

Brecht, o organon da diversão



Bertolt Brecht. Fotografia.

Edelcio Mostaço

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Autor, entre outros livros, de *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião* - uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta, 1982. edmost@uol.com.br

Brecht, o *organon* da diversão

Edelcio Mostaço

RESUMO

Este artigo empreende uma análise sobre o texto *Pequeno organon para o teatro*, de Bertolt Brecht, destacando a retomada intertextual que efetua do *Organon*, de Aristóteles, e o *Novum organon*, de Bacon. É enfatizada a estrutura dialética do escrito e as considerações que faz sobre a cultura clássica alemã, especialmente a noção de diversão, prazer e jogo no pré-romantismo alemão.

PALAVRAS-CHAVE: Brecht; antiaristotelismo; distanciamento.

ABSTRACT

Focusing Brecht's Kleines Organon für das Theater, this article details its intertextual dialogism with the Organon, of Aristotle, and Novum Organon, of Francis Bacon. The dialectic frame of the text is emphasized as well the dialogical dimension that sustains with pre-romanticism and German classical culture, noted the play dimension.

KEYWORDS: Brecht; anti-Aristotleian drama; alienation effect.



Um texto de grande impacto dentro da produção legada por Bertolt Brecht é *Pequeno organon para o teatro*¹, quer pela amplitude de suas ambições conceituais quer pelas inovadoras idéias que preconiza. O autor alemão nele explicita, em argumentação cerrada, suas razões para propor um novo modo de fazer e conceber o teatro, sintetizando de maneira abrangente sua experiência acumulada em quarenta anos de militância na ribalta. O texto costuma, nas apreciações ligeiras, ser considerado como a suma de seus ataques a Aristóteles.

Ali, de fato, Brecht propõe uma dramática não-aristotélica; ultimando conceitualmente um longo percurso artístico que conheceu incursões pela comédia satírica de gosto expressionista, pela peça didática, pelo teatro épico, pela ópera e adquiriu grande expansão com os aportes trazidos com a dialética marxista. O escrito articula seu parafrásico título derivando-o de duas eminentes obras filosóficas anteriores: o *Organon*, de Aristóteles, e o *Novum organon*, de Francis Bacon, de modo que espelhamentos e ecos diversos entre esses escritos encarnam-se de promover uma intertextualidade estilística cheia de desdobramentos.²

As obras de Aristóteles (384-322 a.C.) concernentes à lógica compreendem seis livros, dedicados ao conhecimento apodíctico, ao uso analítico da expressão verbal, os argumentos a serem empregados numa discussão que almeje a verdade, a articulação dos silogismos e os tópicos

¹ BRECHT, Bertolt, *Kleines Organon für das Theater*, escrito em 1949, publicado nos *Schriften zum Theater*. No Brasil integra a coletânea *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. Todas as citações remetem a essa edição.

² Brecht desenvolveu amplo e fecundo diálogo com diversas tradições, tanto filosóficas quanto artísticas. Uma análise proficiente desses aspectos de seu trabalho será encontrada em MAYER, Hans. *Brecht et la tradition*. Paris: Maspero, 1977.

destinados a sustentarem a exposição da ciência. Tais escritos, tendo em mira refutar a atuação da sofística, aperfeiçoaram alguns aspectos deixados em aberto por Platão, valendo-se, inclusive, de algumas motivações colhidas junto à matemática, como fica demonstrando pelo uso de alguns termos manejados. O *Organon* indica o momento em que o *logos* filosófico, depois de ter amadurecido completamente através da estruturação de todos os problemas principais, se torna capaz de se questionar a si mesmo e o seu próprio método de proceder, e consegue estabelecer o que é a própria razão, ou seja, o que importa fazer para raciocinar, bem como quando e sobre que coisas se pode raciocinar, como observa Giovanni Reale.³

Consagrado ao longo da Idade Média, o *Organon* será extensamente estudado pela patrística, exercendo poderosa influência filosófica, e seu autor elevado à categoria de *maitre à penser*, uma vez que seus demais escritos — com ênfase para a *Metafísica* e o *Tratado do céu* — embasavam o corpo de conhecimento mais sólido legado pela Antiguidade para a nascente civilização europeia do Humanismo e do Renascimento⁴. Um corpo de saber e conhecimento que, em função das díspares interpretações que sofreu através dos tempos, serviu de base comum a duas posturas até certo ponto contrárias: de um lado estavam os dialéticos, a advogar que a lógica do *Organon* destinava-se a resolver questões práticas e controversas nos domínios político, jurídico, moral e pedagógico; de outro os adeptos da Contra-Reforma, salientando que a matéria exposta no *Organon* apontava para as conclusões necessárias, ou seja, indiscutíveis, tal qual a demonstração científica ensinava, sendo os problemas jurídicos suscetíveis de soluções categóricas, terminais.

O *Ratio studiorum*, o plano de estudos concebido por Ignácio de Loyola para orientar a ação educativa jesuítica, e longamente testado nas instituições de ensino, até ser publicado em modo definitivo em 1599, apoiava-se fortemente sobre o *modus parisiensis*, ou seja, a via formal da lição aristotélica. Descartes, Corneille, Molière, Cervantes, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Torquato Tasso, Vico e Voltaire — entre outros — contam-se entre os artistas e intelectuais que sofreram seus efeitos quanto às respectivas formações. Se o *Organon* ensinava a pensar, o conteúdo pensado, contudo, provinha da *Metafísica* e da Bíblia.

Mas a Renascença é um período de francas contendidas, comportando não apenas a disputa entre católicos e protestantes, mas igualmente aquela entre a nobreza de espada e a togada, tendo a burguesia ascendente um papel estratégico fundamental nessas disputas, o que permitiu a via para a ascensão dos monarcas absolutos, de forma que o paulatino desenvolvimento das ciências, aproveitando as brechas oferecidas por esse contexto, evidenciará agudas contradições, refletindo o teor dos interesses em jogo. Um inglês de reputação resolve então, dando um basta nas controvérsias relativas à lógica, propor um novo modo de pensar, lançando um *Novum organon*, uma resposta às incongruentes afirmativas aristotélicas veiculadas pela escolástica.

Francis Bacon (1561-1626) era um legítimo filho de seu tempo, tendo estudado no Trinity College, vivido na corte de Elizabeth I e, logo após, na de Jaime I, contemporâneo de Giordano Bruno, Shakespeare e Ben Jonson. Tinha total consciência de que saber é poder, atento à neces-

³ REALE, Giovanni. *Introdução a Aristóteles*. Lisboa: Edições 70, 1994, p. 118.

⁴ O *Organon* compreende seis livros: *Categorias*, *Analíticos primeiros e segundos*, *Tópicos*, *Sobre a interpretação* e *Elencos sofisticos*. A Idade Média trabalhou com a *Ars Vetus*, representada por Abelardo (1079-1142), e a *Ars Nova*, que possui como representantes máximos Alberto Magno (1193-1280) e Tomás de Aquino (1227-1274), estes integrantes da renovação escolástica sediada na Universidade de Paris.

sidade de empregar a inteligência com finalidades práticas, aplicadas, voltada a experimentos e invenções que pudessem ajudar o progresso material da espécie humana. Em seu *Novum organon*, dirigido àquelas modernas mentalidades, identifica quatro ídolos – quatro falsas noções toldando a clareza do raciocínio: os ídolos da tribo, da caverna, do fórum e do teatro. A expressão ídolo guarda inequívoca acepção de imagem de falso deus, assim como de idolatria, a crença derivada desse posicionamento, deixando entrever o gosto baconiano pelas metáforas religiosas e seu menosprezo anglicano pelas práticas católicas.

Os ídolos da tribo e da caverna abarcam as convicções nascidas no interior da educação familiar, marcando o indivíduo de modo indelével e sendo carregados ao longo de toda a existência. São inerentes à natureza ou à espécie humana, ensejando falsas apreensões sobre o mundo, pois apenas apoiados nos sentidos, nas percepções ou noções advindas do empirismo. Percebem o mundo por um viés menos complexo do que de fato ele é, fermentam a superstição e a inércia do espírito, destacando apenas aquilo que lhes parece favorável. Na mira do filósofo estão, por exemplo, a astrologia, a cabala ou a alquimia. Mas também a luz das cavernas particulares (a metáfora remete à caverna platônica, percebida como introjetada em cada ser humano), levando alguns a privilegiar as diferenças, outros as semelhanças, alguns os erros, outros os acertos, mas poucos articulando uma visão completa e de conjunto, apta a abarcar a multiplicidade dos fenômenos, atitude indispensável a quem almeja uma atitude verdadeiramente científica.

Entre os dois últimos ídolos, os do foro são os que promovem os equívocos advindos das palavras inadequadas, ambíguas, imprecisas ou, ainda, abstratas, sem aplicabilidade ao real. Figuram nessa categoria os enganos nascidos entre as práticas sociais, especialmente decorrentes e/ou vinculados aos processos jurídicos, aos direitos e deveres, explicitando-se através das relações entre as classes e vínculos criados pessoa a pessoa. Os ídolos do teatro, como a acepção faz prever, corporificam o aprendizado auferido junto às falsas proposições filosóficas, com suas regras inidôneas de demonstração, como exemplos de conduta imagens configuradas como cenas e deslocadas para o imaginário. Platão e Aristóteles são demolidos por Bacon – o primeiro, um trocista, poeta pleno de vaidade^f, e o segundo, o pior dos sofistas^f. Adepto da experiência e do contato direto com o real, Bacon afasta todo idealismo em nome de um realismo auferido no calor da vida concreta.

O *Novum organon* é o formato mais próximo sobre o qual o *Pequeno organon* de Brecht está apoiado. Seguindo a mesma sistemática de aforismos numerados, ambos visam apresentar novos modelos de atuação: o primeiro, dirigido às mentalidades inovadoras da Idade Moderna, inclinadas às preocupações científicas; o segundo, dirigido a um teatro transformador e voltado à era pós-Segunda Guerra Mundial. Tal como o inglês, também o alemão invectiva contra o aristotelismo, reconhecendo ambos que a filosofia antiga já não mais dá conta de explicar os mundos onde vivem. Não porque Aristóteles tenha erigido inverdades ou mentiras, mas porque a má interpretação que a ele foi associada desvirtuou seu ensinamento, assim como

⁵ BRECHT, Bertolt, *op. cit.*, p. 183.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 184.

⁷ ARISTÓTELES. *Art Poétique*. (texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot). Paris: Seuil, 1980.

⁸ O fascínio de Brecht por Valentin foi pouco explorado, até o momento. Sobre as relações iniciais de Brecht com o universo teatral, bem como com o contexto cultural dos anos de 1920, ver BATTISTELLA, Roseli Maria. *O jovem Brecht e Karl Valentin: a cena cômica na re-*



o de Platão, tornando-os um caldo de cultura impróprio e limitado.

O texto de Bacon conforma tudo o que, desde os *Manuscriptos econômicos e filosóficos*, de Marx, veio a se corporificar sob a rubrica de ideologia. Os ídolos, apresentados como deuses inóspitos, sem face e sem nome, supõem o conjunto de idéias que lhes dão existência, ainda que incorpóreos, abstratos, puramente imagens detentoras de insidioso e irreversível poder. Também Brecht fará da ideologia, operando com as proposições nascidas do marxismo, seu ponto de partida para afirmar um novo teatro e efetuar a crítica do antigo.

Primeiro comer, depois vem a moral

A mais saliente afirmativa do *Pequeno organon* é sobre o teatro tomado como um local de diversão: teatro consiste em apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados, relatados ou inventados, entre seres humanos, com o objetivo de divertir. Empregaremos sempre o termo nesse sentido, trate-se de teatro antigo ou moderno⁵. E, se tal propósito pode ainda despertar dúvidas, ele completa:

*é esse empenho [o prazer] precisamente que lhe confere uma dignidade particular. (...) o teatro tem de se precaver, nesse caso, para não degradar-se, o que certamente ocorreria se não se tornasse o elemento moral aprazível, suscetível de causar prazer aos sentidos — princípio, admitamos, do qual a moral sairá ganhando. Nem sequer deve-se exigir que o teatro sirva como instrução, ou utilidade maior do que uma emoção de prazer, físico ou espiritual.*⁶

Nessa instância, que reafirma a dimensão sensível e hedonística inerente ao ato da representação [fato assim referido na *Poética* de Aristóteles: os homens têm uma tendência a representar (...) procurando o prazer nas representações^f, 4, 48 b 6⁷], é perceptível o apego de Brecht às suas raízes, aos seus iniciais contatos com o mundo dos espetáculos, em consonância com o humor corrosivo de Karl Valentin⁸. Nesse período de sua vida, recém-chegado de Augsburg e fascinado pelos cabarés de Munique, trilhou diversas veredas que o conduziram ao culto hedonista, negando as limitações morais. Suas obras mais significativas desse momento (*Tambores na noite*, *O casamento do pequeno burguês*, *Na selva das cidades*, *Lux in tenebris*, *A pescaria*, *Baal*, *A vida de Eduardo II*, entre outras), bem o atestam, ao contrapor o prazer pessoal à dominante moralidade pequeno-burguesa.⁹

Do ponto de vista cultural mais amplo, todavia, Brecht está aqui recuperando alguns princípios artísticos caros ao passado da Alemanha. O pré-romantismo havia ensejado algumas cogitações que deitaram profundas raízes no solo germânico, notavelmente através das atuações de Lessing, Schlegel, Schelling, Schiller e Goethe. Foi ele um período de reavaliação da tradição clássica, no qual os citados autores debruçaram-se sobre a tragédia e as poéticas clássicas legadas pelos formatos pós-renascentistas¹⁰. Schiller vai afirmar o teatro como a mais elevada forma de educação estética e moral para uma sociedade, sendo uma das funções da arte tornar os homens absolutamente livres, enquanto Schlegel assinala que, da luta travada na tragédia, resulta a inteira liberdade do homem. Para Goethe, foi Shakespeare o grande autor capaz de superar

pública de Weimar. Dissertação (Mestrado em Teatro) ~ PPGT-Udesc, Florianópolis, 2007. Vários estudiosos, entre 1950 e 1970, tentaram dividir a produção de Brecht em fases, isolando assim a melhor parte^f daquela considerada incipiente ou apenas preparatória. Essa apreensão revela-se equívoca e, com ênfase, evidencia a luta ideológica em torno de seu legado, operada por uma leitura marxista subserviente às teses do realismo socialista. Para uma leitura estética mais atual e menos rasteira de sua obra, ver WRIGHT, Elizabeth. *Postmodern Brecht*. London: Routledge, 1989; KOUDELA, Ingrid. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001, e V RIOS. *Brecht après la chute: confessions, mémoires, analyses*. Paris: L Arche, 1993.

⁹ Na pouco divulgada obra de Hans Mayer dedicada ao contexto cultural que envolve Brecht é declarado, a propósito de suas ligações com Valentin: Esse conflito entre o meio social familiar e o meio social tornado como estranho percorre todas as cenas do grande comediante e autor de esquetes muniquense. Dede o início Brecht possui em comum com ele não apenas as relações plenas de tensões entre o marginal e o meio social como também a tendência em pensar em termos de contradições, de recusar a aceitar como indubitáveis o cotidiano e o familiar.^f MAYER, Hans. *Brecht et la tradition*. Paris: L Arche, 1977, p. 36.

¹⁰ O pré-romantismo alemão do final do século XVIII constituiu-se num movimento esteticamente complexo: posterior ao classicismo francês (para o qual olha, em busca de modelos), já anunciando pre-ocupações e soluções que apontam para o Romantismo. Seus principais representantes foram, ao mesmo tempo, teóricos e criadores de obras artísticas, em diversos gêneros literários, notavelmente na literatura dramática. Oferece, em conjunto, um denso acúmulo de criatividade artística em língua alemã, em todas as épocas, referência indispensável ao se tratar de qualquer dimensão da cultura germânica.

¹¹ A acepção de ilusionismo é bastante complexa. Refere-se a procedimentos que visam reproduzir a realidade do mundo tal qual é dada à percepção, seja em seus aspectos concretos ou abstratos. Trata-se de um efeito de real, nascido com a perspectiva e o ponto de fuga empregados na pintura, rapidamente exportado para todas as artes que utilizam a dimensão imagética, como o palco teatral, encontrando no edifício à italiana dotado de máquinas de efeitos seu maior e mais legítimo representante. A ilusão nada tem de um fenômeno misterioso: ela se baseia numa série de *convenções* artísticas, grifa PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 203.

¹² BRECHT, Bertolt, *op. cit.*, p. 199.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 187.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 190.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 192.

todas as limitações do teatro elisabetano, criando obras trágicas que são jóias legadas aos pósteros.

Os escritos destas luminares pré-românticas vão ensejar, na cultura posterior, fundas repercussões. Schoppenhauer ali incide um acento pessimista e diretamente decorrente da vontade, essa instância deslocada para primeiríssimo plano em suas especulações, para julgar a tragédia uma exemplificação do combate solitário, expressão do fracasso, do homem contra a sociedade. Seu discípulo Nietzsche, tomando a Grécia como uma dimensão idealizada, dedica extensa reflexão sobre o nascimento da tragédia, por ele julgada um momento de decadência do espírito religioso anterior.

Ecoss dessas considerações aparecem dispersos no *Pequeno organon*, ora de modo mais palpável, ora dissolvidos em ponderações mais amplas, reforçando a apreensão de que nele Brecht está efetuando, em realidade, uma apreciação profunda e total sobre o teatro do Ocidente, em seu intento de refutar e lutar contra um teatro ilusionista¹¹. A acepção de diversão por ele adotada é bastante generosa: implica não apenas uma liberdade mental do espectador, a ser colocado em disposição de ter prazer com o ensinamento produzido pela arte, como, igualmente, manifestar-se, fumar ou beber enquanto degusta o conhecimento advindo do espetáculo. Mas, sobretudo, levando-o a ajustamentos hipotéticos à nossa construção, mudando mentalmente as forças motrizes de nossa sociedade ou substituindo-as por outras.¹²

Nos aforismos entre 9 e 19 são tratadas questões ligadas à decadência desse prazer no teatro, onde pode-se ler: nossos teatros não mais possuem a capacidade ou o desejo de narrar histórias, mesmo as do grande Shakespeare, (...) com exatidão, isto é, fazendo contatos de acontecimentos verossímeis. E conforme diz Aristóteles e aqui nós estamos de acordo a narrativa é a alma do drama¹³. A nova era científica que se descortina exige novos padrões para a cena e, portanto, para a representação, modificando a natureza do prazer do espectador. Ciência e arte se encontram nesse ponto: ambas existem para tornar mais simples a vida do homem, a primeira preocupada com a subsistência, a segunda com sua diversão.¹⁴

E qual deve ser, portanto, a atitude ensejada por esses novos patamares da realidade social? O desenvolvimento de uma atitude crítica: perante um rio, em aproveitá-lo; perante uma árvore frutífera, em enxertá-la; perante a sociedade, fazer a revolução. O teatro só adotará uma atitude livre se associar-se com todos aqueles que, impacientes, querem grandes modificações nesses domínios: os habitantes dos subúrbios, as vastas massas ansiosas de se divertirem proveitosamente, através de um teatro que tome a produtividade como tema principal e a diversão como sua meta. Mesmo tudo que seja anti-social pode gerar prazer para a sociedade, uma vez representado com grandeza e como algo vital¹⁵, insiste Brecht.

Ora, a produção dramática pós-renascentista e a arquitetura da cena à italiana haviam erigido o teatro ilusionista como o paradigma dos efeitos destinados a entorpecer o espectador. Entrando num teatro desses,

vemos figuras imóveis numa condição peculiar: parecem reter os músculos, em forte tensão, quando não estão relaxados por intenso esgotamento. Quase não se comuni-

cam entre si; é como se todos dormissem profundamente, sendo, simultaneamente, vítimas de pesadelos, por estarem, como diz o povo, deitados de costas. (...) Olham para o palco como que fascinados, numa expressão que vem desde a Idade Média, os dias das feiticeiras e dos padres.¹⁶

Noutras palavras, o que aqui ele constata é a ação dos ídolos para recordarmos as fontes baconianas que inspiram suas linhas. Para fazer-lhes frente, Brecht prognostica negações em três distintas ordens: a acepção de natureza e realidade representada, a técnica de interpretação dos atores e a noção mesma de encenação.

Recuperando o mesmo êmulo de Bacon ao dirigir-se aos novos tempos, Brecht invoca um mundo que passa por transformações, destacando a necessidade de um teatro transformável e consoante com as mudanças do tempo. Precisamos nos desvencilhar, afirma então, de um teatro que apresente todos os períodos históricos como iguais; o que só reforça a acepção de imutabilidade da humanidade: É a ação se desenrolando em nossa frente que nos permite ver essas condições históricas como elas são. (...) A imagem que dá definição histórica deverá reter algo de um esboço, que indicará traços e movimentos em torno da figura em questão. Ou, imagine-se um homem discursando num vale e que, de vez em quando, muda de opinião ou diz frases que se contradizem, de modo que o eco, acompanhando-o, põe as frases em confronto.¹⁷

Segundo a concepção brechtiana de teatro, é fundamental que a vida não seja considerada normal^f, um modo de exprimir a regularidade e a ordem existentes na condição humana, mas, ao contrário, denuncie o que essa condição possui enquanto estranha, contingente, passageira. Que a nova cena propicie um distanciamento ao espectador¹⁸, colocado em posição de observar o fluxo que, pela própria dinâmica da mutabilidade humana, seja deduzida como transformável e em permanente construção. Schillerianamente convicto, para Brecht, aprender é um jogo travado com a realidade, uma dimensão lúdica a que os espectadores devem ser conduzidos e estimulados.¹⁹

Efeitos de distanciamento

Uma nova técnica de interpretação para os atores é a segunda recomendação de Brecht, no aforismo 47: o ator deve apresentar a personagem à platéia, não vivenciá-la, com ela entorpecer-se ou sucumbir à exaustão de suas paixões. A dicção do ator não deve pecar por um tom de ladainha de púlpito e por uma cadência que embale o espectador de forma a fazê-lo perder o sentido do que está sendo dito. O ator, mesmo quando representando uma personagem possessa, não deve agir como tal; pois, dessa forma, como poderia o espectador perceber de que está possuído o possessor?^f, esclarece ele.²⁰ O artista deve, portanto, enfrentar a criatura com uma nova disposição interior, perscrutando os pontos cegos de suas ações, as incongruências, os momentos de hesitação e avaliações íntimas. Necessita, enfim, pensar sobre seu papel. Optar por evidenciar as circunstâncias sócio-históricas dentro das quais está inserida a criatura que interpreta, destacando em sua partitura tudo o que cogitou e desenvolveu nos ensaios. Esses resíduos de trabalho tanto no sentido daquilo que o ator experimentou quanto hesitou diante de alter-

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 193.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 199. É tentador ver nessa passagem um princípio de composição responsiva que nos recorda o dialogismo, como proposto por Bakhtin: a criação poderosa e profunda em muitos aspectos costuma ser inconsciente e polissêmica. Na compreensão se completa pela consciência e se manifesta na multiplicidade de seus sentidos. Deste modo, a compreensão completa o texto: a compreensão é ativa e tem um caráter criativo. A compreensão criativa continua a criação, multiplica a riqueza artística da humanidade. A co-criatividade dos que a compreendem. *f* BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creacion verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002, p. 364.

¹⁸ A expressão empregada é *Verfremdungseffekt*, significando efeito de afastamento, de distanciamento. Ao que tudo indica, Brecht colheu-a junto ao formalista russo Sergei Tretiakov, que trabalhou com o conceito de *Ostraniene*, estranhamento.

¹⁹ Colocando-se em desacordo com essa postura, Adorno irá propor a mal-humorada posição de distância do gosto vigente, de frieza frente aos efeitos da arte em seu livro *Teoria estética*. Ao longo dos anos 1960, as teorias ligadas aos efeitos e fruição da arte voltarão a ser privilegiadas através da estética da recepção. Jauss declara: a atitude de fruição na arte implica sua possibilidade e o que ela provoca é o fundamento mesmo da experiência estética; é impossível dela fazer abstração, sendo necessário, ao contrário, retomá-la como objeto de reflexão teórica, se queremos atualmente defendê-la de seus detratores letrados ou não da função social da arte e das disciplinas científicas que estão a seu serviço. *f* JAUSS, Hans Robert. *Petite apologie de l'expérience esthétique*. In: *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978, p. 137.

²⁰ BRECHT, Bertolt, *op. cit.*, p. 203.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 204.

²² *Idem, ibidem*, p. 205. Mais uma vez, tal proposição parece fazer eco junto às cogitações de Bakhtin: o ponto de vista é cronotópico, ou seja, inclui tanto o momento espacial quanto o temporal. Com esse aspecto relaciona-se de uma maneira direta o ponto de vista axiológico (hierárquico, a relação com o de cima e com o de baixo). O cronotopo do fato representado, o cronotopo do narrador e o cronotopo do autor. (...) Inadmissibilidade de um só tom (sério). Cultura da multiplicidade de tons. Esferas do tom sério. Ironia como forma de silêncio. Ironia e riso como superação da situação, como domínio sobre ela. Unicamente as culturas dogmáticas e autoritárias são unilateralmente sérias. f BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002, p. 356.

²³ Denis Diderot (1713-1784), além do *Paradoxo sobre o comediante*, é autor de *Discurso sobre a poesia dramática*, onde expõe suas idéias sobre a criação dramatúrgica. O apreço de Brecht pelo filósofo enciclopedista surge em seu intento de fundar uma Sociedade Diderot, em 1937.

²⁴ O teatro épico é, aliás, *per definitionem*, um teatro gestual, afirma Walter Benjamin, em seu estudo *O que é o teatro épico*, pois obteremos tantos mais gestos quanto mais freqüentemente interrompermos aquele que estiver atuando, BENJAMIN, Walter. *Essais sur Bertolt Brecht*. Paris: Maspero, 1978, p. 25-35.

nativas possíveis para prosseguir sua ação devem restar no produto final levado ao público. Assim procedendo, o ator narra a história de sua personagem através de uma representação viva, mostrando saber mais do que a própria personagem, e apresentando o agora e o aqui não como ficção, como é possível com as regras da representação, mas sim tornando-os distintos do ontem e do algum lugar, de tal forma que a associação de acontecimentos aparecerá com mais evidência.²¹

Brecht parece não ter renunciado a seu passado, apenas destacando de modo mais eloqüente alguns princípios que já guiavam suas criações desde os tempos de Munique:

*O espectador pode assim ter toda a situação global e todo o decorrer dos acontecimentos à sua frente. Pode, por exemplo, escutar uma mulher falar e imaginá-la falando diferentemente, depois de uma semana, ou outra mulher falando diferentemente naquele momento, mas em lugar diferente. Isso seria possível se a atriz representasse como se essa mulher tivesse vivido integralmente sua época; e agora, fora de sua memória e de acontecimentos posteriores, estivesse a exprimir o que, entre suas experiências, apresenta validade nesse momento; e o que é importante nesse momento é o que se torna importante. Para fazer um indivíduo parecer não-familiar dessa forma, sendo 'este particular indivíduo' e 'esse particular indivíduo nesse momento particular', só é possível se não existir ilusões que o ator seja igual ao personagem, nem que a representação seja igual ao acontecimento.*²²

Esse procedimento em relação ao trabalho do ator possui um antepassado ilustre: Diderot e seu *Paradoxo sobre o comediante*²³. Para o enciclopedista francês, o ator não deveria sucumbir às emoções da personagem, com ela entreter-se ou nela dissolver-se, exaurindo assim sua sensibilidade, sob risco de apegar a arte e apresentar um trabalho medíocre. Retomando este princípio, Brecht propõe o distanciamento enquanto técnica de representação. Num ato artístico, o ator deve procurar pelo *Gestus*, aquele momento áureo que sintetiza num olhar, numa fala, num movimento postural advindo de um cálculo sociológico a verdadeira matriz interpessoal que mantém com a outra personagem²⁴, uma vez que, nesse patamar, interpretar é sempre destacar o jogo dos espelhamentos sociais, desvestir os ídolos que permeiam a intersubjetividade humana. O enciclopedista francês forneceu ao autor alemão, igualmente, outra chave de composição técnica para a escritura dramática: a confecção dos quadros, as cenas isoladas e dotadas de sentido em si mesmas com as quais ele engendra suas peças.

Todo este trabalho de apresentar o mundo em transformação encontra na figura do encenador seu ponto alto, um novo modo de conceber a composição cênica. Originários dos *tableaux* de Diderot (onde exprimem uma dada configuração de signos, minuciosamente compostos ao modo simbólico e visando provocar certa leitura de conjunto ao espectador), os quadros possuem sua matriz na arte visual, naquela síntese imagética destinada a conter, em si mesma, todo um agregado de noções e sentidos. Como destaca Roland Barthes,

Toda a estética de Diderot, como sabemos, assenta na identificação da cena teatral e do quadro pictural: a peça perfeita é uma sucessão de quadros, quer dizer, uma galeria, um salão; a cena oferece ao espectador 'tantos quadros reais quanto os momentos

*favoráveis ao pintor que há na ação'. O quadro (pictórico, teatral, literário) é um recorte puro, de bordos definidos, irreversível, incorruptível, que rechaça para o nada tudo o que o rodeia, inominado, e promove à essência, à luz, à vista, tudo o que faz entrar no seu campo.*²⁵

É assim, portanto, que Brecht culmina o edifício de uma nova concepção da *mise-en-scène*, redimensionando por dentro a articulação das significações e definindo as técnicas adequadas para a expressividade resultante, num processo de retomada de princípios que, desde Antoine, Piscator e Meyerhold, vinha conhecendo novos tijolos agregados nessa arquitetura da cena experimental e de vanguarda voltada à estética do autor como produtor²⁶. Também a encenação vai comportar inúmeros efeitos de distanciamento (uso da iluminação branca, exposição do aparato cenotécnico, trocas de roupa à vista da platéia, uso de tabuletas indicativas, *songs* e *intermezzos* musicais etc), recursos estilísticos buscados numa tradição épica que, iniciada no teatro medieval, alcança os enquadramentos cinematográficos da vanguarda russa produtivista. A cena, o quadro, o plano, o retângulo recortado, eis a condição que permite pensar o teatro, a pintura, o cinema, a literatura, quer dizer, todas as outras artes além da música e a que poderíamos chamar: artes diópticas^f, explicita Barthes.²⁷

Nos aforismos 24 e 25 Brecht já havia se referido à necessidade de uma nova produtividade para a cena, sintonizada com os novos tempos. No aforismo 67 e seguintes ele volta ao assunto: como não podemos solicitar ao público lançar-se no enredo, como se fosse num rio, e deixar-se levar à sua deriva, os episódios individuais devem ser interligados de tal forma que suas juntas sejam facilmente notadas. Esses episódios não devem seguir-se imperceptivelmente, mas devem dar-nos a possibilidade de interpormos nossos juízos críticos^f²⁸. Trata-se, portanto, de elaborar uma narrativa que, não desprezando a dimensão de prazer auferida pela descoberta, incite a inteligência a fazer novas associações, desdobrar-se sobre si mesma através de contínuas interrogações. Isso suscita outra espécie de sensação, a percepção de renovadas angulações. Emoções que, proporcionadas pela nova mentalidade científica, possam engendrar impulsos humanos ainda não conhecidos, calcados sobre outra ética, outra moralidade entre cidadãos. Em sintonia, nesse caso, com as investigações que outros artistas vinham fazendo, sendo o cinema, tal como manejado por Eisenstein, Fritz Lang e Dziga-Vertov, um forte referencial quanto às técnicas por ele mobilizadas²⁹. A encenação brechtiana estrutura-se, portanto, como uma montagem, uma ampla rearticulação de formas do passado, redimensionadas com as perspectivas do presente, incluindo e administrando os meios que possam fornecer-lhe suporte rumo ao futuro. Visa articular, enfim, uma nova racionalidade e uma nova produtividade cênica, um novo *organon* coordenando o palco.

Tal como Goethe havia sugerido, Brecht tem seus olhos voltados para Shakespeare. É o bardo de Stratford sua maior referência teatral, não apenas quanto às questões de estrutura dramática como, igualmente, em relação às soluções de espetáculo que mobiliza. As cortinas, as tabuletas, os objetos cênicos-síntese, a luz do dia, a elocução dirigida ao público, as canções, são recursos que imprimem produtividade e

²⁵ BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 82.

²⁶ A expressão tornou-se clássica na acepção de Walter Benjamin: com o conceito de técnica denominei aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social e, com isso, a uma análise materialista^f. E, mais adiante: o aparelho burguês de produção e de publicação pode assimilar, e até mesmo propagar, espantosas quantidades de temas revolucionários sem, com isso, colocar seriamente em questão a própria estrutura e a própria existência de classe que dominam esse aparelho.^f Citando a nova objetividade alemã como um dos movimentos mais fecundos nessa trilha de desarticular por dentro as questões relativas à atuação artística, conclui: um escritor que não ensina nada aos escritores não ensina nada a ninguém^f. BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: tica, 1985, p.187- 201.

²⁷ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 82.

²⁸ BRECHT, Bertolt, *op. cit.*, p. 213 e 214.

²⁹ Eisenstein foi o mais notável talento cinematográfico fruto da Revolução de Outubro, autor de *O encouraçado Potemkin*, *A greve*, *Outubro*, entre outros. Sua inovadora maneira de realizar a montagem cinematográfica causou forte influência. Para o teatro, escreveu e dirigiu montagens de atrações, esquetes e números de circo-teatro, café-concerto e variedades, em franca colaboração com Meyerhold. Dziga-Vertov representa a vertente documental da mesma revolução, autor de documentários e filmes de inserção polêmica naquela conjuntura em rápida mudança. Fritz Lang foi o mais influente cineasta alemão ligado ao expressionismo. Para uma apreciação de conjunto, ver ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

³⁰ Brecht encontrou-se com o ator chinês Mei Lan-fang em Moscou em 1930. Ali assistiu a diversos espetáculos orientais, reforçando seu interesse por aquelas culturas, cujos traços irão vincar peças, poemas e romances de sua autoria. Ver BORHEIM, Gerd. *Brecht, a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

³¹ BRECHT, Bertolt, *op. cit.*, p. 218.

narratividade à cena, ajudando a fazer fluir e interligar a descontinuidade dos quadros. A montagem, o corte, o enquadramento, o uso do coro, os deslocamentos de massa, são instrumentos oriundos da edição cinematográfica. Mas há ainda outra via notável entrevista nessas considerações, aportada pela visada oriental. Sintonizado nos recursos de espetáculo empregados pela ópera chinesa, pelo kabuki e pelo nô, ele soube sintetizar, sob o formato de ideogramas cênicos, uma conjunção dialética daquela expressividade, ao mesmo tempo elegante, solene, inteiramente trabalhada em seus detalhes e pormenores, com temas e situações que convinham às platéias ocidentais.³⁰

*Se a arte reflete a vida, ela o faz com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, mas sim quando as altera de tal modo que o público, ao tentar usar as reproduções na prática, em relação a idéias e impulsos, naufraga na vida real. É preciso certamente que a estilização não suprima a naturalidade do elemento natural, mas que o intensifique. Qualquer que seja o caso, um teatro que depende todo do Gestus não pode prescindir da coreografia. Movimentos elegantes e graciosas disposições coreográficas já provocam distanciamento, e a invenção pantomímica auxilia grandemente o enredo.*³¹

É assim que sua teoria do *Gestus*, inteiramente modelar, refina seu estilo expressivo e qualifica sua substância, concretizada como uma síntese artística de alto poder sugestivo.

Menos do que refutar a *Poética* de Aristóteles, portanto, o *Pequeno organon* procura refutar o aristotelismo, ou seja, o ilusionismo cênico criado desde o Renascimento, aquela massa ideológica prenhe de convenções caducas e tornada conformista, calcada sobre padrões de pensamento acumulados desde a patrística medieval e largamente disseminados nos colégios jesuítas que invadiram a Europa na era da Contra-Reforma (quase todos os autores clássicos estudaram ou foram influenciados pelo teatro praticado nesses colégios). O aristotelismo, bem como o platonismo, foi ali empregado como panacéia, uma solução generalizante e moldada às necessidades do cristianismo triunfante, à centralização despótica dos soberanos, à confecção dos edifícios teatrais perspectivados pela ilusão. Engendrou um teatro retórico, de culto às paixões, subjogado ao olhar vigilante das classes dominantes. Foi contra ele que Brecht se posicionou, almejando novos formatos para a sociedade e para a cena teatral e, por extensão, para o mundo que habitamos.

80

Artigo recebido em abril de 2007.

Aprovado em maio de 2007.

