que se ocupava exclusivamente dos assuntos relativos a relação entre os homens. Por

outro lado, seu objetivo era - como o de seus contemporâneos - trazer a “nobreza das ações” dos heróis trágicos, para esse âmbito do cotidiano. Sua proposta trata, em certo sentido, da construção de uma ‘comédia séria’, ou de uma ‘tragédia doméstica’.

Os obstáculos antes vividos pelo herói na tragédia pela própria fatalidade, passam a se localizar no drama burguês no terreno do conflito das vontades. Segundo Iná Camargo Costa (2012, p. 16), “os heróis dramáticos *enfrentam* esse tipo de instância nas pessoas de seus agentes/representantes”. A diferença desse gênero para a comédia, está em que esses conflitos não aparecem apenas como “jogos de interesse” e reflexos de vícios que tendem ao ridículo, mas no apontamento de exemplos de virtude moral. Para Diderot o riso causaria um estado de excitação infrutífero para a reflexão, já o efeito trágico da “compaixão” conduziria mais facilmente o olhar para “dentro de si” (SANTOS PEREIRA, 2010, p. 4.).

O objetivo do drama não seria o de levar o espectador ao terror e a piedade como *catarse*,³ mas o de causar pelas lágrimas um estado propício para o cultivo da virtude. Vale trazer a transcrição do próprio Diderot: “É indo ao teatro que eles se esquivarão da companhia dos perversos que os cercam; é lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana como ela é, reconciliando-se com ela”. (SZONDI, 2004,p. 70).

Sua elaboração parte da consideração do homem como essencialmente bom: “[...]São as miseráveis convenções que pervertem o homem, e não a natureza humana que se deve acusar. Com efeito, o que nos afeta tanto quanto a narrativa de uma ação generosa?”(DIDEROT apud SZONDI, 2004, p.135). Com Diderot, portanto, o drama burguês se consolida a partir da *virtude* como objeto e exemplo a ser assimilado, e do *estilo sentimentalista*, sem a qual a *virtude* não seria verdadeiramente apreendida.

Segundo Szondi (2004, p. 141),*virtude* e *sentimentalidade* encontram-se no centro do novo gênero, embora se encontrem de diversas maneiras, em relação a diferentes autores, períodos e lugares:

As virtudes que o mercador de Londres ensina – probidade, sinceridade, pontualidade, lealdade e diligência -, esse canône das virtudes do protestantismo

³ Segundo uma definição de Roberto Machado extraída do próprio estudo da *Retórica* de Aristóteles “O terror faz o espectador tremer por si próprio e a compaixão pelo outro”. (MACHADO, 2006, p. 29)

ascético, tal como Max Weber o descreveu, faz parte tanto do domínio privado quanto do público. Ao praticá-lo, o burguês chega à riqueza; ao chegar à riqueza, ele chega ao poder. A virtude é, na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, um meio de expansão social. Na França do *Ancien Régime* é, ao contrário, algo privado com que o burguês se consola, fugindo das intrigas e da malignidade do mundo para as suas quatro paredes. No entanto, na medida em que a virtude é plantada pelo filósofo na natureza do homem, em vez de integrar os deveres pragmáticos como na Inglaterra, nasce dela, ao mesmo tempo, uma força crítica e antecipadora que em 1789 fará da monarquia absoluta o *Ancien Régime*. (*idem*, p.142).

A *sentimentalidade* seria, na concepção de Szondi, mais difícil de apreender enquanto função social, embora ele formule algumas hipóteses⁴ do que ele está chamando de ‘sociologia da literatura’, uma

⁴ “Mais difícil seria definir a função social da sentimentalidade que deu o tom nos círculos burgueses na França e logo depois na Alemanha. É de supor nela uma reação do burguês à sua impotência política e social, uma fuga da realidade externa em direção ao mundo dos sentimentos. Mas essa hipótese tem de confrontar-se com o fato de que a sentimentalidade veio precisamente da Inglaterra para a França e a Alemanha, mediada especialmente pelos romances de Richardson – ou seja, do país em que o burguês, mas do que alheres, pôde impor-se contra a nobreza e contra a pretensão do poder absoluto da monarquia. Se, em nossa interpretação de *O mercador de Londres*, diagnosticamos corretamente o contexto de origem da melancolia sentimental de Maria, a filha do mercador, isto é, como uma reação às exigências da ascese intramundana, como consequência do sacrifício que Maria faz, renunciando aos instintos e identificando-se com a hostilidade do prazer própria do *ethos* paterno do comerciante – entendemos agora a frase de Diderot: “La vertu est un sacrifice de soi-même” -, então enunciemos com toda cautela a suposição de que a sentimentalidade, ao ser importada da burguesia inglesa para a francesa e para a alemã, sujeita-se a uma troca de função. Da reação à impotência dos instintos, a que a ascese intramundana forçava o burguês com vista a seu poder político e social. Como foi dito, trata-se apenas de uma suposição. Se eu a manifesto aqui, é também, e não por último, para indicar uma das direções possíveis com que a

das mais fortes me parece ser, a ligada à “renúncia dos instintos”, propícia a um estado de ascese intramundana, que se mostra em *O Mercador de Londres*: Maria, a filha do mercador, se auto-sacrifica: “renunciando aos instintos e identificando-se com a hostilidade ao prazer própria do *ethos* paterno do comerciante” (SZONDI, 2004, p. 142).

Seguindo a linha de raciocínio de Diderot, e compreendendo o que Szondi chama de sentimentalidade ou estilo sentimental como o que Diderot chama de comoção – ou efeitos que causem a comoção, sua função social parece ser a de tornar a experiência vivida no palco com imediatividade, uma só e mesma coisa em relação ao público: o sujeito que assiste, funde-se ao vivido em cena, assim como o ator funde-se ao personagem: o objetivo dessa entrega total, é a experiência da própria virtude, em suas diversas acepções.

De acordo com Rosenfeld (2012, p. 29), a partir da *identificação* simbólica com o personagem - e da liberação emocional daí decorrente -, o público sai “purificado” dos excessos, comovido e mais propenso a uma “conduta moral condizente com o termo médio ensinado pelo pensamento grego e, em especial, pela ética aristotélica”. As temáticas que se baseiam fundamentalmente no elogio da virtude auto-consciente ou na punição da fraqueza são, portanto, assimiladas, por meio da empatia do público com os personagens vividos pelos atores. Porém, a “lição” se dá igualmente pela forma com que, ao circunscrever o conflito e a resolução na relação entre indivíduos, isto é, anulando o peso sobre-individual (Destino, História) das relações, pressupõe-se a crença na vontade auto-consciente, na ideia de que o homem pode *forjar* seu próprio destino. O drama se efetiva, portanto, como “forma ideal” dos enunciados existenciais da livre-iniciativa burguesa. Segundo Iná Camargo Costa (2012, p.16), são “[...] valores sedimentados no drama (autonomia do indivíduo, ou liberdade, igualdade de direitos, concorrência, instituições democráticas, império da lei, etc.)”, ou segundo Szondi (2001, p. 24): “[...] liberdade e compromisso, vontade e decisão”, onde de um drama para outro mudam-se as preponderâncias.

Essa assimilação dos temas morais por meio da identificação sentimental, em certo sentido é uma continuação da própria função da

sociologia da literatura teria de trabalhar – aqui, com o objetivo de uma sociologia da sentimentalidade”. (SZONDI, 2004, p. 142)

tragédia, se compreendermos que a tragédia possui uma função moral a partir da *catarse*. Segundo Sérgio de Carvalho:

A sentimentalidade do drama, outro de seus aspectos fundamentais, é de certo modo uma corruptela da velha “compaixão”, uma das emoções visitadas pela tragédia, segundo Aristóteles, preparatória da *catarse*. Só que a nova compaixão surge desacompanhada do contra-efeito do “terror” – transcendental demais para o mundo dramático. (CARVALHO, 2004, p. 14).

Porém, além da sentimentalidade e da virtude enquanto objetivo social do drama e o que pode ser chamado de “privatização da vida dos personagens” (*idem*, p. 12) a partir da elaboração de Diderot, é preciso lembrar outros aspectos não menos importantes da configuração específica do drama burguês.

É somente quando o extra-subjetivo (que era até então o Destino dos deuses) é vedado à ação dramática, que o ato de decisão ganha força. A decisão dramática pressupõe uma escolha que, ao contrário de se mostrar futuramente como erro (*hamartía*) para afirmar a fatalidade – como faz a tragédia - se afirma como um conflito inter-humano e que pode, e deve ser transposto.

Essa privatização do âmbito dramático tem uma série de conseqüências, não apenas temáticas, mas especialmente formais. O drama se torna uma forma auto-referencial, que por não precisar trazer nada alheio a esse plano inter-individual, acaba por suprimir o prólogo, o coro e o epílogo, que acabam comentando a cena para além da relação imediata do acontecimento dramático. Como Rosenfeld mostra na sua formulação sobre os gêneros, o drama é o próprio “mundo”, ele se mostra enquanto própria objetividade, sem mediação do autor. O diálogo acaba sendo, portanto, o único meio expressivo do drama burguês. É nesse sentido que ele se estabelece como forma “auto-referente”, no sentido de que tudo se resolve pela mediação do diálogo entre indivíduos, sem a intromissão do autor e sem a menção à nada alheio ao próprio acontecimento presente que se auto-engendra, como na própria experiência empírica.

Segundo Szondi (2004, p. 24), o diálogo “[...] se tornou no Renascimento talvez pela primeira vez na história do teatro, o único componente do tecido dramático (ao lado do monólogo, que permaneceu episódico, e, portanto, não constitutivo dessa forma”. Tudo que não

pode ser expresso, por esse meio lingüístico, é anulado. O drama vai, portanto, se constituindo como forma autônoma, fechada em si mesma, onde o acontecimento se desenvolve pela sucessão dos presentes, que devem engendrar um ao outro, sem a intervenção de um narrador organizando a cena. Segundo Rosenfeld, essa estrutura fechada tem o objetivo de melhor enredar o público:

[...] levando-o de roldão pela inexorabilidade do movimento que suscite, através da verossimilhança máxima e da lógica interna, a ilusão da realidade. Graças a isso, o público se identifica intensamente com as personagens e suas situações, vive intensamente suas emoções. (ROSENFELD, 2012, p. 29)

É a partir da conceituação de “Drama” em seu sentido substantivo que parte Szondi, e com um recorte bem específico, que exclui os dramas medievais, as peças de Shakespeare e as tragédias para se reter na forma literária que se desenvolve na Inglaterra elisabetana, no século XVII francês e no classicismo alemão e que se encontra ainda no fim do século XIX europeu. Resta-nos agora tratar do modo como o drama se encontrara neste período, que Szondi identifica como a ‘crise do drama’.

2.2A IMPOSSIBILIDADE DO DRAMA

Tentei expor no item anterior certos aspectos que considero fundamentais na formação do drama burguês a partir da leitura de Szondi. Agora, a tarefa é mostrar, seguindo a elaboração feita pelo autor na *Teoria do Drama moderno*, os sinais de seu esgotamento.

Segundo Szondi, a história do drama moderno começa com a crise do drama burguês, nas duas últimas décadas do século XIX. São notáveis a partir desse período as contradições entre as necessidades históricas e a aparente atemporalidade da forma dramática que aparecem nas obras dos principais dramaturgos. O drama como forma auto-referencial começa a ser questionado pelo aparecimento sucessivo de elementos épicos e líricos, que acabam atuando contra seu funcionamento enquanto "forma poética do que se faz presente (1) como acontecimento (2) inter-humano (3)" (SZONDI, 2011, p.77). Este fechamento do drama em si mesmo que acaba delimitando uma série de normas quanto ao tempo, lugar, ação, assunto e meio expressivo, se mostra insuficiente para tratar de questões que se atualizam na realidade.

Na medida em que esses novos assuntos começam a aparecer como elementos “estranhos” ao rigor dramático, trazem com eles a projeção tácita da necessidade de novas formas.

É importante apontar resumidamente como essas tensões foram aparecendo no interior das obras de alguns dramaturgos, para depois passar novamente para considerações mais gerais. Essa é a opção adotada por Peter Szondi, a partir da compreensão da impossibilidade de tratar do drama moderno de modo homogêneo sem considerar as particularidades dos autores e das obras. Como não é possível nos deter aqui profundamente à explanação de Szondi, o que pretende-se aqui é captar algo de sua metodologia e de sua leitura sobre as escolhas e tensões históricas dos dramaturgos do período. Irei me apoiar também consideravelmente na leitura de Iná Camargo Costa – que também tem, por sua vez, em Szondi uma referência.

Segundo Peter Szondi, o norueguês Henrik Ibsen (1828-1906) põe em questão a atualidade dramática, quando trás personagens que vivem com os olhos voltados para o passado, como em *John Gabriel Borkman*(1896). Segundo o teórico trata-se de uma peça onde a ação não é levada adiante senão pela busca da compreensão quanto às escolhas passadas, da catástrofe atual de suas vidas. Por isso as peças de Ibsen foram chamadas de “dramas analíticos”. Em *Casa de Bonecas*(1879), além da técnica analítica de retorno ao passado para a compreensão de um problema do presente, há uma questão fundamental que é colocada, segundo Iná Camargo Costa (2012, p. 56), contra o mito da “universalidade do indivíduo livre”. Iná chama a atenção para o que é exposto no drama com a decisão de Nora de abandonar a família burguesa: pelo menos metade da população não vivia tal pressuposto de liberdade como verdadeiro. Pode-se, porém, perguntar se a *decisão* dela de sair de casa não atesta justamente essa “liberdade”. Mas como o drama não desenvolve a trajetória de Nora depois do ato, ficamos sem saber o que ela vai encontrar; é lançada uma dúvida sobre o *futuro* -o que, segundo a pesquisadora, na via de Szondi, atentaria novamente (mas de um novo jeito) contra o *presente* do drama. O que Szondi e Camargo Costa mostram em suas análises é que Ibsen está começando de certa forma, a *narrar* ao apresentar que há vida para além do presente dramático.

Anton Tchekhov (1860-1904)acaba reiterando com *As Três Irmãs* (1900), o mesmo impasse temporal, embora também de outros modos e de forma mais radical. Há mais claramente uma espécie de “renúncia do presente”.Os personagens vivem entre o passado e o futuro, negando o presente pela rememoração e a projeção de uma outra vida adiante. Eles

vivem no tédio de uma cidade provinciana, entre o trabalho e a vida no lar, sonhando com o retorno à vida em Moscou. Suas vidas não tem sentido, mas tampouco tem condições de retornar à capital. Iná observa o seguinte:

Na peça *As três irmãs* (1900), Tchekhov dá um passo adiante na crise formal iniciada por Ibsen. Enquanto o norueguês esvaziou o diálogo da função dramática (impregnando-o da função épica), o russo questionou a sua *função* dramática. (CAMARGO COSTA, 2012, p. 62,63).

Ela menciona a famosa cena do “diálogo de surdos” em que o irmão Prozorova se dirige ao empregado com deficiência auditiva para expressar suas angústias. Ele tampouco ouve Ferrapont, interessado que está em “monologar” sobre sua vida. Tchekhov apresenta homens e mulheres danificados a tal ponto que nem mesmo o diálogo faz sentido como função de comunicar. Ele torna-se utopia (*idem*).

Tchekhov questiona, portanto, a função das bases fundamentais do drama: o diálogo e a ação dramática. Os personagens vivem em uma situação de espera, onde a ação é imobilizada pela impossibilidade de realizar “as vontades”, que são apresentadas como não dependentes unicamente dos indivíduos. O mundo exterior ao âmbito doméstico começa a ser apontado indiretamente: os conflitos não podem ser resolvidos ali, no interior do salão das Três Irmãs, e em certo sentido, a própria vontade é negada não apenas por obstáculos reais externos, mas questionada enquanto vontade por uma notável atmosfera melancólica.

August Strindberg (1849-1912) busca em sua autobiografia o material de seus primeiros dramas. À princípio, seu interesse parecer ser o de expressar a realidade dramática em seus mínimos detalhes, como preocupação Naturalista – ele é considerado um dos precursores do movimento. Porém, na concepção de Szondi, é com *O pai* (1887) que Strindberg começa a indicar uma verdadeira mudança estrutural, que aponta para além do Naturalismo. Segundo a perspectiva de Szondi, nesta peça a ação dos personagens circundantes se estabelecem como desdobramento das preocupações do protagonista, ou seja, não como representação direta, realista, mas mediada pela subjetividade do personagem. Em outras palavras: as outras personagens não tem uma subjetividade construída, elas apenas reagem às neuroses do protagonista. É possível dizer, segundo a interpretação de Szondi, que o que importa para Strindberg é menos o conflito inter-subjetivo, do que os movimentos da alma de Adolf – traço que seria mais essencialmente

lírico que dramático. Essa opção acaba tornando a peça um Naturalismo estranho – na concepção de Szondi - que não se realizaria completamente, pois “[...] a obra não repousa sobre a unidade da ação, mas sobre a unidade do Eu de sua figura central”.

Strindberg vai ganhando clareza no desenvolvimento de suas obras, sobre predominância do Ego sobre a objetividade. Não é tanto o que acontece exteriormente nas relações entre os homens, mas a trajetória singular de um homem que interessa a Strindberg. Segundo Szondi (2001, p. 53): “[...] o herói encontra por certo outras pessoas, mas elas permanecem estranhas a ele”. Isso significa que não há determinação recíproca, mas unilateral: a do protagonista. O autor mostra o mundo a partir dessa singularidade. Vale citar um trecho da definição do estilo lírico feita por Rosenfeld:

A chuva não será um acontecimento objetivo que umedeça personagens envolvidos em situações e ações, mas uma metáfora para exprimir o estado melancólico da alma que se manifesta; a bem-amada, recordada pelo Eu lírico, não se constituirá em personagem nítida de quem se narrem ações e enredos; será apenas nomeada para que se manifeste a saudade, a alegria ou a dor da voz central. (ROSENFELD, 1985 p. 23)

Em síntese: “O universo se torna expressão de um estado interior”, revelando a necessidade da ampliação do universo dramático, porém, agora, não para fora (História ou Destino), mas para dentro (em um indivíduo). Essa transposição dos “recônditos da psique” para o drama pode ser compreendida como radicalização do detalhamento naturalista, por ânsia de realidade. Sabe-se que essa psicologização da forma, que efetiva o Naturalismo e abre o caminho para o Expressionismo, são compreendidos por Szondi como últimas tentativas de salvação do drama. Elas revelam o esgotamento da forma que se funda na inter-relação entre indivíduos, no conflito moral e dialógico. Strindberg testemunha, anos mais tarde, a ideia que acaba se tornando célebre, de que “Só se conhece uma vida, a sua própria”. (STRINDBERG apud SZONDI p. 51). Ao priorizar o ‘Homem singular’, e não mais a inter-relação, Strindberg vai se distanciando, desse modo, da construção dramática tradicional.

Strindberg sintetiza a problemática do seu tempo no famoso prefácio de *Senhorita Júlia* (1888) com as seguintes palavras: “[...] não

temos ainda novas formas para os novos conteúdos, e o novo vinho fez explodir as garrafas velhas”. O grau de consciência do autor quanto ao impasse formal do seu tempo certamente o ajudou a partir para experimentações mais ousadas no âmbito formal. Com a ideia da *Dramaturgia do Eu*, Strindberg foi o primeiro que fez da expressão da subjetividade- que já aparece em Tchekhov e Ibsen e especialmente em suas primeiras obras como *O Pai e Senhorita Júlia* -a própria estrutura. É em *Rumo a Damasco* que ele encontra um novo caminho. Com o *Drama de estações*, Strindberg refaz a *Via Sacra*, onde cada estação é um episódio (como a *Via Sacra* reconstitui a cada estação um episódio da vida de Cristo). Com isso, a regra das três unidades é definitivamente suspensa pela “unidade de personagem”. (CAMARGO COSTA, 2011, p.74). Strindberg está assumindo o protagonista enquanto narrador ao abstrair a importância do diálogo, da inter-relação e da ação objetiva, para centrar esforços na expressão de um indivíduo. O autor se autonomiza assim da necessidade de mostrar a ‘vida como ela é’, mas como ela é captada enquanto perspectiva subjetiva, o que permite à representação do sonho e da lógica não-linear da imaginação.

A peça *Os Tecelões* (1892), de Gerhart Hauptmann (1862-1946), dá novos passos em relação à estrutura dramática, a partir da abertura do âmbito privado para a tematização histórica da rebelião dos trabalhadores têxteis e camponeses da Silésia. Segundo Szondi, “No período de crise, elementos da forma épica aparecem no drama travestidos como elementos temáticos” (SZONDI, 2001, p. 70). Porém, a peça de Hauptmann é emblemática não só por ser a primeira que trabalha com uma temática épica explícita, mas por ser também aquela que evidencia o desencontro desses conteúdos ‘épicas’ na inter-relação dramática. Hauptmann não antevia – como tampouco seus contemporâneos – a expansão do recurso dialógico por meio da narração. Sua tentativa de encaixar o conteúdo histórico no drama, acaba mostrando os limites desse meio expressivo, que pautava-se no conflito inter-subjetivo para dar conta de um problema coletivo. É claro que em uma perspectiva de pressupostos aristotélicos, é o tema escolhido que seria avaliado como problemático: quando pôr uma multidão em cena, e um tema da grandeza de um acontecimento histórico era considerado uma “falha” técnica, dada sua impossibilidade dentro da estrutura prevista. O que se sinaliza aqui, é o contrário: a forma como problemática para tratar dos novos conteúdos: o diálogo acaba por

assumir, na cena da rebelião, a função épica de descrever o acontecimento⁵.

[...] É, assim, portanto – como motivação da revolta -, que a descrição épica dessas condições parece poder ser dramatizada. A própria ação, no entanto, não tem nada de dramático. A revolta dos tecelões – salvo uma única cena no último ato - carece de conflito humano: ela não se desenvolve [...] tendo o diálogo como medium, mas sim para além de qualquer diálogo, como irrupção de desesperados, não podendo ser, desse modo, nada mais que um tema. (SZONDI, 2011, p. 71)

O drama social modifica então a relação do drama como ‘fatia da realidade’ para assumir novamente a relação de *pars pro toto*. Ao invés da ‘universalidade do indivíduo dramático’, ele trás à cena um coletivo específico: “[...] milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições; sua situação representa uma uniformidade de situações assim condicionadas por fatores econômicos”. (*Idem*, p. 67). O drama social passa a olhar para a infra-estrutura da sociedade como determinante na vida individual.

Os dramas naturalistas encontram entre os trabalhadores os homens que podem levar o drama adiante. Diferente dos pequenos burgueses dos dramas de Ibsen e Tchekhov, os trabalhadores de Hauptmann têm motivações reais para agir, são a nova classe revolucionária. O mesmo movimento feito inicialmente pela burguesia, de formação moral pelo drama, é feito agora tendo em vista essa classe excluída da representação. Porém, o lema aparentemente progressivo acaba mostrando-se conservador, do ponto de vista da forma. Com essa troca de protagonistas, o que estava em jogo era o salvamento do drama sem fortes modificações estruturais. O drama segue sendo, nesse sentido, a forma atemporal onde tentam se encaixar modificações temáticas conforme a mudança dos tempos.

Em suma, o que interessa nos dramas da crise comentados – talvez apenas com a exceção de Hauptmann - são os movimentos

⁵ É interessante lembrar, também, que a canção dos tecelões não é utilizada ainda como recurso épico de interrupção no ordenamento da cena, mas antecipa uma ideia de coralidade.

internos dos personagens. De um lado, por que há um interesse legítimo em apresentar aspectos antes negados pelo drama burguês, que opta por um ‘recorte positivo’ dos homens, com um sentido formativo (o teatro que ensina pelo exemplo da virtude). Por outro lado, porque não há nem possibilidade de simular atos de grandeza num período histórico que começa a sentir cada vez mais as consequências da reificação⁶. Segundo Sérgio de Carvalho: “A crença teatral na atividade virtuosa – espécie de acordo de transição entre a ética burguesa e a aristocrática – torna-se suspeita como conduta universal quando a “vida individual concreta é devorada pela abstrata vida geral.”(CARVALHO, *Introdução*.SZONDI, 2011, p.15)

Essa impotência em que vivem os personagens pode ser interpretada a partir de algumas vias. Uma é de que ela seja, em última instância, impotência política sedimentada: a burguesia não é mais o sujeito da história e está, de algum modo, ‘condenada’ por ela. Não é à toa que só com os dramas sociais a ação se torna novamente possível. No âmbito privado, onde as relações se tornam cada vez mais estranhas, o “ser social” torna-se uma utopia. A base do drama na relação inter-humana estava condenada à falência, exigindo novamente sua abertura para relações que se dão para além do âmbito estritamente doméstico. O lar burguês se torna um inferno. Não há para estes personagens, ação possível enquanto indivíduos – e tampouco, enquanto classe. Os dramaturgos desse período parecem ter se dado conta disso. Hauptmann encontra a solução deste problema no drama ‘coletivo’ dos trabalhadores. Ibsen, Tchekhov e Strindberg já formulam por sua vez a representação realista desse “auto-estranhamento” do homem com o próprio mundo – expressos na solidão e na dificuldade da sociabilização.

Perplexidade política, falta de sentido, reificação, regressão dos valores burgueses, niilismo, há muitas interpretações que não

⁶ “[...] A organização capitalista da produção havia levado às suas mais extremas consequências o fenômeno da reificação. Na atividade dos homens, as relações entre eles haviam assumido, sob o capitalismo, a feição genérica de coisas (coisas em latim é *res*: daí o termo reificação). O fruto do trabalho criador da humanidade havia se desligado de tal modo dos homens-produtores que aparecia diante deles como objeto estranho, como corpo dotado de vida própria, de movimento autônomo e inumano. A criação chegara a se defrontar com os seus criadores como um monstro independente deles. O mundo que os homens haviam construído lhes escapava e lhes era hostil.” (KONDER, 2012, p. 131)

necessariamente se anulam e que podem justificar esse recorte cada vez menos idealista da realidade. Esta abertura abre caminho para o movimento do teatro expressionista: a ideia de conhecer o *homem*, como *indivíduo* os motiva, visto que a *relação* se mostra falida.

2.3 EXPRESSIONISMO: A DRAMATURGIA DO HOMEM SINGULAR

Em consonância com a progressiva ruptura de outros âmbitos artísticos com o realismo (pintura, escultura, poesia), o movimento dramaturgico foi se distanciando da normatividade dramática, ainda expressa no Naturalismo. O consenso geral é que o Expressionismo proporcionava maior liberdade ao autor, não só por desobrigá-lo a seguir as leis da causalidade dramática, como em transpor à própria ideia de objetividade. Há um questionamento do que significa ser o ‘real’, e do compromisso do artista em ser um mero ‘copiador’ das imagens do mundo existentes. Há uma transposição radical nesse sentido, que acaba encontrando na matéria do sonho e do imaginário (como Strindberg já havia anunciado) um terreno fértil que transcenda o dado objetivo. O Expressionismo se aproxima, portanto, do estilo e da estrutura lírica – gerando uma nova forma entre o drama e essa perspectiva mais subjetiva encontrada antes na poesia.

Peter Szondi inscreve a dramaturgia Expressionista como uma das primeiras ‘tentativas de resolução’ para o impasse do drama. A partir da apropriação da forma das estações de Strindberg, o expressionismo já se inicia na ruptura com a forma da ‘peça-bem-feita’. O rígido nexos causal da estrutura dramática, cede lugar a uma experimentação que vai se afastando do realismo para enveredar para um caminho mais abstrato, onde é o ‘olhar do autor’ o responsável pela sensação de ‘unidade’ e não mais a ação, o tempo e o lugar.

Normalmente se identifica o início da dramaturgia expressionista com as peças de Carl Sternheim, Georg Kaiser e Hasenclever, por volta de 1913. Porém, há alguns escritores – além de Strindberg - que anteciparam certos pressupostos formais e temáticos do movimento na dramaturgia.

Georg Büchner (1813-1837) trabalha com a estrutura fragmentária, transcendendo a lei das três unidades, já no início do século XIX. A estrutura fragmentária, ou episódica, quebrando com a linearidade ilusionística do drama, apresenta a ideia de um narrador omisso, que edita o que está posto no palco. Essa forma, como foi mostrado na seção anterior, foi retomada por Strindberg, no fim do

século com o *Drama de estações* ou *Dramaturgia do Eu*, que vai ser a base formal das experimentações do expressionismo.

Além de Büchner, outra importante referência do movimento foi a dramaturgia do início do século de Frank Wedekind (1864-1918) – já influenciado por sua vez, pela leitura de Büchner. Wedekind, antes de escrever dramaturgia, foi ator, cantor de circo e compositor de baladas satíricas, se apresentando em feiras e cabarés. Essa formação popular provavelmente o influenciou a transcender certos aspectos da dramaturgia tradicional já no início do século XX. É recorrente neste autor a tematização do sexo como impulso em estado puro, formando uma espécie de ‘poética dos instintos’:

Seguindo Nietzsche, Wedekind proclamou bem antes de Freud, Forel e D.H. Lawrence o poder avassalador dos instintos, enaltecendo o “espírito da carne”, “a santidade dos instintos” e o mito de Dionísio: motivos através dos quais os expressionistas procurariam reencontrar a essência elementar e primitiva do homem, sufocada pela moral da sociedade burguesa (ROSENFELD, 1986, p. 146)

Porém não é apenas tematicamente que Wedekind transcende a dramaturgia da época, em *Despertar da Primavera* (1891) o expressionismo é pressentido também na forma – antes mesmo que Strindberg criasse o *Drama de Estações*.

Formalmente, a obra prepara o expressionismo cênico pela destruição da estrutura “bem feita”. A peça dissolve-se em dezenove cenas associadas em sequência lírico-épica, sem nexos causais; técnica que segue a linha da dramaturgia pré-romântica do *Sturm und Drang* [...] e do *Woyzeck* de Büchner, antecipando o “drama de estações” de Strindberg e dos expressionistas. Característica é a atmosfera irreal até a abstração, bem como a tipização dos personagens (prelúdio do anti-psicologismo e da busca do mito, essenciais ao expressionismo), a objetivação radical de vivências subjetivas [...]. (*Idem* p. 145)

Para dar um exemplo, basta trazer a configuração da conversa filosófica inusual que ocorre no cemitério. Um jovem vai visitar o túmulo da namorada e encontra o fantasma do amigo morto perambulando: este tenta convencê-lo a pular para “o lado de lá”, até que surge um homem misterioso que, igualmente sem o menor sinal de espanto com a presença do fantasma vai tentando elucidar as questões existenciais do jovem vivo, enquanto rebate ao mesmo tempo o cinismo do suicida. O curioso é que a existência do fantasma não aparece apenas como projeção subjetiva do protagonista – a peça se encerra com um monólogo do fantasma. Isso significa que o autor nem tenta justificar a presença fantástica por meio de um ‘delírio’ do personagem na realidade fictícia – ele tem plena consciência de estar caminhando em uma direção lírico-épica, onde o autor é o narrador da história.

Além do expressionismo assumir essa perspectiva do autor-narrador, duas décadas depois da peça de Wedekind o movimento também adota o grotesco, o caricatural e o fantástico, como possibilidade cênico-dramatúrgica. Talvez seja redundante dizer que essa livre experimentação com o imaginário, onde não há a limitação em representar o que é visível, como no Realismo e o Impressionismo na pintura⁷ acaba por ser também um fator desestabilizante da lógica realista. Porém, ainda que o Expressionismo esteja normalmente associado à uma lógica onírica, ligada à experiência da abstração como libertação do artista da “prisão do real”, também é usual interpretar o uso do grotesco com a experiência vertiginosa da guerra ou com a intensificação do processo de despersonalização. Em certo sentido, é possível dizer que os pressupostos expressionistas puderam ser incorporados pelas novas urgências históricas. Mas é importante lembrar essas influências anteriores para que essa atribuição direta do movimento com a ‘deformação’ objetiva do mundo da guerra não seja uma relação evidente.⁸ Ela parece ter mais relação com a segunda hipótese, a do avanço da reificação do sujeito e a transformação

⁷O movimento expressionista na pintura (que surge antes do dramatúrgico) se opõe inclusive ao Impressionismo, criticando a perspectiva ‘realista’ de apreensão e expressão da luz.

⁸Sobre isso é só lembrar da declaração de Brecht sobre Kafka, censurado na Alemanha na RDA por pecar contra o realismo: “Kafka é o autor mais realista que conheci.”, ou de Hannah Arendt sobre Georg Grosz: “Os desenhos de George Grosz não nos pareciam sátiras, mas reportagens realistas; nós conhecíamos aqueles tipos: eles estavam a nossa volta. Deveríamos erguer barricadas por isso?” (BATISTELLA, p. 49)

subjetiva que aí decorre; fazendo com que, paradoxalmente, se afirme o sujeito para negar o mundo que o nega.

Segundo Szondi: “O expressionismo adota a técnica de estações de Strindberg como forma dramática do homem singular, cujo caminho em meio a um mundo alienado ele busca configurar no lugar das interações humanas” (SZONDI, 2011, p. 106). Partindo desta ideia de Szondi, o ‘homem singular’ pressupõe a negação da inter-relação dramática. Como foi apresentado anteriormente, o homem dramático é um ser que só existe *com os outros*; se expressa por meio do diálogo e age com relação a alguém. A consequência dessa radicalização do solipsismo do drama da crise – se é que podemos dizer assim – é o seu completo esvaziamento. O homem se torna assim uma abstração, quando é apartado das relações objetivas que o determinam.

Esse idealismo subjetivo acaba transformando todo o mundo em projeção deformada e construção utópica de um “indivíduo transcendental”, isto é, de uma subjetividade abstrata e despersonalizada. Contudo, essa abstração e deformação é ponto programático do expressionismo. “Tudo é real, somente o mundo não o é...” (Albert Ehrenstein). “O que não é Eu, não é...” (Reinhardt Goering). (ROSENFELD, 2012, p. 38)

A ideia subjacente a algumas obras expressionistas é justamente essa aposta no isolamento do homem como método, onde se poderia finalmente ‘contemplar sua essência’ sem a “artificialidade” das relações dramáticas. Szondi cita Kasimir Edschimid (1890-1966) como um dos importantes teóricos do movimento – além de dramaturgo:

O homem [singular] não é mais o indivíduo, atado a dever, moral, sociedade, família. Nessa arte ele não se torna senão o que há de mais sublime e mais lamentável: ele se torna *homem*. Eis o novo inaudito frente às épocas anteriores. Aqui finalmente não se pensa mais nos moldes da ordem burguesa do mundo. Aqui não há mais vínculos a ocultar a imagem do humano. Não há mais histórias conjugais, tragédias que nascem do embate entre convenção e carência de liberdade, peças de *milieu*, diretores rigorosos, oficiais *bons*

vivants, nem títeres suspensos por fios de concepções psicológicas que com leis, pontos de vista, erros e vícios dessa existência social feita e construída por homens, jogam, riem e sofrem. (EDSCHIMID apud SZONDI, 2001, p.108)

Essa busca pela ‘verdade’ do homem é, em outras palavras, a busca pelo autêntico em um “mundo” considerado degradado. Este “mundo” é, segundo Anatol, identificado em geral pelos expressionistas com a ordem social da civilização moderna, sendo mais ou menos relacionado à ordem burguesa. Em todo caso, ainda segundo a leitura do teórico, essa “revolta” contra a civilização moderna, seja ela posta ou não em termos de negação de uma ordem política, não deixa de expressar o que ele chama de uma “atitude anti-burguesa”:

Tal fato, no entanto, exige uma qualificação mais precisa, já que se pode ser anti-burguês de muitas maneiras. Uma das maneiras é aquela dos românticos. A sua crítica à burguesia e ao capitalismo é geralmente inspirada pela repugnância e pelo medo ante o mundo industrial e comercial, a mecanização e a técnica, cujo desenvolvimento ameaçaria o homem de crescente fragmentação, isolamento e “alienação” (o termo alemão *Entfremdung* tem raízes românticas). Os ideais românticos, contrapostos à civilização burguesa, são em geral regressivos: exaltam o “povo”, entidade mítica que representa a sonhada unidade e integração no mundo singelo de uma natureza ainda não contaminada pelo progresso, assim como a Idade Média, concebida como a época da grande síntese, espécie de idade de ouro. Face ao “filisteu” e à sua moral pequeno-burguesa, os românticos proclamaram a liberdade anárquica do gênio e da vida boêmia. (ROSENFELD, 2012, p. 160)

O que se descobre nessa redução à essência do homem, a partir dessa perspectiva, é em geral, o próprio reflexo da alienação da sociedade:

O *outcast* (marginal) torna-se personagem central do drama expressionista – figura que, pela sua própria condição social, está em situação monológica. O drama se dissolve em manifestações líricas do autor materializado no protagonista, que percorre as “estações” da sua vida à procura do próprio Eu ou de uma visão utópica. Tudo se reduz a ilustrar, através de dezenas de quadros cênicos, as visões do herói, fato que introduz um forte elemento de revista no teatro expressionista. É característico que o solipsismo, longe de configurar o indivíduo na sua plenitude concreta, leva precisamente ao seu esvaziamento e abstração. (*idem*, p. 37/38)

O protagonista dos dramas expressionistas não é, em geral, um ‘homem singular’, no sentido de ‘específico’, ele é, na realidade, um ‘homem geral’, um *Jedermann*, um desconhecido, ou um *abstractum*. É singular apenas na medida em que o autor o coloca em oposição à sociedade – onde ele é muitas vezes levado a apresentar seus ‘valores’, que surgem, muitas vezes, igualmente de modo abstrato. Essa singularidade ou diferenciação aparece evidentemente de modos diversos, de acordo com os temas mais específicos das peças.

Em *Cidadão de Kalais* (1912/13-1923) de Kaiser há a configuração de um ‘novo homem’ que mostra, com seu comportamento, a projeção de uma nova sociedade. Segundo Ulrich Merkel:

Através da transformação do ser humano para melhor, o mundo, a sociedade deve, também, modificar-se para melhor. O herói da peça *Os cidadãos de Calais*, de Georg Kaiser, personifica esse «novo homem» que, com o seu comportamento ético, deverá servir de exemplo para uma nova sociedade. É precisamente esta a exigência moral e social do novo movimento literário. Seus escritores na

maioria filhos de burgueses nascidos entre 1880 e 1890 – incluem neste conceito a premência de uma radical modificação do sentido teórico e prático da arte como até então se concebia.(MERCCKEL, 1985 p. 9)

Vemos surgir, no Expressionismo, novamente aquele compromisso formativo do drama burguês, aliado agora à crescente expectativa revolucionária da esquerda alemã. O herói do *Cidadão de Kalaisse* oferece em auto-sacrifício pela proteção da cidade e preservação do porto construído a ferro e fogo durante anos, pelas mãos dos cidadãos. Porém, essa perspectiva otimista (se é que um sacrifício pela cidade pode ser considerado assim) não é uma regra do movimento. Segundo Anatol, em geral os humores expressionistas se bifurcam em, por um lado, um otimismo utópico e, por outro, em um niilismo pessimista. Isso se vê na própria dramaturgia de Georg Kaiser, em *Gás I* (1918) e *Gás II* (1920) e em *De manhã à meia-noite* (1912), escrita no mesmo ano que *Cidadãos de Kalais*. Segundo Iná Camargo Costa:

De manhã à meia-noite de Georg Kaiser (encenada em Frankfurt em 1917) dá um passo adiante no plano do conteúdo, em relação aos personagens mais abstratos e relativamente sem identidade da geração anterior. O protagonista-narrador que tem um pesadelo é um bancário (caixa) e como tal é designado. Isto é: começam a interessar as determinações de classe das experiências. O sonho se desenvolve em sete estações: no primeiro episódio, ele é uma espécie de robô que trabalha enjaulado em seu guichê; depois de dar um desfalque no banco, num campo coberto de neve, interpreta como a morte uma figura formada pela neve depositada sobre uma árvore; mais adiante, aposta nas corridas de cavalo, em que burgueses (de cartola) também agem como autômatos; num cabaré, uma das bailarinas tem perna-de-pau, outras caem de bêbadas e outras se transformam em bruxas assustadoras; por fim ele acaba se suicidando. (CAMARGO COSTA, P. 78)

Ernst Toller, veterano de guerra, escreve a dramaturgia de *Homem-Massa* (1919) no presídio da República de Weimar. Essa peça tematiza os limites da distinção entre escolha individual e escolha coletiva, a partir dos dilemas da figura de MULHER: casada com um funcionário do mesmo Estado que ela - como revolucionária - combate, e a luta revolucionária que exige dela uma atitude de constante abandono da dimensão particular. Para complicar a história, a figura do ANÔNIMO, representante dessa ideia do 'homem-massa', pode ser compreendido como uma alegoria do discurso que combate toda expressão de individualização, e que julga toda demonstração de contradição de MULHER como um recuo pequeno-burguês em relação à luta – como quando ela se recusa a assassinar dois guardas para fugir da prisão ou tenta conciliar seu casamento com a luta. Além de ser uma crítica à atitude revolucionária que anula as contradições individuais⁹, tema que ele vai continuar desenvolvendo em *Os Maquinoclastas* (1922), ele está apresentando a intensificação da reificação dos sujeitos a partir da própria massa revolucionária. Nesta peça os trabalhadores acabam esqueteando um companheiro de luta quando este tenta conscientizá-los para o fato de que destruir a máquina não resolve o problema da exploração. Em ambas as peças há uma frustração da utopia, que é apresentada enquanto possibilidade, mas acaba não se efetivando, seja pela repressão do Estado ou da própria indignação não politizada dos trabalhadores.

Há em Toller um compromisso evidente em atuar na reflexão da luta política. Ele está entre os expressionistas que compreendiam a possibilidade de atuação na política pelo teatro – tempo em que as decisões políticas, por sua vez, pareciam mais próximas da vida dos *comuns*, por meio da resistência e atuação socialista. Se por um lado Toller, que foi um dos escritores mais engajados, não deixa de evidenciar as contradições de uma utopia em meio àquilo que ela mesma deseja combater: a danificação massiva da vida individual, isto é, sem idealismo e a partir de uma historicização crítica, é interessante pensá-lo como um contraponto ao lado da mais frequente abstração da objetividade que incorrem boa parte dos expressionistas, como opção consciente. Segundo a interpretação de Szondi, e em especial de Rosenfeld, a que em parte o texto seguiu, há em geral na dramaturgia expressionista uma suspensão da história em busca de uma essência, que

⁹Toller foi integrante da Liga Espatarquista (1915-1919), movimento de esquerda pacifista, fundado por Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, assassinados pelo governo da recém-instaurada República de Weimar.

mostra, por sua vez, contra o próprio desejo dos autores, o reflexo dessa objetividade esvaziada:

Ainda que a técnica das estações mantenha o isolamento do homem no plano formal, não é o eu isolado que tematicamente nele se expressa, mas o mundo alienado ao qual este se contrapõe. Só na auto-alienação, que faz com que o eu coincida com a objetividade estranha, o sujeito se mostrou, não obstante, capaz de se expressar. (SZONDI, 2001, p. 107)

O expressionismo realiza um recuo à ideia de essência do homem, tornando-o abstrato e encontra o vazio que reflete a própria ‘vida danificada’ dos tempos modernos. Ele questiona a objetividade dramática a partir de uma ilusão subjetivista isolada, a-histórica. Importante frisar, porém, que essa opção não corresponde à toda dramaturgia, mas pode ser compreendida como uma característica geral do movimento. Segundo Sérgio de Carvalho:

[...]se antes se destacavam naturalisticamente as imediatezidades de um real supostamente objetivo, sem maior conexão entre as partes e o todo, agora o novo sentimento de mundo enfatiza as essencialidades de uma suposta relação entre sujeito enclausurado e mundo exterior, sendo que o mundo é apenas concebido de maneira genérica, em suas conexões abstratas de espaço-tempo” (CARVALHO, 2015, p. 316)

Expostas algumas das contradições do movimento, pôde-se observar, no entanto, uma série de avanços na dramaturgia expressionista, em especial, o rompimento com a normatividade dramática a partir do avanço formal da estrutura episódica, e o aparecimento mais nítido do ponto de vista autor.

2.4 PISCATOR E O TEATRO POLÍTICO

A revolução tecnológica que Piscator efetiva no palco (palco-giratório, projeção de tela simultânea ao acontecimento cênico, uso de cartazes, sofisticação no uso das luzes), se mostra, em última instância,

como desejo de expandir o âmbito privado para o âmbito social. A partir da consciência dos limites da dramaturgia naturalista e expressionista em representar a vida moderna da classe trabalhadora, o encenador se vê solicitado a lançar mão de inovações no âmbito da encenação: “Talvez todo o meu estilo de direção só tenha surgido em função de um déficit da produção dramática. Ele decerto jamais teria despontado de modo tão proeminente se, já de início, eu tivesse encontrado uma produção dramática adequada”(PISCATOR apud SZONDI, 2004, p. 109).

Se, com Hauptmann, mesmo a rebelião dos tecelões era mostrada dramaturgicamente a partir da perspectiva dialógica e do ponto de vista dos personagens burgueses - na concepção de Szondi e de Camargo Costa-, por que não haviam recursos no drama para dar conta da representação das massas em cena, Piscator se ocupa verdadeiramente em pensar a escala das massas abrindo os limites do estreito espaço cênico. Sobre uma montagem de *Albergue Noturno* de Górkí, ele comenta:

[...] eu já não podia me limitar às medidas de um cômodo com homens infelizes, mas tinha que pensar na escala dos modernos cortiços metropolitanos. Discutia-se o lumpemproletariado como conceito. Eu precisava estender os limites da peça de modo a poder abarcá-lo. (*idem*, p. 110)

Piscator está preocupado em apresentar o homem como *função social* e não somente em heroicizar os operários em cena – como no Drama Social – reiterando assim, a inter-relação dramática. Trata-se de privilegiar em cena o ‘sofrimento geral’, entendido como aquele que advém de circunstâncias políticas e econômicas.

Com Piscator, portanto, começa a surgir, portanto, uma historicização consciente da ação cênica, que pôde avançar na ruptura com a auto-referencialidade do drama e abstração expressionista. Não é à toa que é o encenador que utiliza pela primeira vez o termo “teatro épico”. Há uma consciência do uso de recursos narrativos em cena.

Segundo alguns de seus escritos apresentados no livro *Teatro Político*, a preocupação de Piscator era menos artística que política – ele chegou a questionar o uso da palavra “arte”, a partir da posição contrária à arte como entretenimento, mas como manifesto político. Seu teatro tinha a função de informar e trazer à baila questões de relevância do público operário no momento.

Brecht foi fortemente influenciado por Piscator, mas se diferencia neste aspecto essencial. Ele não tem em momento algum a intenção de romper com a instituição artística, mas de configurar um trabalho de mão dupla, que resgata em certo sentido a formulação aristotélica do ‘conhecimento aprazível’ da forma representativa¹⁰. A compreensão de Brecht se alinha a de Piscator fundamentalmente em seu compromisso com a realidade, no sentido de considerar o homem (o personagem), como ser político:

Uma época em que as relações no interior da coletividade, a revisão de todos os valores humanos, a mudança estrutural de todas as relações sociais estão na ordem do dia não pode ver os homens senão em seu posicionamento frente à sociedade e aos problemas sociais de seu tempo, isto é, como um ser político. É possível que, em certo sentido, essa tônica excessiva no elemento político – que não deve ser imputada a nós, mas à desarmonia das condições sociais atuais, que tornam toda manifestação de vida uma manifestação política – leve uma deformação da imagem ideal do homem; de qualquer modo, esta imagem pelo menos terá o mérito de corresponder à realidade.” (*ibidem*, p. 110)

Enquanto essa compreensão do homem como ser político se apresenta no trabalho de Brecht com mais clareza a partir de *Um Homem é um Homem* – como veremos, tanto em *Baal*, *Tambores na*

¹⁰ A questão para Brecht está em refletir sobre que tipo de conhecimento ‘interessa e dá prazer’: trata-se, a partir de sua adesão ao marxismo, da compreensão do homem como interventor da realidade. No ítem 46 do *Pequeno Organón*, Brecht escreve: “Um dos prazeres específicos da nossa época, que tantas e tão variadas modificações efetuou no domínio da Natureza, consiste em compreender as coisas de modo que nelas possamos intervir. Há muito de aproveitável no homem, dizemos nós, poder-se-á fazer muito dele. No estado em que se encontra é que não pode ficar; o homem tem de ser encarado não só como é, mas também como poderia ser. Não se deve partir dele, mas, sim, tê-lo como objetivo. O que significa que não devo simplesmente ocupar o seu lugar, mas pôr-me perante ele, representando todos nós. É esse o motivo por que o teatro tem de distanciar tudo o que apresenta”.

Noite e em Na Selva das Cidades – se pode verificar não apenas uma constante ‘deformação da imagem ideal do homem’, mas uma intenção realista de ‘corresponder’ à representação das contradições da sociedade moderna.

3.PRIMEIRAS OBRAS DE BRECHT

Meu saber político era então vergonhosamente pequeno; no entanto, tive consciência das grandes discordâncias na vida social do homem e não supunha ser minha tarefa neutralizar formalmente as desarmonias e interferências que eu sentia fortemente. (BRECHT apud ROSENFELD, 2012, p. 62-63)

É comum a separação da obra de Brecht em três fases: a primeira, que vai de *Baal* até *Um Homem é um Homem*; a do “jovem Brecht”; a segunda, das “peças didáticas”¹¹; e a terceira do “Brecht da maturidade”, onde a *Santa Joana dos Matadouros* e *A Vida de Galileu* são as obras mais conhecidas. Muitas vezes essa classificação é acompanhada do comentário de que as obras ditas ‘consequentes’ e ‘relevantes’ de Brecht são as obras da maturidade, enquanto as obras de juventude são expressões de uma fase anarquista ou ideologicamente “confusa”, o que bastaria para atestar sua irrelevância. Esta pesquisa *não* parte desta consideração por alguns motivos: em primeiro lugar por que pensa o estudo destas obras como um caminho para a compreensão da formação do teatro épico/dialético de Brecht; em segundo lugar, por quê com isso busca olhar para a transição das formas em Brecht ao encontro de seu momento histórico. Em suma, esse material é relevante não só por que são ‘os primeiros’ em uma linha sucessória do tempo, num estudo de formação de uma convenção. Nesse caso, poderíamos partir, por exemplo, da investigação das minúcias da infância do autor ou da profissão dos pais para compreender certas disposições iniciais do autor (certamente encontraríamos aí algum dado realmente importante, como o fato do pai ter lhe dado um livro de Wedekind na adolescência). Mas o

¹¹ As peças didáticas ou peças de aprendizagem, são consideradas pelo próprio autor como exercícios de sala de ensaio, onde os atores – nem sempre profissionais - são solicitados a lidar com escolhas dialéticas. Por isso as peças didáticas foram exercitadas muitas vezes entre o público operário, como uma espécie de preparação para as contradições das decisões que envolvem em especial o indivíduo e a sociedade. As peças didáticas são a base do que se tornou o teatro do oprimido de Augusto Boal (1931-2009) no Brasil.

olhar para essas dramaturgias me parece especialmente importante por revelarem uma busca formal: uma trajetória de rupturas e experimentações, que antecipam de modo criativo descobertas importantes para sua formalização posterior, e que possuem valor enquanto obras em si mesmas.

Como os dramaturgos do período, Brecht não parecia ter inicialmente consciência da possibilidade de uso da narrativa, embora não só a pressentisse como já estivesse reinventando procedimentos de narração; em parte por seu gosto pela forma popular e sua inclinação paródica, onde o Distanciamento emocional já está colocado, em parte por um certo ‘espírito da contradição’ que o acompanhava desde os primeiros anos, como traduz a citação da epígrafe acima. Brecht acaba por produzir, mesmo em sua juventude, uma obra absolutamente experimental, onde diferentes gêneros e estilos aparecem em profusão.

Em parte a riqueza desse material de juventude está exatamente no encontro entre o passado, o presente e o futuro – que se dá em toda a obra de arte – em um grau elevado de tensão. Estas primeiras dramaturgias revelam uma franca investigação e busca pelos temas e formas adequadas ao próprio tempo. O que se anuncia é que Brecht já começa a escrever suas peças no limite entre a experimentação anti-convencional e a formação de uma nova convenção. Por isso, quando são apontadas as contradições das obras, não se parte aqui de uma compreensão negativa das mesmas, mas do interesse na convivência de escolhas que não cabem mais na forma dramática e estão por engendrar um novo acontecimento. Nesse sentido, as obras são por um lado, testemunho da possibilidade de convivência entre vivas contradições, que solicitam saídas criativas do escritor – como vinha mesmo ocorrendo desde o fim do século XIX, com a produção de alto nível que a ‘crise’ de certa forma causou. Por outro, importa ver como algumas dessas contradições se intensificam ao ponto de caminharem para uma ruptura. Ruptura esta que não deixa de ter os olhos voltados para trás.

O estudo ‘dialético-histórico-filosófico’ de Szondi sobre o teatro moderno é uma referência nas análises adiante no sentido de que se buscou interpretar a forma e o conteúdo de *Baal*, *Tambores na Noite*, *Na Selva das Cidades* e *Um Homem é Um Homem*, a partir da continuidade ou da ruptura com os gêneros, estilos e pressupostos temáticos do período – todas escritas entre 1918 e 1924. A elaboração anterior, nesse caso, não deve ser vista como uma base de comparação num sentido de enquadramento das peças numa linha do tempo lógica e progressiva. Mas como uma introdução que – como lembra a citação usada inicialmente de Süsskind sobre Szondi; ajude a ver a história dentro das

obras, e não tanto as obras dentro da história – se com isso tivermos a impressão de que elas são meramente consequências imediatas do tempo. A primeira parte do trabalho teve o intuito de preparar o olhar para a leitura das obras a seguir, de modo que a história possa nos ajudar a analisar os modos específicos com que Brecht compreendeu o homem, as relações humanas, suas necessidades existenciais ou históricas.

[...] o que constitui a historicidade da obra de arte é a discussão, em cada obra [...] entre aquilo que o artista pretende e aquilo que o artista pressente, entre a intenção e a condição de sua realização, entre a forma historicamente tradicional e a matéria historicamente atual, portando um passado e um presente, cuja comunicação numa obra de arte nunca é totalmente bem-sucedida, de modo que a obra também aponta para o futuro. (SZONDI apud SÜSSEKIND, p. 42)

Sem esquecer, porém, que “Cada obra de arte é uma realidade autônoma” e sua importância não é devida “à circunstância de exprimir um aspecto da realidade social ou individual, mas a maneira por que o faz”. (CÂNDIDO apud SUSSEKIND, p. 37)

Segundo declaração da época, Brecht teria escrito a um amigo que os teatros de Ausburg deveriam ser fechados – para o bem do próprio teatro. Mas não cabe antecipar tanto aqui, vamos às obras.

3.1A POÉTICA DA DISSOLUÇÃO EM “BAAL”

A primeira dramaturgia de Brecht foi escrita, segundo Roseli Battistella (2010, p. 97), a partir de uma aposta: o jovem poeta havia criticado o texto *O solitário* (1917), de Hans Johst (1890-1978) por ser demasiadamente idealista: o desafio constava em escrever em quatro dias uma versão melhor. O texto de Johst havia sido inspirado pela biografia do poeta alemão Grabbe, “um gênio que vivia bêbado cantando suas baladas e que morreu na forca por lutar contra o mundo”¹². Para escrever sua versão, Brecht encontra, por sua vez, inspiração na figura histórica de François Villon, um lendário ladrão e cantor de baladas do século XV. A partir disso pode-se supor que uma das aspirações que leva Brecht a escrever sua primeira peça parte, portanto, de um ‘incômodo’ com o que pode ser chamado de ‘humanismo retórico’, muito presente no movimento expressionista.

A peça segue, no entanto, alguns dos pressupostos fundamentais do movimento: a imagem do *indivíduo avulso* que caminha a esmo, estimulado por sua vez, inteiramente por seus apetites (já que, sem Deus, “tudo é permitido”) e a estrutura episódica, com saltos temporais. Como vimos, essas são características marcantes da “dramaturgia do eu” de Strindberg. Vejamos como Brecht a desenvolve.

Baal (1989-1919) se inicia com uma balada, que apresenta o personagem-protagonista e já dá o tom estilístico da peça, onde o lirismo é atravessado pela crueza da linguagem popular. Tal qual o autor, Baal é um jovem poeta com todos os seus atributos: melancólico, boêmio e hiper-sexualizado. A balada não deixa, porém, de apresentar aspectos críticos dessa imagem do *Outcast* ideal, que “trota indiferente às coisas sociais”, dominado pelo instinto e pelas belas imagens.

Antes de ser o nome do protagonista que intitula a peça, Baal significa (em hebraico) “Senhor” ou “Aquele que governa”. Há um poema expressionista do prodígio Georg Heym (1887-1912), intitulado *Deus da Cidade* (1909) – um dos primeiros do movimento – em que a figura mítica surge no cenário urbano, onde o “incenso” sobe da chaminé das fábricas. Observando e comandando tudo com um gesto, Baal varre, afinal, as ruas, com um *mar de fogo* (HEYM apud MERCKEL, 1983). É de se suspeitar que o jovem Brecht tenha

¹² Interessante notar como o idealismo expressionista de Hans Johst não o salvou de mais tarde de se filiar ao nazismo – coisa que Brecht, ao criticá-lo, ainda nem imaginava.

resgatado, além do nome e seus significados (deus viril, senhor e diabo), a imagem de Baal já atualizada no poema como *Deus da cidade*. Assim como o Baal de Heym, o de Brecht não parece encontrar nada na civilização moderna que mereça ser preservado de um incêndio. Entre a contemplação do esteta e a violência do instinto anti-civilizatória, apresenta-se a trajetória deste “homem singular”.

A peça começa com a expulsão de Baal do jantar cheio de promessas da elite de Ausburgo (cidade de Brecht): o “gênio”, comparado à Verlaine segundo os presentes, interessa-se mais pela fartura da mesa e pela mulher do anfitrião que pelo pacto com o negociante de madeira que poderá financiar sua publicação. A partir daí, a história, auto-centrada no protagonista, acompanha a trajetória do personagem que, desobrigado em corresponder às expectativas burguesas, caminha sem rumo, ora impelido pelo *baixo-ventre* (ou *apetite*, segundo Jameson) ora por uma espécie de desejo de *união mística* com a natureza. Importante notar que Baal ainda conserva do romantismo essa relação com o belo natural: a natureza inspira a única relação autêntica possível em um mundo degradado.

A lambança provocada por esse animal-divino compõem uma paisagem sinistra; como o altar de um grande sacrifício – cheio de carcaças humanas. O saldo de suas ações é assustador: leva uma mulher a se atirar no rio, duas jovens irmãs ao incesto voluntário, profana o cadáver de um lenhador, estrangula uma mulher na floresta e esfaqueia, ao final, um amigo na taberna.

Esses trágicos acontecimentos não reverberam, porém, no personagem de acordo com a expectativa dramática: não é possível discernir em que grau a destruição que ele provoca o afeta e transforma realmente, pois o personagem não se modifica significativamente em seu percurso, conservando, pelo contrário, a mesma relação com o mundo do início ao fim de seu trajeto: segundo Jameson, a lógica do *apetite*. A satisfação ou negação de um apetite não dá lugar à frustração, mas à substituição por outro (JAMESON, 2013, p. 25). É assim que Baal, o terrível sedutor, passa a ter nojo das mulheres e a desejar seu amigo Ekart, que é assassinado por ele em público. Logo depois de fugir, vemos Baal entoando novamente sua balada:

[...] Vou-me embora para as grandes florestas, lá embaixo. Caminho com solas grossas, desde que voltei a ficar outra vez sozinho na minha pele. Tenho de seguir para o norte, pelo lado das nervuras das

folhas. Tenho de deixar para trás esse
pequeno caso. Adiante! *Canta:*
Baal espia os urubus sobrevoando
Aguardando Baal-cadáver para atacar
Quieto Baal simula a morte vez em quando
Urubus devora no jantar.
(BRECHT, *idem*, p. 69, 70)

É expressiva a diferença de Brecht de autores expressionistas como Ernst Toller e Georg Kaiser, pois não há em Baal o uso da expressão da dor interna do personagem por meio da enunciação verbal. Brecht nos preserva dos costumeiros solilóquios do protagonista, escolhendo um personagem rude o bastante para não demonstrar arrependimento nem lição aprendida. É um personagem em tudo avesso ao herói dramático, que não se frustra, não se transforma e não aprende.

Neste momento grande parte das dramaturgias expressionistas negam o conflito inter-subjetivo do drama pela construção de histórias centradas no indivíduo, onde se pode finalmente conhecer o que não era possível pela forma do diálogo – ainda que a forma narrativa não se apresente claramente e como foi dito, a própria interioridade seja expressa pela fala mais que pela ação. Faz-se ouvir, ainda assim, segundo a expectativa do movimento, o *homem interior*, seus sonhos e sentimentos: segundo Strindberg o mundo seria nada mais nada menos que um reflexo do estado interior dos homens. Brecht se apropria da forma, mas não inteiramente de seus pressupostos idealistas. Não deixa, por isso, de construir à seu modo o ‘homem interior’, consciência explícita na peça projetada inclusive em uma fala do personagem: “Experimento o homem interior”.

No caso, a expressão da subjetividade do protagonista se mostra num mundo que se torna sua própria imagem e semelhança: à margem dos grandes centros, entre as tavernas noturnas e as florestas negras. Os rastros de sua destruição viram verso e vão se formando na realidade ficcional como imagem ideal do poeta maldito. Há um trecho emblemático nesse sentido, onde o poeta encomenda centenas de touros num vilarejo, fingindo ser um comprador em potencial, “do que tiver maior potência nas virilhas” (BRECHT, 1986, p. 44), gerando uma mobilização à toa na cidade, apenas pelo prazer estético da “experiência”:

BAAL *encostado para trás* – No crepúsculo, ao anoitecer – tem de ser ao anoitecer e o céu tem de estar coberto de nuvens, quando

o ar está morno e sopra uma leve
brisa – então chegam os touros.
Vêm trotando de todos os lados.
É um espetáculo forte. E então
aquela pobre gente fica ali no
meio, sem saber o que fazer com
os touros; enganaram-se nas
contas: apenas vivem um
espetáculo forte. Também amo as
pessoas que se enganaram nas
contas. E onde é que se pode ver
tantos animais de uma só vez?
(BRECHT, 1986, p. 46)

O trecho é emblemático, não só do comportamento de Baal, mas pode ser mais uma vez considerado um indício de crítica à própria atitude expressionista hipostasiada. E não deixa de mostrar, ao mesmo tempo, uma reverência de Baal à brutalidade da natureza, independente da lógica dos homens. Em última instância, há uma compreensão do fluxo da vida independente da existência destes. “Mesmo se você se afogar com ratos nos cabelos, o céu lá em cima permanecerá resplandecente”, diz Baal a uma mulher na taverna.

Para Jameson, seu comportamento justificaria a própria estrutura em episódios (*Drama de Estações*), pois “a figura do apetite deve irromper e quebrar a mobília, mas ela não pode evoluir, ela não conhece nenhuma história interessante a não ser a da exaustão final e da morte” (JAMESON, 2013, p. 25). Em outras palavras, a trajetória de Baal, que começa da sua ruptura com o mundo burguês e se desenvolve a partir de um crescente de sua deterioração, só pode findar com sua completa extinção.

Porém, é importante ressaltar que não se trata de uma tragédia: a morte de Baal não assume um caráter punitivo, como seria a expectativa dramática. Para Jameson sua morte se configura antes como uma “exaustão final” de uma voracidade que não mede consequências. Seguindo seu raciocínio, a consequência para um tipo como este é física: é o corpo que se degrada.

O afastamento desse emocionalismo exacerbado característico do expressionismo, não impedem que o lirismo – não só na estrutura como no estilo – se apresente em toda a peça. Os diálogos extremamente rudes, onde o estilo das “meias-palavras” [*understatement*] brechtianas, como Rosenfeld (2012) assinala, já pode começar a ser reconhecido, junto às constantes remissões de Baal à natureza, à embriaguez ou ao

corpo branco das mulheres na forma de canção ou poesia, acabam criando entrechoques entre a linguagem ordinária e a fala em versos. Essa convivência entre a linguagem cotidiana e a elevada, ao longo da peça, já apontam uma tendência estilística que Brecht desdobrará por toda sua obra. Da composição geral é possível já enxergar aquilo que Rosenfeld chama de “brasa envolvida em gelo”, tão característicos de suas dramaturgias.

BAAL – A minha alma, irmão, é o gemer dos campos de trigo, quando rolam agitados pelo vento, e o brilho nos olhos de dois insetos que querem se devorar.

EKART – Você não é mais que um louco com tripas imortais. Uma massa que depois de subir ao céu deixa manchas de gordura. (BRECHT, 1986, p 43,45)

O que sobra para Brecht de um homem poeticamente desarticulado do mundo objetivo é essencialmente o puro instinto, a luta pela sobrevivência, o prazer e uma predisposição ao belo da natureza. Seu ‘homem interior’ nega a burguesia pela marginalidade, sinalizando também parte de uma atitude geral que, rejeitando os pressupostos da moralidade burguesa, encontra no elogio do impulso em estado puro sua relativa resistência. É possível ver aí a influência de toda uma geração por Nietzsche na filosofia e Rimbaud na poesia. Essa atitude anti-burguesa inicial de Brecht parece se identificar, a princípio, mais com o “exotismo romântico dos esgotos” das histórias de marginais, vagabundos e prostitutas, que com o otimismo utópico de outros autores expressionistas. (ROSENFELD, 2012)

A influência das baladas e dramaturgias de Wedekind e as manifestações populares das feiras, os cabarés de Valentin, a leitura de Rimbaud, Büchner, conjugado a uma auto-ironia constitutiva de Brecht enquanto artista, que o faz parodiar e ainda assim assumir a poesia enquanto ferramenta, mostram já um escritor bem atípico que nega o idealismo dicotômico (homem bom contra mundo mau) pela contradição inerente ao próprio personagem, isto é, em última instância, à própria ideia do homem, mais próxima às filosofias da contradição de Nietzsche e Pascal.

Brecht mostra nessa primeira obra a convivência que não pretende suprimir o contraste entre o erudito e o popular e a contradição

de classe entre o intelectual e o homem do povo: no leito de morte Baal pede para que um grupo de lenhadores espere alguns minutos na cabana para que não morra sozinho; entre gargalhadas, recebe de um deles “uma lembrança” na forma de cuspe. Ainda assim, em meio ao delírio, Baal encontra forças para deslocar-se e morrer ‘ao ar livre’, causando uma gélida emoção num lenhador que o encontra:

TRÊS – Eu lhe perguntei, quando já estava agonizando: Em que você está pensando? Gosto sempre de saber o que é que se pensa nessa hora. Então ele me disse: Ainda estou escutando a chuva. Senti um arrepio, me subindo pelas costas. Ainda estou escutando a chuva, ele disse. (BRECHT, 1986, p. 74)

Mais que um final redentor que efetive uma união mística com a natureza, a morte de Baal é, segundo Anatol, muito mais uma dissolução na “neutralidade anônima das coisas” (ROSENFELD, 2012, p.55). O que não deixa de ser uma reconciliação com o movimento da natureza.

Para Anatol, o hedonismo egoísta de Baal não anula, mas evidencia seu enorme gosto pela vida: “Completamente niilista na exaltação de um hedonismo primitivo, a obra é, ainda assim, um canto de louvor à vida da qual a decomposição e o lodo fazem parte como manifestações do metabolismo universal.” (*idem*, p. 70)

Baal é, segundo uma interpretação tardia de Brecht, “a expressão do a - social” (BRECHT apud JAMESON, 2013, p. 22). Nesse sentido, confirma-se de certo modo que Brecht parte daquele pressuposto ideológico geral dos expressionistas, que apresenta a afirmação do indivíduo pela negação da sociedade. Em outras palavras, os expressionistas parecem ter se ocupado do “sintoma” de estranhamento da sociedade, a partir de personagens que a negam de diferentes modos, como único modo de afirmar sua liberdade. A utopia terrena de Baal é essa promessa primitivista feita por Ekart: “Vem, irmão Baal! Voaremos felizes no azul como dois pombos brancos! Rios na luz da madrugada! Cemitérios ao vento e o perfume dos campos infinitos, antes de serem abatidos!” (BRECHT, 1986, p. 28)

Essa tematização e expressão formal do “sujeito singular”, em Brecht, podem ser entendidas historicamente como reflexo de um pessimismo moderno que encontra repercussão no expressionismo: a recusa dos valores burgueses, da vida urbana e do capital: segundo Chiarini: “Baal assume para Brecht a significação de símbolo de uma

condição de isolamento em que acaba por encontrar-se, dentro da sociedade burguesa e capitalista, o intelectual, o poeta, e o artista”(CHIARINI apud BATISTELLA,2010, p. 96).Mas pode ser compreendida também mais simplesmente como parte do momento específico do autor, segundo Jameson: [...] uma camada da infância que tantos escritores acalentaram e, em uma visão retrospectiva se isso já houvesse sido inventado, sem dúvida corresponderia àquilo mais tarde chamado de adolescência”(JAMESON, 2013, p. 23).

Ainda que seja impossível dissociar a análise de Baal de uma projeção subjetiva do jovem autor, que está encontrando sua forma de romper e incorporar a tradição e os movimentos de vanguarda, é interessante notar como ele faz isso de modo singular já nessa peça, por meio de um “idealismo às avessas”, de contrastes rimbaudianos. O uso da ironia, a junção do lirismo e da linguagem popular a favor de um deslocamento da identificação emocional plena são características que irão se aprofundar ao longo de sua obra. Nota-se, a partir do conhecimento prévio das obras maduras de Brecht, porém, a ausência significativa da historicidade do “mundo” que Baal nega: mundo que ainda paira no ar, sem história.

3.2 A NEGAÇÃO DO COLETIVO EM “TAMBORES NA NOITE”

Em linhas gerais,*Tambores na Noite (1919)* conta a história de um soldado, que volta da guerra após 4 anos, encontra a noiva grávida e prestes a se casar com outro. No pano de fundo da cena ocorrem as insurreções espartaquistas, que chegam através do burburinho das notícias, explosões e gritaria.

Embora a peça tenha quase se chamado *Spartakus*, em referência histórica a insurreição que ocorreu no período,a ação se centra mais especificamente no conflito doméstico: suspender ou não o casamento, aceitar ou não aceitar a noiva de volta. Trata-se fundamentalmente, na visão do próprio autor, de uma “história de amor”, que cede e contradiz a um só tempo as expectativas românticas. Em um sentido, a apropriação do contexto histórico na peça feito ainda em bases dramáticas faz com que a revolução anunciada passe por projeção subjetiva dos personagens, isto é, como fundo adequado a intensidade das paixões como o dia cinzento para a melancolia. Ela torna-se a *paisagem* que intensifica o encontro entre o soldado e a noiva corrompida. Porém, não deixa de se tornar, no decorrer do drama o anúncio de uma exterioridade viva para além do âmbito privado e do

próprio teatro com acontecimento real, que passava nas ruas – criticando assim o próprio ‘drama privado’.

Uma das temáticas e que se entrecruzam na peça, é a que se coloca ao protagonista: o engajamento coletivo na causa revolucionária e/ou sua auto-preservação. O desejo de engajamento de Klager se mostra insuficiente na primeira oportunidade; ao ouvir tiros do bairro dos jornais, Klager enuncia a disposição de ‘ajudar’, mas acaba mesmo bêbado no botequim. Ainda que sua solidariedade de classe surja, ela não pode se sustentar. Klager está quebrado física e emocionalmente, tanto pelas consequências da guerra, quanto pela inadequação ao presente manifesta pela traição de Anna. Quando ele assume sua atitude final de reconciliação com a amante, não o deixa de fazer de maneira auto-consciente e expor as contradições de sua decisão:

O semi-espatarquista, ou, o poder do amor!
Banho de sangue no bairro dos jornais, ou
cada um está melhor dentro da própria pele
[...] A gritaria está terminada, amanhã de
manhã, e amanhã de manhã eu estarei
metido em minha casa, e me
multiplicando, para propagar bem a minha
espécie. Toca o tambor. Não façam essas
caras tão românticas, cambada de
usurários!(BRECHT, 1986, p. 128)

A escolha “cínica” ou “pragmática” oferece os recursos para a crítica do público – e frustra imediatamente as expectativas idealistas. Mas ao mesmo tempo reforça a resolução da vontade individual e atende a expectativa a que o público está dramaticamente ligado: a reconciliação amorosa. É uma via de mão dupla. Depois do soldado ter voltado da guerra, no qual foi obrigado a se “dissolver” na causa alheia, e ter sofrido humilhação da família de Anna, não se espera dele nenhuma saída sacrificial, mas uma espécie de recompensa individual ou revanche *contra o mundo*.

Brecht escreve uma nota para encenação que aconselha que se pendurem cartazes com a provocação final de Klager: “não façam essas caras tão românticas!”. A tentativa de reparo auto-crítico revela já a consciência do autor tanto para os limites do drama tanto quanto mostra a tentativa de elaborar recursos distanciadores, que comentem a cena enquanto teatro. No mesmo monólogo, o surto de sinceridade de Klager se expande à destruição do cenário:

[...] *Toca o tambor. Seus estranguladores!
Rindo a plenos pulmões, quase a ponto de*

*sufocar: Sugadores de sangue, miseráveis!
A gargalhada fica presa na garganta, ele
não aguenta mais, cambaleia, joga o
tambor na direção da lua, que era um
simples lampião de rua: o tambor e a lua
caem dentro do rio, onde não existe água.
Pileque e criançice! Mas agora está na
hora da cama: cama bem grande, bem
larga e bem branca... Vamos! (BRECHT,
1986, p. 128)*

Essa e outras atitudes revelam a intenção do autor em encontrar caminhos que comecem a romper com a passividade dramática. Entre eles, o anúncio das manchetes de jornal, assumindo a função narrativa e a fala do garçom, que contextualiza os acontecimentos para uma voz externa que grita: “o que é que está havendo?”:

GARÇOM – É o namorado de pele de crocodilo que veio da África, depois de esperar quatro anos pela noiva, que ainda está com o lírio nas mãos. Mas o outro namorado, um homem de polainas, não quer deixar a moça, e ela, ainda com o lírio nas mãos, não sabe para que lado ir.

VOZ – É só isso?

GARÇOM – E a revolta no bairro dos jornais também tem muita importância. E, além do mais, a noiva tem um segredo, uma coisa que o namorado da África que esperou quatro anos, não sabe. As coisas ainda estão meio indecisas. (*Idem* p. 106/107)

Esse trecho acaba re-afirmando o pressuposto dramático da peça: decisões inter-subjetivas com pano de fundo histórico como meio. É claro que isso aparece já de modo bastante híbrido, por isso a recorrente interpretação da peça como expressionista, cabe também enquanto pressuposto temático, a partir da trajetória individual de Klager. Em linhas gerais, é uma peça híbrida, onde se vê uma predominância da estrutura dramática, sem deixar de possuir aspectos estilísticos líricos e temática épica.

Nesse sentido, é interessante ver como as tentativas de ruptura aparecem aqui, de modo “indeciso” - para usar o termo da narrativa do

garçom. A destruição do cenário de Klager, por exemplo, não necessariamente chega a quebrar a convenção teatral – embora formalmente seja um passo nessa direção. Ela é incorporada pela lógica interna do personagem, e aparece, no quadro geral, como aquilo que Pasta Jr. chama de “grito” entalado na garganta – característico dos expressionistas. É nesse momento que ele se faz ouvir. Ainda que o que tenha a dizer seja totalmente avesso a aquilo que chamamos de “humanismo retórico”.

Em suma, é de se destacar nesta peça o modo com que Brecht utiliza as formas tradicionais do drama inserindo uma série de contradições que o negam. O tema da solução individual *versus* coletividade se encaminha em *Tambores na Noite* para um desfecho não trágico: “querem que eu vá apodrecer minha carne no fundo da sarjeta, para o ideal de vocês subir até o céu? Estão bêbados?”. O soldado afirma-se definitivamente como indivíduo, como ‘homem singular’, em relação a objetividade contraditória: o mundo objetivo que exige naquele momento seu “sacrifício”, é em sua lógica interna, o mundo no qual ele já foi diversas vezes “negado”, na guerra e em seu retorno. E é ao mesmo tempo, o mundo da causa revolucionária, que coloca a questão da dissolução em outros termos. Nesse sentido, não há idealização da causa, ela é colocada do ponto de vista complexo de Klager, que a recusa como negação dessa objetividade como um todo. Essa é a única saída possível para que a peça não recaia em um idealismo fácil. Brecht escreve no ano seguinte de sua escrita, sobre o final:

Continuo matutando sobre os “Tambores na Noite”, faço furos nas pedras, as brocas saltam. É terrivelmente difícil fazer uma ligação generosa e simples desse quarto ato com os três primeiros, além de dar prosseguimento à progressão do terceiro que está muito bom, e de dar uma forma forte à mudança interna (em 15 minutos). E o desfecho forte, saudável e não trágico que a peça tem desde o início, razão pela qual ela foi escrita, é a única saída. Tudo mais é subterfúgio, um amontoamento fraco, capitulação ao romantismo (BRECHT apud BATISTELLA, 2010, p. 105).

Em certo sentido, *quase* se trata de um final-padrão, um *happy-end* amoroso, onde o casal sai lado a lado em direção à proteção do lar. Talvez o incômodo de Brecht em relação a peça tenha sido o de que a decisão de Klager apareça como inteiramente justificável, já que há a construção de uma *identificação* com o personagem. A *identificação* emocional acaba obscurecendo as *condições* históricas que levam Klager a optar pela saída individual até mesmo por que nessa peça as decisões morais parecem mais acentuadas que a história (a guerra e a revolução). Há menos uma crítica das condições do que uma adesão à atitude de Klager, inclusive de seu cinismo. A auto-ironia do autor e os elementos distanciadores acabam sendo em parte absorvidos por essa identificação. Enquanto o distanciamento não assume seu objetivo historicizante enquanto recurso, ele não é isoladamente capaz de estranhar criticamente a situação dramática particular, possuidora de grande magnetismo.

3.30 ÚLTIMO DUELO EM NA “SELVA DAS CIDADES”

Essa peça é uma obra-prima da contradição entre as formas existentes e o pressentimento de novas possibilidades. Em *Tambores na Noite* já é possível enxergar o desejo do autor em explorar temas épicos na forma dramática. Há nesta peça uma série de tensionamentos entre o tema e o diálogo como único meio expressivo, onde o autor começa a pensar formas de ‘comentar’ a cena. Porém, a narração direta para o público ainda é evitada. O texto de *Na Selva das Cidades* (1922), por sua vez, já se inicia com um *prólogo*:

Os senhores estão em Chicago, no ano de 1912. Vão ver a inexplicável luta entre dois homens e assistir à decadência de uma família que veio do campo para a selva da grande cidade. Não quebrem a cabeça para descobrir os motivos desta luta, mas procurem participar das jogadas humanas. Julguem com imparcialidade os métodos de luta dos adversários e dirijam o seu interesse para o “round” final. (BRECHT, 1986, p. 11)

Ainda que esse *prólogo* não seja assim nomeado e apareça antes do nome dos personagens – sinal de um gesto inseguro do autor quanto ao recurso - ele não deixa de ser o que é. Dirigindo-se diretamente ao público o dramaturgo antecipa o tema da peça e libera o olhar do

espectador para o fenômeno, independente das motivações. Segundo Rosenfeld(2012, p. 105), isso passa por uma avaliação de Brecht de que, em suas palavras: “[...] o modo de agir do nosso tempo já não seria explicável através dos motivos tradicionais: Acumulam-se as notícias policiais em que falta o ‘motivo’ do criminoso... Nesse mundo e nesta dramaturgia o filósofo se orienta melhor que o psicólogo”. Então o autor está apostando que se pode sustentar o interesse, ainda assim, pela *situação*, independente de suas *causas*. Para isso, firma um acordo prévio com quem assiste, assumindo essa “falta” como escolha. Ele convida o público a aceitar o mistério da luta e julgar imparcialmente os métodos, fazendo com que se instaure uma postura do público com o acontecimento cênico mais parecida com a dos circos, cabarés e lutas de boxe. Esse convite começa a se mostrar como o início de uma elaboração do efeito do *distanciamento*, fazendo com que o espectador reflita sobre sua posição e abra mão da identificação plena com os personagens. Isso se confirma na medida em que, com a falta de compreensão da motivação que os levam a agir, dificulta-se o processo de entrega emocional.

Na primeira cena da peça já se instaura o conflito: Shlink, o rico comerciante de madeiras, acompanhado de sua corja de gângsters, entra na biblioteca onde trabalha George Garga. Com um tom absolutamente burocrático, um dos gângsters apresenta o interesse em comprar um livro: SKINNY: “Se é verdade o que nós lemos lá fora, isso aqui é uma biblioteca de empréstimo. Logo, nós queremos um livro emprestado”, “um bem grosso” –arremata(BRECHT, 1987, p. 13). Assim que Garga emite uma *opinião* ao indicar um livro para Skinny, Shlink prontamente faz a estranha proposta: “É uma opinião sua? Eu queria comprar do senhor essa opinião. Dez dólares, paga isso?”. Garga, ofendido, recusa como “único luxo” que ainda possui. Shlink insiste em aumentar a oferta, como num leilão, fazendo todo tipo de chantagem e mostrando um estranho conhecimento da vida pessoal do livreiro.

A *opinião* aparece aqui como aquilo que um homem tem de mais próprio, o que caracteriza fundamentalmente sua individualidade e, portanto, torna-se, para Garga, inegociável. É isso que está em jogo nesse momento, seja qual for a interpretação que se dê para as ‘motivações’: como se a resistência de Garga confirmasse uma suspeita de Shlink– “Ah! Um homem que gosta de lutar.” –, este assume seu interesse em realizar uma luta que começará “abalando a posição econômica” do adversário. Garga é despedido pelo chefe da biblioteca no ato, por conta de sua impertinência que levou ao tumulto na loja. Garga num surto arranca as roupas e profere versos de Rimbaud, num

gesto que o confirma inicialmente como o típico ‘homem singular’ que nega o “mundo alienado” com suas pulsões românticas – inclusive a de ter uma opinião; “Eu só lhe peço que o senhor observe bem como andam as coisas em nosso planeta e venda” (*idem*), diz Shlink em uma de suas tentativas de convencimento. Sem “se vender”, Garga procura Shlink logo depois, aceitando a “luta sem motivo” proposta pelo comerciante.

A partir daí um duelo se instaura, em razão da qual os dois vão encontrando meios de destruir um ao outro. A questão da opinião é substituída por essa questão maior da “luta misteriosa” de destruição mútua, que dá vazão à inúmeras interpretações. Os “métodos” de destruição são inesperados, incompreensíveis, e mesmo as aparentes boas intenções aparecem totalmente destituídas de valor, como parte de jogadas friamente arquitetadas: Shlink passa o negócio de madeira para o nome de Garga e começa a cuidar da família do oponente, vivendo por anos em pobreza voluntária; Garga aceita ser preso por 3 anos no lugar de Shlink para depois soltar na imprensa uma nota que o difame, gerando uma massa furiosa de linchadores, entre outras estranhas situações. No “round” final, a luta se apresenta como uma “luta metafísica”. Shlink convence Garga a fugir com ele: “Você sabe que nossa luta ainda não acabou.” Passam dias a fio, escondidos em uma selva no meio da cidade.

GARGA – O senhor sempre foi solitário?

SHLINK - Quarenta anos.

GARGA – E agora, perto do fim, o senhor caiu vítima da peste negra desse planeta: a procura da comunicação.

SHLINK – Pela luta. *Sorridente.*

GARGA – Pela luta.

SHLINK – Você entendeu então que nós somos companheiros numa luta metafísica [...].

(*ibidem*, p. 66)

A luta inexplicável se apresenta como luta existencial. O autor está refletindo claramente pelas *dramatis personae* o questionamento do entendimento entre os homens e a consideração da existência como absurda. É recorrente a interpretação de que *Na Selva das Cidades* antecipa em parte o “Teatro do Absurdo”. A questão da impossibilidade de comunicação, que é um tema recorrente no movimento expressionista, e já aparece na dramaturgia pelo menos desde Ibsen, é assumida aqui enquanto condição fundamental. Esse desespero expressa

a falta de referencialidade comum: na fé religiosa, na razão iluminista, assim como na comunicabilidade entre os homens: “nem mesmo a inimizade é possível”, profere Shlink, depois da decepção com o adversário, que vai abandonando a luta para seguir a vida. Em certo sentido é possível pensar essa relação que os dois personagens travam como luta pelo reconhecimento mútuo, que os valide enquanto indivíduos. Trata-se de uma luta entre dois “homens singulares”, os últimos talvez.

Garga, que começa a peça como “idealista romântico”, crente da autonomia do indivíduo, citando Rimbaud, e com o sonho distante de ir para o Tahiti – lembrando Baal tanto pela recusa da negociação, quanto na remissão poética e pela ideia de “fuga” na natureza como negação da cidade – acaba a peça guardando o dinheiro dos negócios de Shlink no bolso – dinheiro que ele recusou no início - e embarcando para uma nova vida em Nova York, e não no Taiti (ROSENFELD, 2012, p. 110). O antigo “sujeito singular” não pode mais existir em um mundo cada vez mais degradado sem se contaminar com sua crescente reificação.

Sua “transformação”, que começa pela negação de sua retórica romântica: “Palavras, num mundo que não é nem o centro” (BRECHT, 1987, p. 68), atesta o *leitmotif* da peça, que se repete constantemente na boca dos personagens: “um homem tem muitas possibilidades.” É o lema da transformabilidade do homem que começa a aparecer, especialmente na figura de Garga: o funcionário de biblioteca que torna-se um mercenário *ou* um idealista que torna-se um pragmático, antecipando de certo modo Galy Gay de *Um Homem é um Homem* em sua trajetória. Para Schlink, Garga é ao mesmo tempo uma mercadoria – em sua visão de empresário; e o último dos homens – em sua idealização barroca. A transformação de Garga já aparece como ‘transformação negativa’, que não permite um desfecho positivo que encerre uma única via e acomode o público ao final.

Shlink, que começa a peça testando o idealismo de Garga, conserva por sua vez até o fim o espírito do duelo, de forma obsessiva e já evidentemente deslocada no tempo. Garga, já transformado, dá a notícia para ele de seu anacronismo: “Meu sapato está furado, Shlink, e o teu palavrório não vai esquentar meu pé. Tudo está muito claro, Shlink: é o mais moço que ganha” (*idem*, p. 68). À menção ao abandono da “luta espiritual”, Garga ainda responde: “Mas o espírito, você vê, não é nada. O importante não é ser o vencedor Shlink, mas o sobrevivente.” (*ibidem*, p. 68)

A transformação de Garga pode ser compreendida – na concepção de Rosenfeld – como uma negação do expressionismo em

direção à nova objetividade ou neo-realismo. A peça como um todo já assume um tom mais metálico, menos emocional que as peças anteriores, ainda que Brecht nunca tenha assumido absolutamente a sentimentalidade expressionista. O que é ainda conservado e potencializado aqui é sua desilusão antropocêntrica, em relação a “insignificância cósmica do homem”(Rosenfeld),¹³ e a temática da solidão e da incomunicabilidade humana. Segundo Anatol: “A luta surge como situação essencial e como última tentativa, frustrada, de superar a solidão humana através da posse do outro” (ROSENFELD, 2012, p. 102).

Ainda que Brecht localize a peça “na megalópole de Chicago”, este não se apresenta como um dado que repercute nas relações de modo claro: afora a pobreza da família imigrante, que aparece mais como ‘caracterização’ da condição de Garga, é possível interpretar o comportamento dos personagens como “sintoma de um estrago social” que podem ser relacionados à economia e ao *modus operandis* da grande cidade, que tem a reificação como algumas de suas consequências. Considerando essa problemática apenas como “sintoma”, Brecht expressa-lhes como vazio existencial intrínseco à condição humana. Tematicamente ele assume isso na medida em que apresenta a prioridade da *situação* e não das *causas*.

Uma das contradições da peça é essa: ao mesmo tempo que a solidão se apresenta como situação humana fundamental, e a luta como tentativa de comunicação, as razões econômicas parecem querer despontar, pelo dado do local onde a selvageria do capital produz níveis elevados de reificação e loucura.

Em uma perspectiva mais focada no gênero, esse “absurdo temático”, que aparece como absurdo da comunicação, pode ser interpretado como absurdo da inter-relação dramática. De modo consciente, ou não, Brecht está tematizando o problema formal do drama: a inter-relação expressa unicamente no diálogo. Mas para isso está ainda “fazendo drama”, forçando o absurdo da forma. Quando o prólogo anuncia a desimportância da motivação dos personagens, ele está de certo modo mostrando a falência dos valores dramáticos. É uma hipótese pensar que ele está dizendo em última instância que essa inter-relação clássica, que aparece na forma de duelo metafísico, não faz mais sentido: como se dissesse: o que importa é o diálogo e o conflito para haver drama e não as causas. O fato dos personagens assumirem com

¹³ Este tema aparece já em *Baal* e é retomado posteriormente em *Um Homem é um Homem* e na *Vida de Galileu*

tanto grau de autoconsciência a “luta metafísica” soa por vezes como comentário crítico do autor. Nessa perspectiva, Brecht estaria denunciando a artificialidade de se criar motivos para uma relação que não é mais tão importante enquanto realidade. Isso justificaria o uso do prólogo, já explodindo a auto-referencialidade da peça e fazendo com que o público adote outra postura.

Na Selva das Cidades mostra a utilização criativa de um recurso épico como o prólogo, para estabelecer uma atitude esportiva do público e prepará-lo para uma temática experimental, que tematiza o próprio impasse histórico das inter-relações.

Essas sucessivas descobertas formais e temáticas, que partem, por sua vez, de uma compreensão do homem e do mundo, encontrará na peça seguinte um outro caminho, a partir da historicização das relações que eram anteriormente evocadas como existenciais.

3.4A DESMONTAGEM DO INDIVÍDUO EM “UM HOMEM É UM HOMEM”

[...] a expressão dramática cria uma convenção, e o dever dos modernos não é o anticonvencional, mas a capacidade de criar uma convenção realmente nova. (JACOBBI, 2005, p. 192)

A partir da breve análise das três peças anteriores, é possível notar o *comentário do autor* assumindo diferentes formas, desde a projeção subjetiva em *Baal*, a ideia do uso de cartazes e destruição do cenário pelo personagem em *Tambores na Noite*, ao “prólogo” inicial de *Na Selva das Cidades*. Porém, as iniciativas destas primeiras peças ainda se adequavam ao escopo do ‘anticonvencional’. A abrangência do movimento Expressionista permitia de certo modo esse influxo épico/lírico do comentário, sem que houvesse, no entanto, uma reflexão sobre a função do comentário se alargar para além da ‘expressão singular do autor’. Mesmo que Brecht não tenha se associado a ferro e fogo ao movimento, as obras investigadas até aqui variam mais ou menos em torno das possibilidades temáticas expressionistas: a ideia do *homem singular* que busca afirmar sua existência no mundo degradado. Ainda que esse fosse o conteúdo fundamental das peças investigadas, Brecht buscou sempre formas de fugir ao lugar-comum mais ingênuo dessa tematização, relativizando-o por meio da ironia (muitas vezes auto-ironia), que assumia a forma de um resfriamento da linguagem ou

crítica dos próprios personagens no interior da peça. Aos poucos ele foi encontrando diferentes maneiras de gerar distanciamento na forma, antecipando um novo uso de elementos épicos. A tarefa será agora compreender por quê em *Um Homem é um Homem* há uma nova convenção em jogo e verificar essa afirmação, que embora ganhe eco nas vozes de Walter Benjamin, Ruggero Jacobbi e Anatol Rosenfeld, não é por isso, um consenso.

Um homem é um homem é uma peça onde tudo ocorre sob o signo da transformação. Trata-se de uma situação de guerra, onde a miséria, a necessidade, o medo e a urgência de prazer ditam as regras de convívio. Definitivamente não há condições adequadas para o idealismo. Nomes, funções sociais e modos de comportamento, isto é, a própria ideia de *persona* constituinte não só dos personagens, mas da personalidade humana, estão em questão. Tudo isso sob o olhar pouco misericordioso da comédia.

A *situação* da guerra, eixo concreto que passa a interferir diretamente na vida dos personagens – e não apenas como *pano de fundo*¹⁴ –, é, porém, um dos *aspectos* de um tema geral que extrapola a *situação* específica: o tema da reificação moderna, que aparece finalmente como perspectiva clara do autor. Galy Gay, o protagonista e fio condutor da história, é o personagem que nos mostra didaticamente esse movimento de despersonalização. Á grosso modo, a história é a seguinte: um pobre estivador do porto sai de casa com o simples objetivo de comprar um peixe, topa com um grupo de soldados que perderam um homem e acaba substituindo-o, ingressando nas fileiras do exército. Galy Gay abandona sua biografia, casa, nome e mulher, mostrando que o único valor que possui é o seu valor enquanto função social. Nos termos de Marx: Galy Gay é mero trabalho humano acumulado, portanto, uma abstração.

Galy Gay descende de Woyzeck, o soldado alemão de Büchner, que completa o ordenado com bicos de toda ordem, de barbeiro à cobaia de uma experiência científica. É um *preariado*, em termos contemporâneos. Raramente “pode se dar o luxo de ter uma opinião própria” (BRECHT, 1970, p.82). Nesse sentido, Galy Gay lembra também George Garga, o pobre funcionário que tem a opinião desumanamente “negociada” por chantagens que vão do elementar (comida e roupa limpa) ao sonho de outra vida (uma viagem ao Taiti). Garga ainda luta para se assegurar enquanto indivíduo e oferece

¹⁴Como ocorre via de regra nas peças Naturalistas e aparece também em *Tambores na Noite e em Na Selva das Cidades*.

resistência: “minha opinião é o único luxo que tenho”. Galy Gay, já num estágio mais avançado de estrago social, a nada se opõe. Tudo aparece a ele como *oportunidade*, de modo que ele está disposto a mostrar sua capacidade de se adaptar a qualquer solicitação que lhe pareça vantajosa – um charuto barato, cerveja ruim ou a venda de um elefante que não existe. O idealismo que é rompido no final da cena de na *Selva das Cidades* a partir da transformação de Garga, que aceita o dinheiro recusado no início e partindo para Nova York e não para o Taiti, como bem observa Rosenfeld, é de onde as *dramatis per Sonae* de *Um homem é um homem* partem: não resta nem sombra da antiga vontade do indivíduo do drama burguês e do idealismo expressionista, não há nada de aparentemente valioso em alguém que não possa ser negociado, substituído ou transformado.

Todos os personagens têm expostas, em menor ou maior medida, a volatilidade de suas personalidades. Fairchild, o general apelidado de Sanguinário Cinco, faz o caminho inverso ao de Galy Gay: desce à condição de civil por conta do que ainda possui de específico: sua hipersexualidade - o que não o torna um homem, mas um animal; ainda que no caso, esta animalidade mesma que o particularize e o afaste de ser uma mera função social. Jeraiah Jeep, o soldado que se perde do Grupo de Metralhadoras, é transformado em um deus no templo divino onde foi encontrado bêbado. Não por ingenuidade do templário, mas por uma questão de negócio - ele recebe dinheiro enganando o povo de que há um Deus dentro de um barril. A viúva Begbick conta a história da perda de seu nome com sua honra de mulher: um pano branco que se sujou, mesmo sendo limpo, sob o sol não é o mesmo. Mas Galy Gay possui a lista de transformações mais significativas, por possuir um maior grau de alienação. Segundo Jameson: “de “pacato” em “feroz”, de “civil” em “soldado”, de “homem casado” em “solteirão”, de “colonizado” em “colonizador” e, sem dúvida de hindu em britânico”. (JAMESON, 2013). Galy Gay é, de todos, evidentemente o mais disposto a se adaptar: “Joguem ele dentro de uma lagoa, em dois dias cresce membrana entre seus dedos. É assim porque ele não tem nada a perder.”. Se a transformação contínua dos personagens como um todo começa a mostrar nessa peça a ideia cara à Brecht de que não há “natureza humana” fixa, Galy Gay apresenta uma tese mais específica. Segundo Anatol, a ideia da “destronização do indivíduo” e o “fim dos grandes homens singulares” (ROSENFELD, 2012, p. 116). Galy Gay é a personificação da “subjetividade sem substância”, que define o proletário para Marx. O que Galy Gay possui como mais ‘próprio’ é

justamente sua capacidade de adaptação, sua disposição para assumir uma nova função, no limite: de transformar-se em uma nova *persona*.

Esses novos pressupostos têm consequências formais bastante concretas, uma delas em relação à identificação do público. A identificação emocional com o protagonista só se efetiva na medida em que há uma certa *empatia*¹⁵ com o alto grau de comicidade do personagem – por isso limitada e distanciada: rimos da aparente ingenuidade de Galy Gay, sua falta de determinação, a crença de que está “tirando a melhor” quando está sendo enganado. Brecht organiza isso tudo de modo que esse ocorra para posteriormente ser frustrado: é por Galy Gay parecer a princípio tão ingênuo que seu encaixe perfeito na posição de soldado sanguinário na cena final causa um desnorteamento tão grande das expectativas, um assombro. Essa desorientação calculada da lógica dramática, a partir do encontro de contradições tão díspares, será um dos pressupostos do que será mais tarde chamado de *Estranhamento* ou *Distanciamento*, um recurso pensado como superação da antiga teoria da *Catarse* aristotélica e muito semelhante ao *Espanto* grego. Esse *Distanciamento* tem, como específico, o objetivo de historicizar o que acontece em cena, permitindo que o espectador possa refletir sobre a dialética entre a determinação social e a escolha do sujeito.

Em primeiro lugar, há um estranhamento do próprio homem como coisa determinada, mas como algo a ser investigado:

A personalidade será minuciosamente examinada com uma lente de aumento. O caráter humano será estudado de perto [...]
Os antigos assírios, viúva Begbick, representavam a personalidade como uma árvore que se ramifica. E como se ramifica! Mas depois, ela outra vez se retrai, viúva Begbick! O que é que afirma Copérnico? O que é que gira? É a terra! A terra, e portanto, o homem. [...]
(BRECHT, 1987 p.185)

¹⁵ Brecht se debruçará bastante sobre o conceito de Empatia em seus trabalhos teóricos posteriores, em linhas gerais, a *Empatia* surge a partir da *Identificação*, e ocorre quando o espectador passa a viver as emoções do personagem como uma coisa só, sem distanciamento crítico. Porém, para que o distanciamento ocorra de maneira eficiente, é preciso que muitas vezes se crie ‘um certo grau’ de identificação com o personagem.

O pressuposto dramático de que “um homem tem muitas possibilidades” de *Na Selva das Cidades* transforma-se nessa peça em outro menos positivo de que “de um homem pode se fazer o que se quiser”. Nota-se uma diferença na preponderância entre a liberdade do sujeito e a dimensão histórica, onde esta, acaba sendo destacada. Mesmo nesta peça, onde Brecht assume com mais ênfase a história de modo que a escolha individual se torna quase irrelevante, ela não se apresenta como mera determinação, o que seria característico de um marxismo mais ortodoxo. O épico de Brecht habita na dialética entre essas duas instâncias.

A nova análise de que Brecht parte na construção dessa peça, organizada por seu contato com a obra de Marx, tem a ver com essa passagem da determinação não mais inteiramente na ‘vontade individual’, mas na dialética entre a objetividade e os limites da escolha. O distanciamento da situação e a quebra da identificação plena com o personagem são elementos que tem o objetivo de ativar a experiência crítica do público diante de uma relação que não é considerada ‘natural’, mas fruto das condições, que são históricas e, por isso, podem ser modificadas.

Porém, as particularidades não são anuladas com isso— isto é, anulam-se na medida em que o processo histórico as impossibilita de se manifestar plenamente, isto é: não completamente. Os personagens de *Um homem é um homem* são *tipificações atípicas* – para usar um termo de Sérgio de Carvalho (2009) – que agem a partir do comportamento geral (lógica da guerra e da reificação moderna), apresentando ao mesmo tempo suas especificidades. Essa opção tem como objetivo didático lembrar que o que se demonstra em cena é a ação de um tipo determinado, que age de um modo a partir da conjunção de suas determinações históricas, particulares e ocasionais. Nem livre-consciência nem determinação histórica absoluta: a ação se dá na contradição entre ambas as instâncias.

Cabe trazer a noção de “tipo” lukácsiana (de base hegeliana), usada para definir a construção dos personagens no Romance, gênero literário semelhante ao épico na literatura. No “tipo” ocorre uma “síntese particular que, tanto no campo dos caracteres como no campo das situações, une organicamente o genérico e o individual”. (LUKÁCS apud KONDER, 2013, p. 140). Galy Gay é, portanto, um *tipo*, que revela ao mesmo tempo “o quadro de uma problemática universal”, não enquanto condição humana universal – como no drama e algumas peças

expressionistas - mas enquanto condição histórica, e portanto, relativa. O estivador é um tipo “atípico” (CARVALHO, 2009), um “estivador do porto”, um “homem que não sabe dizer não”, “um miserável” e um “oportunista”, que age de um determinado modo e não de outro, e poderia agir de outra forma. Essa escolha faz com que o espectador possa “julgar” as ações do personagem ao mesmo tempo que olhar para o quadro geral onde aquelas ações são possíveis. Carvalho (2009) chama atenção para o fato de que a retórica afetada de Galy Gay não corresponde à sua classe social. Isso mostra seu desejo de ascensão social, o modo como ele se vê. Ele é levado como água pelo fluxo dos acontecimentos por que de certo modo possui esse projeto de ascensão, é um “oportunista” - segundo comentário do próprio Brecht –e não uma ‘vítima ideal das circunstâncias’. O próprio Galy Gay não se vê nessa condição: “tendo boas relações a gente consegue tudo o que quer” (BRECHT, 1987, p. 160), diz o personagem se promovendo para os soldados, ao dizer que frequenta um hotel de luxo – revelando sua atitude patética e deslumbrada de ter conseguido comprar o cardápio “branco com letras douradas” do restaurante. O fato de Galy Gay não ser nem uma vítima ideal nem um carrasco (a princípio), mas possuir a disposição para ambos, é um dos fatores que contribui com a suspensão da identificação completa e do julgamento propriamente moral. Porém, essa visão não dicotômica dos personagens, que já aparece nas obras anteriores, não basta para produzir *distanciamento* ainda no sentido histórico. Essas contradições, que podem aparecer como conflito interno do personagem, ganham outra dimensão quando somadas a outros elementos que a historicizam.

Um dos recursos mais expressivos nesse sentido é a interrupção consciente do fluxo dramático a partir do interlúdio narrativo e das canções de Begbick. A narração antecipa parcialmente para o público os acontecimentos, como comentário direto do autor para o público.

[...]

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.
Esta noite, aqui, como se fosse automóvel,
um homem será desmontado
E depois, sem que dele nada se perca, será
outra vez remontado [...]
(BRECHT, 1987, p. 182)

A interrupção tem a função de evidenciar o encadeamento dramático como parte de uma “montagem”, editada pelo autor: o que permite romper com o pacto ilusionista com a platéia, pela consciência do teatro ser teatro, e não a própria vida. Essas interrupções se conjugam à ruptura com a identificação, que aparece já na constituição dos personagens mas só se efetivam na gestualidade do ator. Trata-se de assumir o palco como “sala de exposição” e não como simulacro do mundo. Segundo Walter Benjamin (2012, p. 87, 88), o ator épico tem várias funções, “Mas essas múltiplas possibilidades são regidas por uma dialética à qual tem que se submeter todos os elementos estilísticos.” Nesta dialética gestual, o ator mostra a coisa e ao mesmo tempo mostra a si mesmo, sem entrar em fusão completa com o personagem. “Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa. Embora haja uma coincidência entre essas duas tarefas, a coincidência não deve ser tal que a contradição (diferença) entre elas desapareça.”(BENJAMIN, 2012,p. 87, 88)

Interrupção narrativa, gestualidade do ator, elementos grotescos, comédia, canções, frustração da expectativa dramática, tudo isso é conjugado à serviço de uma visão dialética, preocupada em estabelecer com o público uma relação onde a reflexão faça o caminho da abstração do concreto às causas do “absurdo” exposto. As *condições* são descobertas e não apresentadas como *meio* de onde se parte: no movimento, é possível compreendê-las como não-fixas, mutáveis. Assim como os conceitos dialéticos, tudo que é mostrado apresenta-se em sua instabilidade e incompletude, por isso as dramaturgias de Brecht completam-se em cena, e da cena, na reflexão do próprio público.

Um homem que não sabe dizer não (isto é, que possui um grau de alienação que o leva a estar sempre de acordo), quando sai de casa para ir à feira pode se tornar um assassino. De certo modo, um dos estranhamentos da cena é relativo à própria atitude de “se deixar levar” até as últimas consequências. A primeira e única decisão que parte de Galy Gay, que já é uma paródia do próprio ato de decidir: “Cara esposa,

decidi hoje, segundo nossa renda, comprar um peixe”(BRECHT, 1987, P. 149), é frustrada logo no início – logo vemos Galy Gay fazendo “um bico” de carregador que o atrasa, e acaba tendo de levar um pepino – que ele não queria – no lugar do peixe. Galy Gay é um personagem em tudo contrário ao herói dramático: sua trajetória se apresenta num todo como paródia do próprio drama.

Não fossem as interrupções, a curva dramática da peça passaria a impressão de que Galy Gay possui um destino – e de certa forma ele tem, mas sabemos: dado pelo autor. Seu destino nessa peça e nesse período histórico específico, diante dessas circunstâncias específicas é se tornar massa, onde terá a função de produzir valor no negócio da guerra. A visibilidade do encadeamento mostra em última instância que o enfoque deixa de ser o ato de decidir-se, mas as *condições* em que essas decisões são feitas. Em suma, trata-se menos do elogio da decisão humana subentendida no drama - que nem pode ocorrer numa vida alienada e encontra dificuldade em todo um estrato social - que da crítica das condições.

A perspectiva que Brecht privilegia a partir dessa peça não é tanto a das grandes ações transformadoras, pautadas na decisão, mas a pequenas escolhas irrefletidas, a partir de condições objetivas. Ela tem com isso o objetivo de estabelecer com o público uma disposição ativa, onde ele é solicitado a refletir e, refletindo, se posicionar diante da demonstração realizada, entre as possibilidades da escolha e o questionamento das condições: “foi assim, mas poderia ter sido de outro modo”. Esta parece ser uma das chaves para a compreensão do teatro dialético de Brecht.

A mutabilidade do homem e do mundo, um dos “lemas” que será seguido por toda obra de Brecht em diante, aparece aqui em inúmeras evocações como argumento ainda novo: do fluxo heraclítico da canção de Begbick¹⁶ à remissão a descoberta copernicana de Jesse de que “a terra gira e portanto o homem”; há uma nítida tentativa de organizar tematicamente uma ideia de dialética em sentido amplo. A ideia do “homem como processo”, de origem marxista-hegeliana, aparece não tanto em seu aspecto positivo, mas como lição negativa na ideia de que: “qualquer um pode fazer com um homem o que desejar”(BRECHT,

¹⁶ É inútil reter a onda
Que se quebra a teus pés.
Enquanto estiveres à beira-mar
Em ti novas ondas virão se quebrar.
(BRECHT, 1987, p. 189,190)

1987, P.181). Pode-se inclusive destituir um homem de sua personalidade, pois o que lhe caracteriza fundamentalmente é a capacidade de receber sempre uma nova essência, não tendo propriamente nenhuma. “Um é nenhum” dizem os personagens, “Um homem é igual a outro”, não por que há uma essência em comum, mas por serem igualmente substituíveis. Nesse caso: “um homem é um homem”.

No prólogo escrito no mesmo ano por Brecht, o autor apresenta uma espécie de manifesto sobre a decadência das “velhas formas”. Galy Gay já é o novo homem comparado ao homem burguês mas ainda não é o novo homem do processo histórico –a lição negativa de Brecht mostra que Galy Gay é uma possibilidade que dá no seu contrário. Vemos “o que ele não deveria se tornar” ou “o que ele se torna” quando é apenas uma função do capital e “está de acordo” com sua lógica. Por isso é, como coloca Benjamin, um personagem-palco das contradições sociais. Possui a potência da transformação, que em si, não é nem boa nem má.

Resta ao público completar seu juízo sobre Galy Gay e as condições que o atravessam. A exposição das contradições não facilita esse juízo, embora tenha um objetivo, que é a perspectiva do próprio autor: a compreensão dialética dessas relações e a consideração da possibilidade de transformação da sociedade. Nesse sentido, a peça começa a apresentar os novos pressupostos do teatro de Brecht e uma nova convenção, que problematiza formalmente e tematicamente a sociedade capitalista e a forma burguesa dramática.

De acordo com as colocações de Walter Benjamin, Ruggero Jacobbi e Anatol Rosenfeld, a dramaturgia de *Um homem é um homem* parece configurar um outro passo na obra de Brecht, segundo Anatol (2012): “onde ele encontra verdadeiramente seu rumo”. Brecht começa neste momento a assumir a forma narrativa de modo consciente, resgatando a interlocução direta do ator com o público, a partir de uma mudança dos pressupostos da relação entre o palco e o espectador. Tematicamente ele passa a apresentar um interesse cada vez maior na perspectiva realista, somada à interpretação materialista da realidade. Brecht passa a representar a dinâmica do próprio capital em cena, interessado não só pelas consequências absurdas de tal dinâmica, mas por suas causas, ligadas a economia. Segundo Rosenfeld, não é só a teoria de Marx que aparece sedimentada em Brecht, mas o próprio intento do autor no teatro pode ser comparado com o que Marx faz na filosofia: uma síntese e superação de duas sínteses: em Brecht o Naturalismo e o Expressionismo, em Marx, o Materialismo mecanicista e o Idealismo dialético de Hegel.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito deste trabalho foi o de realizar um estudo sobre a formação do teatro épico/dialético, a partir de um voo panorâmico pela história da formação do drama burguês, sua crise a partir do tensionamento épico, sua tentativa de resolução no expressionismo e os modos com que Brecht foi anunciando uma virada no teatro moderno. As obras de juventude de Brecht mostraram-se nesta investigação como um material relevante para pensar, portanto, essa dialética entre: conteúdos e temas, pressupostos ideológicos e abertura experimental, transformação histórica e tradição, que ocorreram no teatro do século XX. Com referência na leitura das obras de Szondi, buscou-se destacar as contradições entre a forma e o conteúdo, que surgem a partir do tensionamento das necessidades históricas e do conservadorismo formal, que é tensionado, por sua vez, pela própria irrupção dos elementos épicos.

Nesse sentido, o exercício aqui apresentado adota uma perspectiva que se interessa pelo processo da formação do teatro de Brecht, e não pela obra considerada ‘consequente’, ou ‘madura’. Assumindo esse recorte, não me ocupei especialmente, em trazer de modo exaustivo a teorização de Brecht sobre a própria prática, visto que ele não operou nesse período com os conceitos de *Distanciamento*, *Dramaturgia anti-aristotélica* ou *Gestus* da mesma maneira que posteriormente. Tentou-se, no entanto, apontar no interior das próprias obras e das relações históricas, as diferenças significativas de suas experimentações, onde é possível estabelecer ligações com essas formulações conceituais, em especial as técnicas de *Distanciamento*.

O caminho percorrido foi mais ou menos o seguinte:

Com referência no trabalho de Szondi, foram traçadas linhas gerais das bases da dramaturgia tradicional, passando antes pelos pressupostos da *Poética* de Aristóteles, para depois apresentar a constituição do drama burguês. Falou-se sobre os pressupostos ideológicos que deram materialidade à forma dramática, como o elogio da virtude e da livre-vontade. Vimos que o Drama se sustentou ao longo do tempo a partir de uma auto-referencialidade, baseada no diálogo como meio de enunciação, a sucessão causal dos presentes e a inter-relação entre os personagens como expressão da objetividade. A partir daí, tentou-se mostrar o esgotamento dessa forma, visível nas peças de Ibsen, Tchekhov, Strindberg e Hauptmann, nas quais se faz notar a degradação das inter-relações e do diálogo como único meio enunciativo. Junto a isso – sem a determinação de causa ou

consequência – destacou-se que os valores, anteriormente sustentados pela revolução iluminista, foram se mostrando insustentáveis a partir das transformações históricas da construção do sujeito. A necessidade de abertura do ‘âmbito privado’ dramático ocasionou o retorno de elementos épicos que eram, no entanto, “abafados” pela forma, aparecendo como temas.

O Expressionismo é o primeiro movimento que assume radicalmente uma tentativa de ruptura com o drama, a partir de sua base formal. Tematicamente, há uma tentativa de abstração do homem, enraizada em pressupostos idealistas: a negação da objetividade pela ilusão da livre subjetividade – o que se efetiva, portanto, como uma negação mistificadora. O que se mostrou, a partir da exposição foi que, ao contrário de mostrar essa liberdade do sujeito diante do mundo, o que se realizou foi a própria afirmação da objetividade alienada, como reflexo vazio desse sujeito abstrato, excluído de relações efetivas. Ainda que o objetivo dos autores pudesse ser o de mostrar conscientemente certos aspectos da alienação —a consideração do ‘mundo’ como categoria a - histórica, em geral, mostra a dificuldade em estabelecer uma relação que não suprima a contradição entre sujeito e objeto. O Expressionismo se apresenta, no entanto, como experimentação original, que assume o ponto de vista antes escondido na ilusão dramática, ainda que de modo imediato e muitas vezes literal. Falou-se também rapidamente da importância da encenação de Piscator como um avanço na experimentação cênica e na historicização das dramaturgias por meio de recursos extra-teatrais.

Na segunda parte, mais ensaística, buscou-se investigar as quatro peças escolhidas do início da obra do autor, a partir da história elencada e das próprias obras entre si. Tentou-se analisar as especificidades de cada obra e compreender relações possíveis entre a tradição dramatúrgica, o presente do Expressionismo, e a noção geral de distanciamento da ilusão cênica, avaliando não apenas as transformações e manutenções temáticas, mas seus avanços e recuos formais.

Partindo da ideia de que *Um homem é um homem* é a virada do autor, e averiguando isso a partir da análise sucessiva das peças, compreendeu-se que as principais diferenças em relação às outras peças se situam na formalização da necessidade de evidência histórica, a partir de uma nova análise da realidade por meio de uma formalização do materialismo-dialético, e do uso da interrupção narrativa enquanto recurso distanciador. Além disso, há uma tematização que questiona os próprios pressupostos filosóficos do drama e do expressionismo: o

homem como algo a ser conhecido, a ideia do movimento e a desconstrução didática da personalidade humana. Nesse sentido, nota-se a preocupação na elaboração de mecanismos temáticos e formais que gerem um *Espanto* desnaturalizador da observação passiva e habitual, para aí partir, de uma compreensão das relações como históricas, sendo possível pensá-las como transformáveis.

Embora essa seja a obra onde possamos melhor enxergar esses contornos, tentei mostrar como isso aparece, em diferentes níveis, nas outras três obras, ainda fortemente influenciadas pelo expressionismo, sem a clareza do apontamento histórico e do sentido dos recursos para além do efeito. Em geral, o que a análise da dinâmica das quatro peças confirmou foi um processo de busca formal, repleto de experimentações anti-convencionais em relação a outras obras do mesmo período. São obras cheias de contradições, diálogos e rupturas criativas com seu próprio tempo.

As quatro obras apresentam diferentes níveis de superação formal, na medida em que levam a cabo certos recursos experimentais que propiciam o *distanciamento*; como a despsicologização dos personagens; a interrupção narrativa e, conseqüentemente, a interrupção da ação e o uso de legendas de apresentação das cenas por vir. Uma série de técnicas são utilizadas com o objetivo de reativar a reflexão do público, transformando a prática teatral, que até então baseava-se fundamentalmente no preceito aristotélico da identificação passiva.

Os personagens de Brecht aparecem, desde a primeira peça, constituídos de contradições e descolamento psicológico, o que impede desde o princípio a idealização completa das existências postas em cena. Brecht estava desde o início tentando responder às mudanças significativas por que passavam a personalidade humana e suas relações. Ele sedimenta em suas obras uma profunda desconfiança geral não só do homem virtuoso e da emocionalidade linguística, mas das soluções positivas que fecham a interpretação do público sem a mobilização das contradições. A contradição apresenta-se como a chave de toda a sua obra posterior. Ela começa a aparecer no trabalho de Brecht como um interesse em não anular os ‘contrastes’ e as contradições não-dicotômicas, para depois começar a mostrar mais fortemente as contradições mais específicas das relações direta e especialmente indiretamente ligadas à política e a economia.

No último ano de sua vida, quando Brecht revê a nomenclatura “Teatro Épico” – relativa ao gênero “narrativo” – e acolhe a denominação “Teatro Dialético” como a mais adequada para dar conta da dimensão de sua obra, nomeia o que está indicado nas peças e

trabalhos teóricos do autor: um modo de compreender a realidade a partir de suas contradições e mediações concretas, ligados à teoria materialista dialética. Esse reconhecimento é muitas vezes subestimado pela apreensão mais formalista das técnicas “épicas” de Brecht. A proposta de retomar as obras iniciais como parte já dessa nomenclatura se explica por uma compreensão da dialética num sentido mais amplo: a de que Brecht já partia no início da tentativa de expor – e não negar – as contradições da realidade. A ligação dessas contradições com a economia vai aparecendo ao longo de suas obras.

A história do teatro moderno, do início da crise do drama até a formação do teatro dialético de Brecht, mostra a história da progressiva reificação do sujeito e o esvaziamento das relações humanas. Se em Brecht a destronização do indivíduo se apresenta enquanto possibilidade de adesão à luta coletiva, o autor não anula também o seu contrário: “um homem tem muitas possibilidades”, sendo uma delas sua completa coisificação.

Nesse sentido é preciso dizer que a obra de Brecht segue atual, enquanto forma dialética que possibilita pensar as contradições de nosso próprio tempo. Brecht parte da “eterna” questão entre indivíduo e a sociedade e passa a compreender as categorias históricas que interferem e são também geradas pelos modos de comportamento. O autor não deixa de reconhecer a ‘alienação’ como configuração própria do sujeito moderno, inserido no modo de produção capitalista, o que é para nós ainda uma realidade que se retroalimenta. *Um homem é um homem* apresenta com as ‘tintas fortes’ da comédia um processo mascarado ou pela perspectiva idealista, ou pelos objetivos menos ingênuos da ideologia dominante que reitera constantemente o processo de mercantilização da vida.

Nas obras posteriores, Brecht irá, porém, trabalhar com um destaque maior a possibilidade de ação dos sujeitos – mostrando sempre essas possibilidades dentro de um quadro histórico específico e de relações específicas. O teatro dialético de Brecht não é o lugar da experiência das sensações existenciais da *Hybris* trágica, da *Angústia* heideggeriana ou da *Virtude* essencial de Diderot, mas o lugar do *Estranhamento* das condições da sociedade por meio da exposição de suas contradições fundamentais. Em especial às ligadas a estrutura política e econômica e que por isso, *podem* ser modificadas. O modo com que Brecht lança as contradições em cena aponta, assim, para a necessidade de sua superação.

Em nossos tempos, esse horizonte de *possibilidade* como estava colocado para Brecht, parece ser uma distante prerrogativa dos

modernos. É preciso fazer alguma força para considerar certa possibilidade de mudança real, mesmo se tomada no sentido de uma constatação (quase) lógica: a de que os fundamentos, as estruturas, as instituições e as relações, sendo construídas por humanos *podem* ser revistas, extintas, modificadas. Evidentemente não com a mesma facilidade com que se escreve um parágrafo como este, a fim de colocar alguma centelha no imaginário de algum eventual leitor ou mais ainda repetir para si um mantra difícil de crer. Se é que se trata mesmo de crença, ou de lógica, afeto, razão, ou sobrevivência em muitos sentidos.

É preciso lembrar que mesmo as ‘lições negativas’ de Brecht são sempre acompanhadas de boa dose de humor: a partir do riso compreende-se do que se ri. E que seu nascente ‘gosto pela contradição’ e sua identificação posterior com a dialética, produz obras ainda vivas por quê partem de conceitos mutáveis – cada vez mais atentos à História e ao processo de modernização do capital. Tomando emprestada a observação de Leandro Konder sobre a dialética de Marx: essa mutabilidade de quê parte Brecht e é transposta em suas obras, não corresponde exatamente ao puro fluxo de Heráclito, mas a um rio que flui, mas conserva alguma coisa. Seja bom ou mal o que se conserva e o que se perde – seja em maior medida a nossa fraca força messiânica, seja nossa capacidade de alienação geral. Por isso também pode-se dizer que a leitura de Brecht sempre é um bom encontro com nós mesmos, ainda que em nosso tempo e em nosso país. Brecht fala muito a nós brasileiros com suas *meias-palavras*: não ensina imediatamente nada, mas é capaz de produzir uma experiência duradoura; que pode ser compreendida como ‘sensibilização dialética’. Em oposição à ela o juízo fácil, o analfabetismo funcional, o anti-intelectualismo, o dualismo, a disseminação de factóides que seguem impedindo a construção de bases mínimas para o juízo crítico, e por aí vai. Brecht disse e segue dizendo muito ao Brasil justamente por contra-argumentar a ideologia dominante e provocar essa ‘sensibilização dialética ou crítica’ pela via do humor – a que somos muitíssimo dispostos.

16/11/2016

5. BIBLIOGRAFIA:

ARISTÓTELES. *A Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Abril cultural, 1993.

BATTISTELLA, Roseli. *O Jovem Brecht e Karl Valentin*. São Paulo: Anna Blume, 2010.

BENJAMIN, W. “O que é o teatro épico?” _____. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. “O autor como produtor. *Idem*

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Volumes 1-3. Buenos Aires: Ediciones NuevaVisión, 1973.

_____. *Teatro completo em 12 volumes*. Coord. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v. 1, v.II.

_____. *Poemas 1913-1956*. Sel. e trad. Paulo César de Souza, São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiamá Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CAMARGO COSTA, Iná. *Nem uma lágrima*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012.

CARMO, Wiviane Ribeiro. *A despersonalização do sujeito na sociedade moderna: a estética expressionista de Ernst Toller e Elmer Rice*. São Paulo: Revista USP, n. 83, 2009.

CARVALHO, Sérgio. “Brecht e a dialética” in: *Pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. “Brecht e a polêmica sobre o expressionismo” in: *Marx e o Marxismo* v.3, n.5, jul/dez 2015.

_____., Sérgio. “Introdução in Teoria do Drama Burguês, Peter Szondi. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GUINSBURG. J. “Baal dialética” in *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JACOBBI; VENUCCI, Alessandro. “Um homem é um homem”. *Crítica da razão teatral – O teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

JAMESON, F. *Brecht e a questão do método*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 2013.

KONDER, Leandro. *Que é a dialética?* São Paulo. Editora: Brasiliense, 1981

_____. *Os marxistas e a arte*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MARX, Karl. *O Capital*. V. 1 São Paulo: Nova Cultural, 1985-1986.
- MERCKEL, Ulrich. *Teatro e política – Poesias e peças do expressionismo alemão*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1983
- MIRANDA, Rita. *O teatro experimental de Brecht*. Dissertação de mestrado em filosofia pela PUC-SP. São Paulo, 2013.
- PASTA JÚNIOR, J. A. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Ática, 1986.
- PLATÃO, A *República*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- _____. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- SANTOS PEREIRA, DARANDINA *revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 2 – número 1*, 2010.
- SÜSSEKIND, Pedro. “Peter Szondi e a filosofia da arte”. Revista Poésis n.11, nov. 2008
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.