

ADRIANO ROPERO

**PEQUENO ORGANON PARA UM GRANDE IDEAL:
UMA ANÁLISE SOBRE A VISÃO ESTÉTICA DE BRECHT PARA O
TEATRO.**



ARARAQUARA – SÃO PAULO.

2008

ADRIANO ROPERO

**PEQUENO ORGANON PARA UM GRANDE
IDEAL:
UMA ANÁLISE SOBRE A VISÃO ESTÉTICA DE BRECHT PARA O
TEATRO.**

Trabalho de Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Fernando Brandão dos Santos

Co-orientadora: Wilma Patrícia Maas

ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2008

ADRIANO ROPERO

PEQUENO ORGANON PARA UM GRANDE

IDEAL:

**UMA ANÁLISE SOBRE A VISÃO ESTÉTICA DE BRECHT PARA O
TEATRO.**

Trabalho de Dissertação de Mestrado,
apresentado ao Programa de Pós-Graduação
em estudos Literários da Faculdade de
Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como
requisito para obtenção do título de Mestre.

**Orientador: Fernando Brandão dos
Santos**

Co-orientadora: Wilma Patrícia Maas

Data de aprovação: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador:

Membro Titular:

Membro Titular:

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A minha mãe, Luzia dos Santos Roper, pessoa essencial para a realização deste trabalho, mesmo sem ter a devida consciência do papel que desempenhou nesse processo.

AGRADECIMENTOS

É impossível pensar que esse trabalho seria possível sem a ajuda pessoal, intelectual e afetiva de Isabela Oliveira, querida esposa, cúmplice e minha melhor amiga. Só tenho a agradecer por esses dois anos de pesquisa e de casamento.

Agradeço também a minha irmã, que sempre apoiou meus maiores devaneios, embora me censurasse por eles.

E claro, gostaria de agradecer ao meu orientador, Fernando, que a despeito de todos os obstáculos durante esse percurso me apoiou nesse projeto até sua conclusão.

Também necessário e justo é agradecer minha co-orientadora que foi pessoa importantíssima para a realização dessa pesquisa, deixando de lado vaidades e horas livres.

Devo também aproveitar o ensejo para agradecer os amigos que proporcionaram discussões interessantes que foram muito relevantes para a feitura desse trabalho, em especial Fábio Pierini e Cláudia Barbieri.

Das lange nicht geändert nämlich scheint unänderbar.
(Bertolt Brecht. *Pequeno Organon para o teatro*)

Pois parece difícil alterar o que de há muito parece inalterável.
(Bertolt Brecht. *Pequeno Organon para o Teatro*. [tradução Flávil M. da Costa])

O que permanece inalterado há muito tempo parece ser inalterável.
(Bertolt Brecht. *Pequeno Organon para o Teatro*. [tradução Fiana P. Brandão.]

O que há muito tempo não é alterado parece inalterável.
(Bertolt Brecht. *Pequeno Organon para o teatro* [tradução minha])

RESUMO

Este trabalho busca uma forma de leitura do trabalho estético de Bertolt Brecht. Para alcançar esse objetivo, o texto de Brecht *Kleines Organon für das Theater* será analisado seguindo um caminho significativo. A hipótese é que cada palavra no trabalho de Brecht crie um campo de significação no qual um conceito é desenvolvido. Cada conceito pode interferir no significado de outro conceito criando um grande campo de contaminação chamado contexto. Embora certos termos do teatro de Brecht sejam bem conhecidos é necessário construir uma nova relação que possa suportar a formulação desses conceitos conhecidos relacionados com um novo tipo de estética. É demonstrado através da análise que este novo conceito de estética é o elemento que pode alterar todos os conceitos anteriores à própria estética de Brecht. Eles são alterados ao mesmo tempo em que alteram, visto que tomam posturas contraditórias, um em relação ao outro, mas também em relação a eles mesmos. As contradições geram um movimento, que se torna a condição de existência de tudo de acordo com a teoria de Brecht.

Palavras-chave: estética, entretenimento, contradição, movimento, mudança.

ABSTRACT

This work pursues a form of reading Bertolt Brecht's aesthetic work. In order to achieve this goal, Brecht's text *Kleines Organon für das Theater* will be analyzed following a signifying way. The hypothesis is that each single word in Brecht's work creates a meaning field where a concept is developed. Each concept can interfere in the meaning of another concept, creating a big field of contamination called context. Although certain terms of Brecht's theater are very known it is necessary to build a new relation, which can support the formulation of these well known concepts linked with a new kind of aesthetics. It is showed through the analysis that this new concept of aesthetics is the element which can change all the former concepts. They are changed at the same time that they change, inasmuch as they take contradictory positions, one against others and also in relation to themselves. The contradictions generate a movement, that turns out to be the condition of existence of everything according to Brecht's theory.

Keywords: aesthetics, entertainment, contradiction, movement, change.

Ropero, Adriano

Pequeno Organon para um grande ideal: uma análise sobre a visão
estética de Brecht para o teatro / Adriano Ropero – 2008

117 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: Fernando Brandão dos Santos

1. Brecht, Bertolt, 1898-1956. 2. Estética. 3. Entretenimento.
4. Contradição. 5. Mudanças lingüísticas. I. Título.

SUMÁRIO

Introdução: Estratégia de leitura: percurso textual e percurso de tradução.....	9
1. Brecht e a tradição do teatro ocidental.....	18
2. <i>Entfremdung</i> e <i>Verfremdung</i>	28
3. A estética de Brecht	34
3.1. Estética no teatro épico.....	34
3.2. O entretenimento na estética de Brecht.....	48
3.2.1. Os divertimentos.....	53
3.2.2. A diversão.....	63
3.3. A contradição.....	72
4. Conceitos, ferramentas e estratégias.....	80
Considerações finais.....	109
Bibliografia.....	115

INTRODUÇÃO:

ESTRATÉGIA DE LEITURA: PERCURSO TEXTUAL E PERCURSO DE TRADUÇÃO

A partir da análise de alguns conceitos desenvolvidos pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), tais como *V-effekt*, *episches Theater*, *Gestus*, aparecem nas críticas escritas sobre Brecht muitas vezes como meros slogans como se a simples citação de uma palavra pudesse significar tudo o que o dramaturgo conceituara.

É importante se atentar para a necessidade de compreender esses conceitos em seus contextos, que lhes conferem um significado adequado. Nesse trabalho a compreensão dos conceitos de Brecht tem como ponto de partida o texto original em alemão *Kleines Organon für das Theater* (BRECHT, 1949)¹ em comparação com o mesmo texto traduzido para o português como uma estratégia não de leitura ou tradução, mas sim de análise literária. As traduções são de Fiana Pais Brandão (BRECHT, 2005) e Flávio Moreira da Costa (BRECHT, 1967)², ambos textos traduzidos em Portugal, e as duas foram adaptadas pela editora para o mercado editorial brasileiro. Embora na edição de **Teatro Dialético** aqui citada a tradução seja atribuída a Flávio Moreira da Costa, se encontra em outros títulos a mesma tradução atribuída a Luiz Carlos Maciel, que nessa edição consultada de **Teatro Dialético** aparece como quem faz a seleção dos textos e escritor da introdução.

Esse texto, escrito já em sua maturidade, é escrito depois que Brecht já escrevera a maioria de suas peças. Contudo, ele revisita, e mais uma vez trabalha conceitos que foram desenvolvidos durante toda sua vida intelectual. Entretanto, a leitura comparativa do texto original e das traduções existentes em português revela uma discordância, o que não seria nada original, nem relevante observar aqui. O que vale citar é que nessas traduções esses conceitos citados são tratados como se já estivessem previamente estabelecidos, ou suficientemente esclarecidos. Podemos inferir que nem mesmo o próprio Brecht acreditava que esses conceitos estavam devidamente esclarecidos, pois do contrário não trataria deles mais uma vez nesse texto já tardio.

¹ Publicado originalmente em *Sinn und Form*. Leipzig: Peter und Loening, 1949.

² A tradução feita por Flávio Moreira da Costa consta em *Teatro Dialético*, e a de Fiana Pais Brandão em *Estudos sobre Teatro*.

No contexto brasileiro, a obra de Bertolt Brecht chega ao país em um período de ditadura militar e é assimilada, como lembra Roberto Schwarz (COSTA, 1996), por grupos que se apegavam mais às idéias políticas em detrimento do artístico. Nesse contexto específico, a recepção inicial de Brecht no Brasil fica, de certa maneira, restrita às suas idéias ditas comunistas, ou seja, ele é apreendido mais como um pensador da sociedade do que do teatro. Não que essas características sejam excludentes, pelo contrário, nos escritos de Brecht, tanto nos textos lidos como teóricos quanto nas peças de teatro, sociedade e arte estão intrinsecamente ligadas.

Entretanto a tradução que chega a essa época no Brasil foi direcionada mais às questões políticas, de engajamento social do que propriamente às questões de arte. Sendo assim, é legítimo concordar com John Willet (1967) que diz que Brecht deixa em suas peças instruções que aparecem de forma programática em formas de slogans como *Verfremdungseffekt* e teatro épico; contudo, esses conceitos são desenvolvidos com base em uma estética teatral e são muito mais do que simples indicações práticas de cenário e de encenação. São palavras que, como disse Willet, podem servir como *slogans*, mas que refletem uma base teórica dialética.

Como determinadas palavras, que ao mesmo tempo são conceitos, alcançam a língua alvo antes mesmo da tradução, não seria necessário um trabalho mais árduo de tradução para se chegar a um resultado satisfatório. Entretanto, quando são feitas perguntas simples como o que seria a definição de teatro épico ou o próprio conceito de épico, dificilmente se chega a uma resposta conciliadora. Essas palavras/conceitos passam por um processo dessemantizador, ou em outros termos, por um processo de gramaticalização³.

Por exemplo, a palavra épico tem sua origem na palavra epopéia. Nely Maria Pessanha afirma que:

A palavra epopéia abriga a justaposição de duas outras: *to épos* e *poiéo*. *To épos* que, no singular, tem o sentido primeiro de “palavra”, donde “discurso”, “narrativa”, “verso”, é usado no plural – *ta épea* – em oposição a *tà méle*. Assim *tà épea*, poesia épica, é a palavra que narra algo em determinado tipo de verso, cedo desvencilhado do acompanhamento musical. Opõe-se à *tà méle*, poesia lírica, palavra cantada em metros vários, ao som de um instrumento musical. *Poiéo* tem o sentido denotativo de “fazer”, “criar”. Logo, do ponto de vista etimológico, epopéia é a criação narrativa em versos. (In: APPEL & GETTEMS, 1992, p. 31).

³ O processo de gramaticalização, no qual palavras perdem poder lexical e assumem uma função mais gramatical na língua, é descrito por Hopper no livro *Grammaticalization* (HOPPER, 1994).

Nessa definição temos a palavra que dá o sentido de épico *ta épea* usada no plural qualificando a característica de narração intrínseca à epopéia. Mas para Rosenfeld épico se refere diretamente ao gênero. Nas palavras dele:

[...] os termos “lírico”, “épico” e “dramático” são empregados em duas acepções diversas. A primeira acepção – mais de perto associada à estrutura de gêneros – poderia ser chamada de substantiva. Para distinguir esta acepção da outra, é útil forçar um pouco a língua e estabelecer que o gênero lírico coincide com o substantivo “A Lírica”, o épico com o substantivo “A Épica” e o dramático com o substantivo “A Dramática”. (ROSENFELD, 1965, p. 5)

Assim, o que era uma parte que compunha o gênero epopéia se torna o próprio gênero. Como se nota no texto de Rosenfeld o adjetivo épico refere-se à Épica, como substantivo, contudo sabe-se que o adjetivo épico deriva de *to èpos*, como visto acima, portanto dizer Épica é tomar parcialmente o sentido original do gênero Epopéia. Isso reflete não um erro no uso desse conceito, mas sim uma mudança na acepção da palavra e um gênero modificado. Rosenfeld afirma ainda que “espécies do gênero épico seriam, por exemplo, a epopéia, o romance, a novela, o conto” (ROSENFELD, 1965, p. 6). Assim temos uma nova tomada de épico, a qual não foi definida ainda de maneira clara.

Isso seria o que é possível nomear como processo de gramaticalização. O uso da palavra gramaticalização pode parecer muito drástico, pois implica uma perda de poder semântico da palavra, ou seja, uma palavra que é capaz de agregar várias imagens significativas perde esse poder de significar e se torna uma palavra que exerce mais uma função gramatical, como uma preposição ou uma conjunção, que não constitui uma palavra plena, no sentido lexical, que sozinha é capaz de gerar significado. Não é a intenção dizer aqui que essas palavras perderam todo seu sentido lexical e nada mais significam, mas sim lembrar que a gramaticalização aqui referida é um processo, portanto não se analisa essas palavras como esvaziadas de significado, mas sim como palavras que sofreram uma perda parcial de significado.

Essas mudanças não são analisadas simplesmente como mudanças diacrônicas da língua, pois nem haveria uma única língua para se analisar diacronicamente, visto que esses conceitos perpassam várias línguas e tempos. Essas alterações também não ocorrem no sentido de alterar o significado de acordo com o tempo e contexto social; o que ocorre é uma perda parcial do sentido, nesse caso, pelo uso indiscriminado dessas palavras, ou ainda quando não se respeita o contexto que propicia o significado às palavras.

E o processo significativo perde muito com o uso indiscriminado dessas palavras, que, como já foi dito, são mais do que simples palavras. São palavras e ao mesmo tempo são conceitos. Interessante notar que o conceito é desenvolvido por um pensador, mas a palavra já tem um lugar definido na língua. Essa observação é importante para lembrar que dificilmente se cria um neologismo para um conceito novo, mas sim, desenvolve-se por meio de uma cadeia significativa, determinados traços semânticos que operam no sentido de transformar em conceito teórico ou estético, no caso de Brecht, o que era antes um termo designativo.

Dessa maneira, quando se usa uma palavra, não se usa necessariamente o conceito em si, mas é preciso antes de tudo dar condições de significação para esse termo que desejamos nomear. Freud em seu estudo O Estranho (1969), no original *Das Unheimliche*, nos dá um exemplo interessante dessa necessidade e dessa dificuldade de se definir um termo sem criar uma cadeia significativa que suporte o seu desenvolvimento. Em seu texto, Freud busca nos dicionários alemães os significados da palavra *unheimlich* em contraposição a *heimlich*, e explica que dependendo do contexto de uso, esses termos se confundem. O que teria significado oposto a princípio, pode em determinado momento expressar exatamente a mesma coisa.

No que seria extremamente familiar (*heimlich*) irrompe o estranho (*unheimlich*). Algo familiar, segundo Freud é algo que a priori pertence ao lar, é feito dentro de casa. Entretanto o semantema casa comporta o significado de algo reservado, feito dentro de quatro paredes, até mesmo secreto. Podemos dizer também que algo que é feito atrás de portas entre quatro paredes é algo estranho (*unheimlich*) a nós, que estamos fora dessas paredes. O que não conhecemos nos amedronta por vezes. Algo que é tramado pelas nossas costas, por detrás de portas trancadas, em um ambiente oculto, “familiar” (*heimlich*) nos aflige porque de alguma maneira pode nos ser prejudicial.

Esse pequeno trabalho de tradução, que Freud faz em seu texto, já é uma tentativa de explicação, revela mais uma pequena dificuldade a ser transplantada pelo tradutor que ao mesmo tempo é um analista literário, pois a palavra *heimlich* pode se associar ao sufixo alemão *-keit*, e dessa maneira a palavra é substantivada e pode-se dizer que alguém trama *Heimlichkeiten* contra outra pessoa. Dificilmente uma palavra em português significaria o mesmo que essa palavra em alemão, mas não simplesmente porque esse conceito é intraduzível, mas sim porque precisaríamos recriar essa rede significativa criada por Freud. Por essa razão na tradução do texto de Freud aqui referida essa parte de definição dos

conceitos de *heimlich* e *unheimlich* fique em alemão, sem tradução para o português⁴, mesmo porque não seria possível essa aproximação que há na raiz dos significantes e nem o contraponto nos possíveis significados.

Não é a intenção tratar dos conceitos psicanalíticos desenvolvidos por Freud, mas sim reaproveitar sua metodologia de trabalho, pois como o próprio Freud afirmou, nossos pensamentos são um reflexo do pensamento do Outro. Seguindo ainda mais uma vez o pensamento desenvolvido pelo psicanalista austríaco, podemos perceber que algo que nos é extremamente familiar, conhecido, pode se tornar algo totalmente estranho, assustador.

Uma suposição de que se parte para essa interpretação é que uma palavra em língua estrangeira pode ser uma palavra um pouco estranha (*unheimlich*), mesmo para quem fala essa língua, mas não tem essa língua como língua mãe; durante a leitura de um texto de língua estrangeira uma palavra/conceito, como o exemplo de Freud, pode ser totalmente ressemantizada, ou seja, uma palavra que já não é totalmente familiar (*heimlich*) por ser estrangeira (*fremd*) se torna estranha (*unheimlich*) ao tradutor e analista literário.

Esse possível assustar-se do analista literário pode afastá-lo do uso comum palavra, que se diria mesmo desgastada, mostra-lhe uma nova possibilidade, talvez até a necessidade de compreender essa palavra/conceito dentro de uma nova rede significativa, pois a partir do momento em que essa palavra estrangeira o assusta, ela também o afasta da visão já estabelecida, desgastada, gerando o necessário estranhamento (*Verfremdung*) para quem analisa uma obra literária.

Não só a palavra em língua estrangeira (*Fremdsprache*) pode ser estranhada, mas também toda a estrutura frasal e por conseqüência textual pode. Seqüências sintáticas, se reproduzidas em línguas diferentes, podem produzir resultados semânticos adversos ao esperado. Jacques Derrida comenta em seu *A Farmácia de Platão* (DERRIDA, 1991) que traduzir não é somente transpor palavras ou textos de uma língua para outra. O processo acontece também dentro de uma mesma língua, quando, por exemplo, precisamos transpor a linguagem literária para uma linguagem de sala de aula.

Essa analogia é interessante também, pois sugere uma noção de estranhamento (*Verfremdung*) que foi conceituada por Brecht, que é necessária a um trabalho literário. O analista literário que sempre esteve demasiado perto do texto pode, às vezes, pensar que esses conceitos já são suficientemente claros para todos como são para ele, ou pelo menos como ele pensa que são para ele. O exercício de tradução, bem como o exercício de lecionar uma língua

⁴ Conferir Freud (1969).

estrangeira pode demonstrar que mesmo um falante nativo tem dificuldades para definir uma simples palavra, quanto mais uma palavra que ao mesmo tempo é um resultado que forma um conceito.

A palavra estranhamento, como todos falantes nativos de português podem notar, tem a mesma raiz que a palavra estranho. Em português o elemento de composição estranh- dá origem às duas palavras, ao receber o sufixo -mento, se torna um substantivo e dessa mesma raiz deriva o adjetivo, que ao concordar com o substantivo que compõe um sintagma nominal pode ser masculino ou feminino, portanto, estranho ou estranha.

Dessa maneira temos em português estranho e estranhamento, duas palavras que em alemão são palavras/conceito e designam respectivamente os conceitos de *unheimlich*, de Freud e *Verfremdung*, de Brecht. Em alemão esses conceitos mal se tocam, contudo em traduções para o português é feito o uso de praticamente uma única palavra para nomear ambas. Isso vem nos mostrar que é necessário antes de definir a palavra ideal adequada àquela palavra de língua estrangeira, definir um encadeamento que proporcione à determinada palavra a possibilidade de significar, ou de rememorar seu conceito elaborado no texto original.

É necessário lembrar que cada vez que uma palavra, ou mesmo um conceito é retomado ele já é reestudado. Nessa parte desse estudo, por exemplo, a palavra/conceito *Verfremdung* adquire um significado no contexto de tradução e análise de textos em língua estrangeira. Esse significado é diverso do que Brecht uma vez conceituou, contudo cada vez que se volta a uma palavra ela passa por algum tipo de modificação e cada trabalho de tradução ou de análise literária é uma volta a determinadas palavras, determinados textos, que estarão sempre em constante mudança.

Esse tipo de análise é o usado nesse trabalho, que busca através do enfrentamento da língua estrangeira proporcionar uma significação adequada a determinados conceitos. Essa significação adequada não é formulada tendo como finalidade a tradução, ela pode sim visar à tradução, mas a finalidade que norteia esse trabalho é o entendimento do texto, o que pode ser facilitado pelo exercício de tradução.

Uma tradução já é de alguma forma um tipo de análise, pois revela uma compreensão que o tradutor obteve a partir da leitura do texto, e obviamente todo tradutor busca ser fiel ao texto, significar o que o texto original significa. Por essa razão esse trabalho não trata de questões específicas de tradução, mas usa uma tradução como um meio de alcançar o texto original em seu contexto.

Significar exatamente o conteúdo original do texto não parece ser algo tão raro, o que se busca, entretanto, é uma rede textual que só existe no original. O pressuposto é que as relações entre as palavras sejam extremamente importantes para a composição final no texto, e por mais que o significado essencial seja mantido, muitas vezes não é possível observar nuances como as referida acima fora do texto original.

Não seria possível observar a relação entre *heimlich* e *unheimlich* fora da língua alemã, pois é no fluxo do texto que elas significam. Isso também acontece no texto literário, onde as palavras se apóiam umas nas outras para construir a obra. Quando se diz que as palavras se apóiam umas nas outras para construir um texto se diz que está sendo criado um contexto, que pode ser entendido como o texto se relaciona com sua época e local onde foi produzido, mas o próprio texto é também um contexto para as palavras, que, como visto, podem ser conceitos também.

Quando um texto usa palavras para explicar conceitos, ou seja, outras palavras, trata-se de um texto que trabalha com meta-linguagem, pois a língua é a origem e o alvo da explicação. Esse tipo de texto trabalha com uma complexidade próxima da complexidade que alcança um texto literário, por exemplo, portanto cada termo deve ser cuidadosamente lido para que seja possível vislumbrar a possível influência que cada palavra exerce e sofre de outras. Essa influência em um texto implica outras significações possíveis.

Para delinear o contorno da estética de seu teatro Brecht precisa além de esclarecer conceitos já estabelecidos por sua prática teatral fazer a relação desses conceitos com a estética. Antes da relação com a estética os conceitos estabelecem relações entre eles próprios, reforçando significados, adicionando significados novos, aproximando campos de significação diversos e outras vezes afastando conceitos que a princípio pareciam próximos. Muitas vezes essas relações que os conceitos estabelecem entre si não são observáveis na tradução. Como essas relações são de grande importância para a compreensão textual é necessário que se analise todo o percurso textual. Esse percurso textual será denominado nesse trabalho como caminho significativo.

Esse caminho significativo não deve negligenciar as palavras em sua relação contextual, mas deve também se ater às palavras fora desses contextos. Ou seja, a análise será feita sempre se atentando às potencialidades das palavras procurando estabelecer uma rede semântica desejada para a compreensão. Não negligenciar as palavras em sua relação contextual significa também não negligenciar o uso dessas palavras, pois se parte do princípio que o uso das palavras pelo autor parte de um pensamento reflexivo e as palavras que compõem o texto foram cuidadosamente escolhidas. Essas escolhas se fazem ainda mais

importantes quando o intuito de um texto é explicitar conceitos, e esse trabalho com conceitos implica um texto metalingüístico. Não será, portanto, legado ao acaso o uso de determinadas palavras, e nem as nuances específicas de determinadas palavras.

Essa noção de caminho significativo apresentada nesse trabalho não se trata de uma teoria, mas sim de uma estratégia de leitura. Seria difícil uma teoria se estabelecer em cima de contradições, como é o caso de Brecht, contudo é possível para uma estratégia de leitura se aproveitar dessas contradições para analisar o texto.

É importante citar que não será feita uma tradução do texto original aqui analisado que é o *Kleines Organon für das Theater* de Brecht. Será realizado apenas um percurso de tradução. Esse percurso será a ferramenta para buscar a significação da estética de Brecht. Como foi formulado, o percurso das palavras no texto gera uma significação, que não se sustenta fora do texto, esse será, portanto, um exercício para a compreensão e análise, entretanto, não para a tradução. Talvez pela tradução, visto que ela será uma ferramenta básica para o desenvolvimento desse trabalho.

Será de grande proveito durante a análise a comparação com as traduções já existentes, contudo esse proveito deve ser mais no entendimento do que como produto final, como texto, pois o que interessa a esse trabalho não é a tradução em si, mas a análise que ela pode proporcionar.

Deve-se considerar ainda o ponto de vista adotado nessa pesquisa, pois o trabalho que aqui se desenvolve se trata de um estudo de germanística em terra estrangeira, ou seja, o pesquisador é um germanista estrangeiro, o que implica dizer, concordando com Lönker e Turk (In WIERLACHER, 1987) que esse trabalho funciona como um mediador entre literaturas.

Embora essa mediação torne viável um novo tipo de análise para obras de origem estrangeiras, ela também conta com pontos desfavoráveis, como a falta de referências a respeito da recepção da obra de Brecht em seu país de origem ou, até mesmo, referências bibliográficas que muitas vezes não chegam por completo ao germanista estrangeiro.

No caso específico desse trabalho a mediação além das literaturas, que nesse caso trata do teatro, tratará das traduções. Não trabalhará, contudo, a tradução com categorias de certo ou errado, mesmo porque essa discussão tem um percurso que muitas vezes passa por aspectos muito subjetivos, mas sim tratará da tradução como uma categoria de análise, que pode possibilitar ao analista literário, que ao mesmo tempo é um tipo de tradutor um novo viés sobre a obra de arte de língua estrangeira.

Parte-se do ponto de vista que essa diferença entre línguas é desde o início um ponto positivo para a análise, que contrastando as diferentes traduções, o texto original e uma possibilidade de tradução pode alcançar um entendimento novo, a partir de novas perspectivas.

Estrutura dos capítulos

No primeiro capítulo é pesquisado como o teatro de Brecht se insere na tradição ocidental de teatro. Para desenvolver essa análise a pesquisa recorre a representação que o teatro faz de sua sociedade, ou em outras palavras o que o teatro de cada época entendia como sociedade e por consequência levava aos palcos como encenação.

No segundo capítulo é feita uma pequena pesquisa de possibilidade de significação de um conceito tirado de seu contexto significativo em forma de citação e quais são as implicações que podem ter para a compreensão de um termo isoladamente.

No terceiro capítulo é iniciada a análise sobre o *Kleines Organon für das Theater*. Nesse primeiro momento serão analisados o prólogo e alguns conceitos importantes para a compreensão do texto de Brecht como o próprio conceito de estética e também de entretenimento. Para desenvolver a compreensão desses conceitos o texto utiliza nessa parte a noção de caminho significativo, que consiste em seguir os significantes pelo texto e lê-los em suas idiossincrasias.

No quarto e último capítulo são pesquisados os conceitos da estética de Brecht juntos a uma estratégia para o teatro e juntos também das ferramentas que possibilitam que o teatro seja capaz de se associar a uma estética e de fazer chegar ao público os conceitos formulados através da estética do dramaturgo alemão.

CAPÍTULO 1

BRECHT E A TRADIÇÃO DO TEATRO OCIDENTAL

O objetivo do primeiro capítulo é apresentar alguns conceitos essenciais para a análise do teatro do escritor alemão Bertolt Brecht proposta neste trabalho. Para isso, serão tomadas como referências três épocas significativas do teatro ocidental: o teatro grego, o teatro burguês da modernidade e o teatro épico do século XX.

Segundo a perspectiva aqui defendida, o termo teatro é usado para definir o gênero e não drama, pois para que se possa determinar o gênero como drama é necessário que haja ação dramática e na tradição ocidental nem sempre o teatro usa o recurso da dramatização para levar ao palco uma encenação.

Exemplo que ratifica essa posição é o teatro épico praticado no século XX, que, nesse trabalho, será restrito ao trabalho do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Chega a ser lugar comum dizer que no teatro de Brecht a ação dramática é suspensa, o que nem sempre acontece, mas também é lugar comum dizer que no mundo grego clássico a ação dramática tinha foro privilegiado nos palcos, o que também nem sempre se verifica. Para reforçar essa idéia podemos dizer, concordando com Marianne Kesting (1959), que a ação dramática surge no teatro grego apenas com a introdução do segundo ator feita por Ésquilo. Antes disso havia apenas uma apresentação do mito e uma apreciação do coro; com a introdução do segundo ator se torna possível uma fala e uma resposta, com subsequente apreciação do coro, o que possibilita, digamos, um momento dramático.

Essa apresentação da fábula apenas por um ator seria uma narrativa, lembrando que se há uma narrativa, conseqüentemente, existe um momento épico no teatro grego. Claro está que essa “epicidade” no teatro também encontra outros momentos na história ocidental, como, por exemplo, nos mistérios sagrados encenados a partir do cerimonial cristão. Esses mistérios tinham por objetivo contar a história cristã, assim sendo carrega logo de saída esse traço épico.

Precisamos observar aqui que toda vez que se fala de narrativa relaciona-se imediatamente ao épico, pois épico é o próprio ato de narrar. Mas é necessário ter uma atenção especial para não confundir esse épico como gênero que tem como principal característica o traço narrativo com o referido teatro de Brecht e seus companheiros no século XX; que muitas vezes se referem aos recursos formais que estavam sendo desenvolvidos por

um grupo de dramaturgos, como Bronnen, Piscator e Alfons Paquet e mais tarde por Brecht, o que implica uma denominação temporal do termo épico (WILLET, 1967).

É preciso lembrar que o termo épico, mais do que pelas técnicas usadas, difere conceitualmente da estética e da definição de gênero descrita em Aristóteles. De acordo com o autor grego vemos que o poema épico se opõe ao poema dramático pela seguinte definição presente em A poética:

A epopéia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopéia da tragédia pelo seu metro único e a forma narrativa. (ARISTÓTELES, 1966).

Segundo Aristóteles (op. cit.), para o qual a arte é *mimesis*, as artes diferem entre si porque “imitam por modos diferentes, e não o mesmo, ou por objetos diferentes, ou por meios diferentes”. O modo como imitam é a ferramenta usada: versos, música, dança, etc.; o objeto que imitam é claro, mas há algumas especificações: homens, que podem ser superiores, inferiores ou iguais, deuses, natureza, etc.; os meios por qual imitam são as maneiras de usar o modo de representação, ou seja as ferramentas.

Entendemos assim que das três categorias que segundo Aristóteles são o fundamento da diferença entre as representações artísticas, o drama e a epopéia só diferem em uma, contudo isso acarretará em uma grande diferença no produto final, pois o drama é ação, enquanto que a epopéia é criação narrativa. Em outras palavras pode-se dizer que a diferença se encontra no modo da representação (*mimesis*), ou seja, o drama representa através de ações, a epopéia (atual épico) através de palavras.

Para tentar definir mais precisamente as especificidades do teatro de cada época (teatro grego, teatro burguês e teatro épico) é necessário entender como esses diferentes tipos de teatro entendem e representam a sociedade de sua época. O teatro clássico grego nos fornece um exemplo interessante dessa questão.

Pensadores como Hegel em a *Estética* (1999), Shiller em *Sobre poesia ingênua e sentimental* (1991), só para citar alguns, definem a antiguidade clássica como uma época de unidade entre sujeito e sociedade, o que significa que na arte, no teatro, que é nosso ponto, a representação de um personagem é logo de saída uma representação da sociedade. Essa unidade pode levar a crer que qualquer cidadão grego poderia muito bem passar por Édipo, o que pode até ser verdade se levarmos em conta o que significava ser um cidadão grego: homem, originário da cidade, com posses, etc.

Os mitos gregos dramatizados no teatro, portanto, representavam uma sociedade bem determinada e não uma totalidade dos habitantes da cidade. Só o que fosse considerado de fato representante daquela sociedade ganhava os palcos gregos. Além do que ‘era’ a sociedade grega, deve-se atentar principalmente ao que era pensado como sociedade e no que deveria ser essa sociedade, ao se discutir teatro grego e representação do mundo grego.

Uma análise interessante para entender essa representação do mundo grego é o conceito de imitação, a *mimesis* que foi referida anteriormente. Esse conceito norteia toda a estética teatral clássica, e tem sua origem no pensamento de Platão. A conhecida distinção entre mundo das idéias e o mundo concreto toma corpo no livro X da *República* (1962), no qual o filósofo grego faz a distinção entre cópia e imitação. Nessa distinção, cópia é a reprodução de algo pertencente ao mundo sensível, ao passo que imitação é a reprodução de algo que pertence ao mundo das idéias.

Essa distinção é importante principalmente em termos de encontrar a verdade na arte. Nessa linha de raciocínio a arte deve representar a verdade, ou pelo menos tentar ao máximo buscá-la, portanto apenas ao se aproximar da idéia, do ideal, a arte é capaz de representar essa verdade, de outra forma é apenas realizada uma cópia, sempre imperfeita, de algo imperfeito pertencente ao mundo sensível que já é cópia da idéia. Sendo a cópia sensível apenas semelhante à idéia, a repetição, ou recriação dessa cópia ficaria ainda mais longe do ideal, por extensão mais longe da verdade. Em uma época que se dava muita importância ao *logos*, à verdade, nada pior do que faltar com a verdade.

Acontece que a forma encontrada para expressar essa idéia no teatro, ou mesmo na arte em geral, é um universal concreto. Algo que fosse capaz, apesar de pertencer ao mundo sensível, de representar o ideal da maneira mais fiel possível. Esse universal não seria alcançado através de um personagem, ou de um drama que sequer pertencia à sociedade grega, nem por cidadãos gregos propriamente ditos. Esse ideal seria encontrado nos mitos de formação do povo grego, em seus reis, que fornecem o código moral mais próximo do ideal possível. Talvez porque nem se quisesse representar o povo grego de fato, mas sim, educar, formar o povo grego.

Nesse sentido é lícito falar em unidade no mundo grego, uma unidade almejada que, representada nos palcos e em suas epopéias e líricas, chegava ao extremo de natureza, deuses, homens e monstros se confundirem nos palcos, homens metade deuses lutando e corrigindo as deficiências do mundo, como Hércules, deuses lutando junto aos homens como na *Iliada* (HOMERO 1956), deuses lutando contra homens como na *Odisséia* (HOMERO, 1960), etc.

Nesse teatro não se buscava representar o real sensível, pelo contrário, buscava-se representar o real ideal, próximo à idéia original, o que deixa entrever certa ironia, pois o teatro ocidental caudatário da tradição clássica olha quase sempre para a antiguidade clássica como o ideal, como a origem para a qual se deve voltar, para a unidade social representada nos palcos gregos, entretanto se seguirmos o pensamento platônico, nada mais distante do ideal do que copiar um modelo do mundo sensível.

Claro que essa origem do teatro ocidental também tem outras unidades que assombram o teatro ocidental até hoje, que são as unidades aristotélicas de espaço, de tempo e de ação dramática. Esse é o ponto máximo da ação dramática grega, quando o teatro grego já se distanciara suficientemente de seu início narrativo e esses recursos usados pelos dramaturgos da época, Sófocles com maestria, e mais tarde formulados teoricamente por Aristóteles na *Poética* (op. cit.) propiciavam que houvesse no palco a ação dramática bem afastada e diferenciada da narrativa da epopéia.

Na época do renascimento Willian Shakespeare passa a fazer teatro sem respeitar ou sem se atentar para as categorias de unidade aristotélicas. Quando a autor renascentista britânico deixa de observar as unidades aristotélicas, por exemplo, em *Hamlet* (SHAKESPEARE, 1994), há uma troca da ação dramática por um grande número de intrigas. A ação nessa peça se estende por um longo período e o desfecho da problematização inicial é sempre postergado por diversas intrigas que surgem na peça. Através dessa ação dramática sempre postergada pelas intrigas reconhece-se a introdução do indivíduo, titubeante, questionador. O problema é bem simples, seu tio Claudius havia matado seu pai, o rei, e desposado sua mãe, a ação que se espera de Hamlet por toda a peça é a retratação desse crime pela morte de seu tio. Porém esse personagem não possui aquela unidade antiga ideal, ele busca o saber e a coragem ele é um indivíduo que pertence ao mundo sensível e não uma representação do mundo ideal.

Essa nova representação do indivíduo ganha os palcos do teatro europeu a partir da renascença, mas como já dito anteriormente, os ideais clássicos assombram constantemente os palcos ocidentais, por isso essa lacuna de um milênio até podermos falar em mudança sensível na representação do mundo pelos palcos e pela arte em geral. A estética platônica do idealismo, da busca pelo ideal pensava em um mundo sensível povoado por cópias de idéias residentes em um mundo ideal. Pensamento que foi preservado no ocidente pelo pensamento cristão, contudo com o advento da reforma religiosa e a ascensão da burguesia, o mundo sensível se descola do mundo das idéias e se faz imperiosa uma nova representação desse novo mundo.

O teatro clássico, como vimos, apenas se preocupava em representar uma sociedade pretensamente una, com ideais possíveis de serem representados por universais concretos levados ao palco por personagens mitológicas, dentre eles a maioria reis, deuses ou semideuses. Esse traço aristocrático de transmissão do poder através da hereditariedade não interessa a uma burguesia em ascensão nos séculos XVI e XVII. Ao contrário disso é necessário que esses universais concretos sejam substituídos por valores acessíveis a essa nova sociedade que se forma na Europa ocidental.

Esse novo valor, de acordo com Bornheim (1992), é o conhecimento, ou melhor, o cogito cartesiano, o questionamento do conhecimento e dos universais até então estabelecidos. Esse questionamento leva a um subsequente esvaziamento dos universais concretos que se tornam então abstratos. O resultado desse processo é um alargamento empírico, pois tudo até então estabelecido passa a ser questionável, então todos os espaços passam a ser problematizados e ganham status e a possibilidade de serem representados nos palcos. E o principal personagem a ser descoberto, entendido e encenado é o novo indivíduo burguês, que é por excelência o assunto que fornece o novo drama burguês.

A relação que se estabelece é bem interessante para notar um processo de isolamento cada vez maior do novo sujeito até que se chega aos dramas de câmara, ou aos dramas psicológicos e um pouco mais adiante o teatro do absurdo. Isso acontece porque todos os indivíduos burgueses são agora dignos de serem representados, e isso não exclui os dramaturgos que de alguma maneira cada vez mais se inserem em suas próprias peças.

Mas antes de chegar a esse extremo o teatro teve que se repensar, enquanto temas e técnicas. É claro que não se pretende reduzir cinco séculos de história teatral, do renascimento ao século XX a uma homogeneidade que diminua a importância de todo esse processo, mesmo porque essa história é por demais variada para ser descrita em poucas páginas. Mas quanto ao tema, não há dúvidas que há sim uma homogeneidade, o sujeito burguês e a problematização dessa vida. E isso perpassa de fato todo esse teatro, desde *Emilia Galloti* (1979 [1772])⁵ de Lessing, passando por *Fausto* (1976 [1808]) de Goethe, *Don Carlos* (s/d. [1787]) de Schiller, *O Jardim das Cerejeiras* (2003) de Tchekhov, *Os Pequenos Burgueses* (1979 [1902]) de Máximo Gorki, já chegando ao século XX, ainda podemos falar de Ibsen em sua peça *A casa de bonecas* (2005 [1879]), e o naturalismo de Zola em sua *Thérèse Raquien* (2001).

⁵ Quando possível, as datas da publicação original dos textos encontram-se no corpo do texto entre colchetes.

Em todos esses dramas citados o material de análise do dramaturgo é sempre o indivíduo que se formava a partir da ascensão da burguesia, mas que mesmo no século XX ainda não encontrara uma explicação última para sua existência. Aqui é necessário voltar ao ponto da unidade na sociedade.

De fato, com a constituição de uma nova sociedade em que se acreditava que o conhecimento sobre cada coisa poderia de fato dar o domínio sobre tal matéria, como vimos no cogito cartesiano, abriam-se caminhos infundáveis para a pesquisa de tudo que pertencesse ao mundo sensível e no caso do teatro essa escolha de pesquisa recai sobre o indivíduo. E essa matéria nova que surge, o sujeito e sua relação com o mundo, não pode ser esgotada a não ser que se fixe em personagens tipo ou na particularidade como formulou Lukács (s.d.).

Seguindo essa análise, nada mais natural que os artistas falem em multiplicidade do sujeito com o advento do século XX; o sujeito dividido, que não é capaz de construir uma personalidade plenamente satisfatória, ganha os palcos do teatro e as linhas dos contos, romances e poesias. Essa representação é mais no sentido de explorar esse sentido de inadequação, do que no sentido de buscar uma adequação plena.

Claro que também as maneiras de se representar, de entender esse sujeito deveriam ser sobremaneira pesquisadas, contudo as técnicas formais do teatro, ou seja, os recursos técnicos para que se pudesse encenar uma peça são parcamente aprofundados e modificados. O que se constata é que há uma mudança significativa no conteúdo a ser representado, entretanto a maneira de representar esse conteúdo pouco se modifica.

De acordo com Eric Bentley (1991) a grande inovação que traz mudanças significativas para o palco do teatro é a luz elétrica que propiciou que algumas mudanças fossem introduzidas na maneira de se montar uma peça, proporcionou, por exemplo, a obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner (1813-1883) o que até então fora apenas idealizado.

Procurando melhor representar imagens comuns, seja em um cenário externo realista ou em um ambiente interno no sentido de proporcionar uma condição familiar para explorar uma condição psicológica, há apenas uma melhora do cenário somente porque há novos materiais. Mas o cenário ainda desempenha a mesma função de antes, ou seja, não há uma mudança conceitual. O problema é que essas mudanças não são teorizadas, ou pensadas como um conceito estético.

Nesse ponto sente-se a falta de sistematização dos conceitos que fazem parte do teatro, que Brecht lembra a propósito de um comentário sobre a obra de Stanislavsky (1863-1938), que segundo ele "já é um avanço, porque é um sistema" (BRECHT, 1963, p. 206).

Nesse sentido apreende-se que há uma falta de um instrumental para pensar o teatro, o que Iná Camargo da Costa (1996) também constata como sendo o maior problema do teatro do século XX.

A idéia de Wagner de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) também leva a outra mudança na maneira de se representar nos palcos que é o problema do gênero. Bentley (op. cit.) ao comentar Wagner explica que o ideal almejado pelo músico e dramaturgo alemão era a junção de todos os tipos de arte em uma só encenação, a idealizada obra de arte total. E é exatamente essa a trajetória percorrida pelo teatro nessa época. Kesting (op. cit) ao comentar as trocas de cartas entre Goethe e Schiller deixa claro que a dramaturgia dessa época não busca mais uma pureza de gênero, mas reconhece a impossibilidade de se representar apenas um gênero entre os três gêneros naturais, a epopéia, a lírica e o drama. A complexidade do tema a ser representado também leva à complexidade da representação que busca na aproximação dos gêneros uma maneira possível de se realizar.

Essa série de pesquisas que se estabelece na arte, como foi visto, também ocorre fora dela, nas ciências, e é esse ponto em comum, a perquirição do mundo sensível, que aproxima a arte e a ciência. Embasado nas idéias positivistas do final do século XIX, surge o naturalismo que buscava apresentar no palco uma fatia da vida (BORHEIM, 1992), essa fatia de vida podia ser qualquer fatia porque todas se equivalem, ou seja, qualquer ponto é passível de ser representado. Esse é o extremo do empirismo, quando todo o mundo sensível busca ser representado da maneira tal qual é, ou seja, esse é o alargamento empírico comentado anteriormente. Agora a verdade é buscada pela fidelidade à cópia do sensível do mundo referencial.

Contudo, o gênero naturalista seria logo posto em dúvida sobre sua representação da verdade nos palcos, pois em começo do século XX surge o cinema e já nos anos vinte o cinema parece ser muito mais adequado à representação do mundo referencial tal como ele é do que o teatro. Além disso, o naturalismo, e todo o teatro ocidental do período moderno não conseguiram renovar seus meios técnicos. E quando esses meios, como a luz elétrica, a reprodução sonora, cinema surgiram o teatro não soube utilizá-los. Não sem razão se fala em crise do teatro, e sua perda de sentido em frente ao cinema, pois o cinema representava a vida com muito mais recursos do que os palcos (BENTLEY, 1991).

Esse teatro que todos criam como morto precisava ser superado, tanto no tema quanto em suas técnicas formais. É necessária uma nova estética capaz de nortear as novas relações de mundo, o qual, agora, não é mais uno como o mundo representado pelos teatros gregos e mistérios medievais, mas também não mais é dividido entre burgueses e aristocratas,

e o tema dos burgueses já fora explorado até quase à exaustão, chegando aos extremos das peças intimistas de câmara, como as de August Strindberg (1849-1912) onde só era possível vislumbrar os anseios e visões do dramaturgo, que se projetava nos palcos.

O excesso de realismo e de psicologismo leva a uma nova questão que é o ponto de vista, pois se esse mesmo mundo pode ser representado de maneiras tão diversas isso comprova que não há mais uma unidade no entendimento do mundo sensível; e mais que isso, não há um acordo possível para representar a realidade, essa realidade deve ser criada através da representação. Assim sendo, a verdade não é mais algo pertencente ao mundo ideal, ou a tentativa de se representar o mundo tal qual ele é, mas sim um trabalho de construção, um *work in progress*. E para que esse trabalho fosse possível o teatro deveria ser renovado.

Entretanto, para que pudesse mudar esse teatro e representar um mundo que agora é povoado por burgueses, proletários, artistas e indivíduos é preciso que seja formulada toda uma nova teoria do teatro, uma teoria que renove os instrumentos do teatro ocidental. Instrumentos esses que Brecht tentou suprir através de seu teatro dialético.

A tradição ocidental de dramaturgia, assim como toda a arte, tinha se voltado tanto para o indivíduo que se tornara impossível representar mais do que isso, um indivíduo. Esse movimento sobre o indivíduo leva a um conhecimento, ou pelo menos a complicação extrema de um sujeito e não de sua sociedade e isso de acordo com Benjamin (1983) é a característica maior desse período, no qual se torna inviável narrar a história de um povo. As histórias são escritas de maneira a informar o leitor sobre as ações de determinada personagem e muitas vezes dizem pouco de uma tradição de um povo.

A questão da morte é ilustrativa para entender essa mudança de que fala Benjamin. Em um romance, ou drama burguês a morte encerra todo o sentido da história, ou seja, como cada vida, agora individualizada, se dobra sobre si mesma o significado dessa vida fica contido nela, não diz respeito a mais ninguém e o sentido da vida é na verdade o centro em torno do qual o romance burguês se move (BENJAMIN, op. cit.). Em contraposição, a narrativa, de acordo com o mesmo Benjamin representa um povo, conta a história que tem a ver com a humanidade, assim o sentido da vida não é perquirido, pois a vida da narrativa dura enquanto durar o povo, ou seja o sentido da vida é a própria vida, não de um indivíduo, mas de um povo.

E a estética do teatro de Brecht tem por objetivo contar a história de um povo, não mais a burguesia, e nem com uma visão burguesa tentando achar um sentido na vida, mas a história de todo um povo, das pessoas comuns, que pouco tinham a ver com a “realidade”

levada aos palcos até então. Mesmo as tentativas de levar aos palcos uma fatia de vida pelos naturalistas são tidas por Brecht como um fracasso, pois para ele:

Die falschen Abbildungen des gesellschaftlichen Lebens auf den Bühnen, eingeschlossen die des sogenannten Naturalismus, entlockten ihm den Schrei nach wissenschaftlich exakten Abbildungen und der abgeschmackte Kulinarismus geistloser Augen- oder Seelenweiden den Schrei nach der schönen Logik des Einmaleins. (BRECHT, 1949, p. 11).

Segundo a tradução originalmente feita para este trabalho, o mesmo trecho em português pode ser⁶

As representações erradas da vida social em cima dos palcos, incluídas as do chamado naturalismo, induziram-no [ao teatro] à exigência de representações cientificamente exatas e o culinarismo vulgar de uma insípida maravilha para os olhos e pastagem para a alma⁷ induziram à exigência da bela lógica da tabuada.

Mais uma vez a busca da verdade, da verdadeira representação pela arte. Mas na estética do dramaturgo alemão a representação da verdade não é mais levar a vida como ela é aos palcos, consiste sim em levar a uma formulação intelectual do que seria essa verdade, ou seja, o teatro épico de Brecht não persegue a percepção visual, mas a representação intelectual (BORHEIM, op. cit.).

Essa representação intelectual só pode ser feita pelo espectador, que também é levado em consideração na estética de Brecht. E para que o espectador seja capaz de alcançar essa representação intelectual ele não pode estar hipnotizado pela representação, não pode estar perto demais da ação representada. Por isso Brecht desenvolve várias técnicas para manter o espectador longe da ação dramatizada e perto da história narrada, a atenção maior deve ser dada ao que ele chama de fábula e não a magia da encenação.

É para fazer essa virada possível que ele desenvolve várias técnicas que levam o espectador a estranhar a ação dramática propriamente dita. Todos os recursos formais; cenário, ou a ausência dele, cinema, faixas, letreiros, música, serão utilizados em suas peças, mas agora não com o intuito de que todas essas técnicas se misturem e representem no palco

⁶ Quando não houver indicação de referência bibliográfica, trata-se da tradução original realizada para esta análise a partir da edição de 1949, publicada na revista *Sinn Und Form*.

⁷ No original em alemão está “*Augen- oder Seelenweiden*”. Essa passagem é de difícil tradução, pois a palavra *Weide* sozinha significa pastagem, mas quando associada a *Augen* significa que é algo saboroso para os olhos, mas a composição não continua com *Seele*, que em alemão quer dizer alma. Portanto seria uma maravilha para os olhos e uma pastagem para a alma.

uma ação unificada, mas todas serão levadas ao palco de maneira separada, para que uma seja capaz de interromper a outra, interrompendo conseqüentemente a ação dramática.

Essa representação fragmentada tenta agora dar conta de representar (intelectualmente) um mundo fragmentado, mas que não busca o que Schiller (1991) descreve como a eterna busca, o retorno ao ideal grego, mas busca ainda baseado no conhecimento, fazer desse conhecimento algo ativo que modifique esse mundo não no sentido de torná-lo novo novamente, mas no sentido de que haja uma compreensão dialética desse mundo e que essa compreensão possa modificá-lo para que o povo, representado agora nos palcos, possa de fato desempenhar um papel ativo fora dos palcos também.

Até o momento, as três épocas apresentadas têm como referência a passagem do mundo representado como ideal da época clássica a um mundo representado como o mundo do indivíduo burguês sob constante pesquisa, sobretudo focado no sujeito, e chegamos por fim a um mundo por representar, ou até mesmo irrepresentável, ainda por construir na obra de Brecht, que busca no espectador a formulação do que possa ser esse mundo, um mundo não passível de representação naturalista, mas passível de mudança. É esse último tipo que será analisado daqui por diante mais detidamente.

Para analisar essa mudança de conceito que o dramaturgo alemão traz para o teatro esse trabalho terá como foco a obra estética de Brecht, aqui representada pelo *Pequeno Organon* para o Teatro no qual o autor se propõe formular uma estética para o teatro por ele praticado, pois, de acordo com suas palavras, esse tipo de teatro fora, até então, recebido, ou compreendido sem qualquer preocupação estética, o que, ainda de acordo com suas palavras, prejudica a compreensão de todos os conceitos por ele formulados para que fosse possível a realização desse novo tipo de teatro.

Um dos conceitos prejudicados se não for compreendido junto a uma estética é o conceito de estranhamento já indicado na introdução desse trabalho. Pode-se dizer ainda que o próprio texto de Brecht sobre a estética busca estranhar a estética já existente para a partir desse estranhamento construir novas possibilidades do fazer teatral. Mas como foi dito ainda na introdução não há ainda elementos suficientes para ter uma idéia mais profunda do que se trata esse estranhar na estética de Brecht, por isso será aprofundado um pouco mais o estudo sobre esse conceito.

CAPÍTULO 2

O PROBLEMA DA LÍNGUA E DOS CONCEITOS.

2.1. *Entfremdung* e *Verfremdung*

A partir da perspectiva de leitura e do percurso de tradução apresentados na introdução deste trabalho, seria interessante então tomar palavras/conceitos como desconhecidas, como necessária uma significação, por parte de quem analisa a obra, para compreender seu resultado, ou seja, partir de um ponto zero. De acordo com essa proposta seria interessante descontextualizar a palavra num primeiro momento, e, fora desse contexto, procurar significações possíveis para determinada palavra. Não seria muito dizer que se deve desconfiar das traduções já existentes. Esse desconfiar pode levar a compreender porque um tradutor usou um determinado termo e não outro que também seria possível para determinada palavra.

Quando desconfia de alguma palavra o pesquisador é levado a tentar entendê-la fora de um contexto, ou seja, em toda sua potencialidade significativa, como se encontra em uma entrada lexical de dicionário. Depois de entender essa palavra em um contexto mais simples, em um segundo momento, um momento de análise mais profunda, se contextualiza esse conceito com todo o seu universo de referência, ou seja, com todo o contexto pressuposto e nesse contexto entender porque um tradutor usou determinada palavra é enriquecedor para uma análise. Mas também produtivo é entender quais outras palavras seriam possíveis para essa interpretação. E ainda qual seria a implicação para a significação do texto ao se trocar a palavra traduzida.

O conceito de *V-effekt* de Brecht, já citado, nos fornece um exemplo rico nesse sentido. Muitas vezes traduzido como “efeito de distanciamento”, outras vezes como “efeito de estranhamento” fica, entretanto, parcialmente explicado. No contexto de teatro de Brecht diz-se que é a necessidade de afastar o espectador do fato encenado. Ou seja, o espectador, acostumado às cenas cotidianas, fica por demasiado acostumado a elas, dessa maneira essas cenas já internalizadas pelo espectador não são suficientes para despertá-lo para a mudança.

Porém pode ser dito também que o espectador, demasiadamente acostumado às cenas cotidianas, não as percebe como passíveis de mudança porque de tão acostumados que estão a elas ocorreu um processo de distanciamento (*Entfremdung*), que torna as pessoas indiferentes ao cotidiano. A escolha da palavra “indiferentes” não se dá ao acaso, pois poderíamos usar nesse mesmo contexto a palavra “alienados”, mas essa não foi a escolha feita aqui.

O texto é feito por escolhas, o dramaturgo alemão também fez uma, ele não usou a palavra *Entfremdung*, não usou a palavra *Entfernung* (distância), nem a palavra estranho (*Unheimliche*), e nem a palavra desconhecido (*Unbekannte*). É possível perceber também que todas essas palavras, pelo menos em português poderiam suportar o conceito desenvolvido por Brecht, mas sua escolha foi pela palavra *Verfremdung*.

Ao não se atentar ao potencial significativo de uma palavra pode-se ficar alheio (*entfremdet*) a tudo o que ela tem para dizer. Para quebrar essa alienação (*Entfremdung*) Brecht sugere um distanciamento (*Verfremdung*). Como se nota facilmente essas palavras são muito parecidas em alemão, e como já foi feito anteriormente pode-se até mesmo traduzi-las de maneira muito parecida em português, e até encontramos em alguns livros, como o de Carlson (1997, p. 371.) a tradução de *Verfremdung* como alienação.

Contudo essas palavras significam coisas diversas e essa diferença se desenvolve por meio de dois prefixos alemães: *ent-* e *ver-*. Esses prefixos se incorporam às palavras introduzindo pequenas mudanças, segundo o dicionário *Langenscheidt*, o prefixo *ent-* “expressa que algo é retirado de algo, algo é livrado de algo.” E o prefixo *ver-* “expressa que alguém traz algo à situação, ou alguém traz algo gradual para si mesmo”.

Há pequenas diferenças entre esses prefixos. Uma diferença clara é entre algo e alguém, se usado o prefixo *ent-*, conota-se alguma coisa sofrendo uma perda parcial, e o prefixo *ver-* exprime uma ação reflexiva, ou seja, uma ação que é somada e nisso chegamos a mais um ponto que é a direção, a soma ou a subtração, respectivamente trazer e retirar. Assim *Entfremdung* é o distanciamento ou estranhamento que subtrai algo de algo, ou seja, há perda de significado, e *Verfremdung* é o distanciamento ou estranhamento que traz algo a alguém, ou seja, há ganho de significado.

Vale lembrar que o descuido de Carlson⁸ é muito significativo, pois alienação é a tradução consagrada para o conceito *Entfremdung* - conceito desenvolvido pelo filósofo alemão Karl Marx (1818-1883). O conceito de *Verfremdung* de Brecht tem uma relação diametralmente oposta ao de Marx, que, aliás, é uma das grandes fontes inspiradoras de Brecht.

É possível que Brecht não tenha usado essa palavra indiscriminadamente, ele queria dizer algo que essa palavra o ajudava a expressar. Entretanto, só essa palavra também não dava conta. Talvez por essa razão ele tenha escrito alguns tantos textos para melhor explicá-

⁸ Vale lembrar que esse livro foi consultado em português, portanto, o erro pode ser da versão do inglês para o português.

la, como, por exemplo, encontramos no volume 5 do *Schriften zum Theater* uma longa explicação sobre o *V-Effekt*. (BRECHT, 1963, p. 155-182).

O filósofo gaúcho Gerd Bornheim é um grande estudioso de Brecht no Brasil e ele também escreveu sobre o efeito de distanciamento em seu livro *A Estética do Teatro* (1992). Nesse estudo é utilizada a tradução de *V-effekt* como “efeito de distanciamento”. Para esclarecer o conceito ele cita muitas vezes passagens de textos de Brecht, em especial o volume acima citado de *Schriften zum Theater*. Curioso notar, que Bornheim atribui diretamente a Brecht tudo o que cita; o que seria perfeitamente aceitável, pois esse livro é tido como um texto teórico, contudo esse livro é um apanhado de escritos de Brecht que, segundo Bornheim:

[...] reúne extensas anotações de Brecht, redigidas nos anos 1939-56, destinadas à composição de um ensaio sistemático que exporia todas as suas idéias sobre o teatro. Esse ensaio não chegou a ser escrito. De fato, no que nos interessa, aquelas anotações, publicadas postumamente, vão muito pouco além da repetição dos inúmeros artigos que o autor produziu ao longo dos anos 30. Mas elas aparecem aqui citadas sempre que oferecem interesse para o entendimento da estética brechtiana (BORNHEIM, 1992, p. 252).

Podemos notar por essa citação de Bornheim que, ao fazer escolhas, ele pinça nos textos estudados somente o que lhe interessa. E assim são feitas as escolhas das citações que irão compor o texto. Para identificar esse processo podemos pegar outra passagem do texto de Bornheim em que ele diz que para Brecht “o desconhecido desenvolve-se somente a partir do conhecido” (op. cit. p. 243). Porém, esses escritos de Brecht, reunidos em forma de livro no *Schriften zum Theater V*, citados pelo teórico gaúcho, é reunido sob o título *Der Messingkauf* traduzido em português como *A compra do Latão*. E para desenvolver esse texto, o dramaturgo alemão cria cenário, tempo e personagens e atribui a eles as falas que se encontram no texto. A citação acima, por exemplo, é dita no texto pelo personagem do filósofo, ou seja, é uma peça de teatro.

O analista literário frente a esta situação se vê na necessidade de tomar uma posição, interpretar o texto como teórico, ou como ficção. E por que escolher, no caso do texto citado, a teoria e não a ficção? No texto há personagens, há cenas, há cenários e ainda assim é lido como teórico. Uma resposta possível é que nesse texto o dramaturgo quer elucidar a conceituação de seu teatro, ou seja, no texto aparecem os mesmos conceitos que Brecht escrevera em outros textos, como o nosso ponto de partida, o *V-effekt*, e, através de seus

personagens expõe suas idéias. Como em outros textos o dramaturgo não usa personagens, pode-se inferir que não há diferença se é Brecht ou um personagem por ele criado que fala.

Essa opção pode se modificar também de acordo do interesse de quem lê. O analista literário, no caso em questão Bornheim, escolheu a teoria, o grupo de teatro brasileiro Companhia do Latão escolheu outra opção. O grupo leu o texto citado como uma peça de teatro, e a propósito encenou essa montagem no ano de 1997.

Claro que como o texto foi escrito por Brecht podemos dizer que é ele que fala através de seus personagens, porém considerar a fala como importante e não considerar a importância de quem a fala já é tomar parcialmente o sentido que ela adquire na rede textual. Saber simplesmente que existem personagens nesse texto de Brecht, que dentre esses personagens há um que é um filósofo já altera em muito o sentido que essa afirmação pode ter. Inserir um filósofo no texto é logo de partida discutir com toda uma tradição ocidental do pensamento e nesse ponto citado em específico a fala partir desse personagem pode ser muito significativo e alterar todo o sentido defendido no texto de Bornheim.

Uma primeira tarefa se impõe para quem faz crítica literária, que é tomar parte de um texto, selecioná-la adequadamente e citá-la em outro texto tentando não alterar sua significação. Tarefa essa que é bem difícil: não contaminar as palavras de outro texto com as palavras de seu texto, mas, sobretudo é uma tarefa ética que se impõe ao crítico literário.

Outra dificuldade é definir o limite entre ficção e teoria. Quais são as características definitivas para determinar se uma obra é teórica ou fictícia? Será que existem aspectos que sejam capazes de estabelecer essa separação tão nítida como as que são feitas sobre os textos de Brecht, por exemplo, ou é só uma necessidade de classificação imposta?

Encontramos toda uma tradição⁹ de estudos sobre Brecht que faz essa separação e é impossível estudar suas obras sem que se sofra interferência dessa tradição. A possibilidade que existe para que se faça uma leitura sem essa interferência é a análise partir e chegar no próprio texto de Brecht. Com esse intuito a análise do *Organon* aqui proposta não contará com textos que apoiem essa leitura, pois a análise se dobrará sobre o próprio texto procurando comprovar seus conceitos dentro de seus contextos.

Nesse trabalho, como se pode notar, permanece uma dificuldade: a definição do que seria o conceito contido na palavra *Verfremdungseffekt*, tantas vezes trabalhado por Brecht. O próprio autor alemão escreve no *Kleines Organon* que não se pode entender o *V-Effekt* fora de um contexto estético.

⁹ A título de esclarecimento cita-se Bornheim (1992), Bentley (1991), Willet (1967), Kesting (1959) que fazem essa distinção.

Depara-se com um conceito altamente relacional, que não se restringe a uma única palavra, mas sim, um conceito que dialoga com toda uma estética, que não chamamos aqui de teatral, mas literária, pois mesmo em textos não teatrais, como o *Organon*, não faz sentido uma definição de um conceito que não considere a permuta existente entre os termos, ou seja, a contaminação entre os termos.

Portanto, a citação de um termo, ou trecho, torna-se irrelevante para a análise da obra do dramaturgo alemão quando essa citação não leva em consideração as pequenas nuances do texto do teatrólogo, além de estar fadada ao insucesso se tem a intenção de atribuir um sentido restrito aos termos de Brecht, pois como ele mesmo demonstra pelos seus estudos e reestudos das próprias obras, muito mais frutífero é postergar um termo, para que esse possa se relacionar, do que restringir as possibilidades desse termo em uma categoria fixa.

Esse relacionar estende-se a toda a obra de Brecht e também a toda tradição literária e teatral que antecede o trabalho do dramaturgo. Walter Benjamin (1966) afirma que o teatro de Brecht é um teatro gestual. Esse gestual adjetivo não remete à palavra gesto, mas a sim a palavra alemã de origem latina *Gestus*. Em alemão a tradução para gesto seria a palavra *Geste*, o que significa o movimento corporal de alguém. A palavra *Gestus*, contudo, não pretende expressar o movimento de um corpo, ou simplesmente do corpo do ator, mas sim o movimento de uma sociedade, ou de classes dessa sociedade.

Seguindo a análise de Benjamin, o *Gestus* apresentado no palco deve causar um estranhamento por não ser o gesto de uma pessoa, esse gesto deve transcender a pessoa e alcançar um significado social. Nessa relação entre *Gestus* e estranhamento percebe-se que ambas são reciprocamente dependentes, o estranhamento ocorre através do *Gestus* e o *Gestus* só é possível através do estranhamento, isso é, uma relação dialética baseada em uma nova estética teatral.

Essa é a superação do teatro do indivíduo que foi citado no início para o teatro de um povo, ou seja, a estética do teatro é direcionada não mais ao indivíduo, mas sim a um grupo de pessoas e busca agora representar esse grupo de pessoas. Bornheim (op. cit.) classifica o *Gestus* na obra de Brecht como acidental, e isso acontece porque o filósofo gaúcho não relaciona esse conceito de uma maneira dialética aos outros conceitos de Brecht. Falar em relação dialética em Brecht significa dizer que idéias díspares, ou diferentes, ou ainda excludentes devem gerar um diálogo possível para que se produza um resultado efetivo, no palco ou na sociedade, que esses conceitos isolados não eram capazes de efetivar.

Essa relação se dá na estética do teatro de Brecht. Para Bornheim a estética de Brecht, título de seu livro, é nada mais do que a atividade teórica do dramaturgo alemão. Ou

seja, todas as indicações técnicas, práticas escritas por Brecht em forma de teoria, para o filósofo gaúcho são também categorias estéticas. Ora, a estética não é um amontoado de conceitos que gera um resultado, pelo contrário, é algo que organiza teorias com um fim específico. E definir o objetivo que Brecht tinha ao compor sua estética é uma tarefa arriscada, principalmente pelo risco de tentar adivinhar os pensamentos de Brecht. Para evitar esse tipo de risco a opção é basear a análise estética no que foi escrito por Brecht.

Esse trabalho de pesquisa formal estético foi realizado por Brecht no *Kleines Organon für das Theater*, texto que constitui por fim o núcleo desse trabalho, cuja finalidade é pesquisar a validade da teoria de Brecht e para tanto segue as indicações do próprio escritor alemão sobre sua teoria relacionada à estética por ele proposta.

CAPÍTULO 3: A ESTÉTICA DE BRECHT.

3.1 Estética no teatro épico.

Na época em que o texto *O Pequeno Organon* para o Teatro é escrito, o teatro de Brecht não está mais em desenvolvimento, mas sim está já estabelecido. Publicado em 1949, Brecht já escrevera todas as suas peças e contava agora com uma possibilidade mais consistente de estabelecer esse teatro em uma estética, ou melhor, de desenvolver uma estética a partir do que já fora composto por sua obra¹⁰.

Grande parte de suas obras foi escrita no período de exílio, já que ele fora obrigado a deixar seu país com a chegada do nazismo ao poder, portanto, não havia muitas possibilidades de demonstrações práticas dessas peças, salvo exceções de algumas apresentações feitas na Europa durante esse tempo. Já em 1949, de volta a Berlin oriental e trabalhando como diretor do *Berliner Ensemble* ele tinha agora essa possibilidade de colocar em prática esse teatro e de delinear-lhe o contorno de uma estética.

Um teatro que se proclama social encontra logo de saída um grande problema ao tentar se relacionar com uma estética, que é legado de uma aristocracia intelectual, pois é necessário trabalhar temas novos como o proletário, e para tanto é também necessário negar esse legado de toda uma intelectualidade ou formular uma nova estética que seja capaz de adequar esses pólos que a princípio parecem tão opostos. Para tanto, no prólogo do *Organon*, Brecht escreve¹¹:

A seguir, é analisado como pareceria uma estética obtida a partir de uma maneira específica de fazer teatro, que é desenvolvida na prática desde algumas décadas. Nas observações teóricas ocasionais, desvios, indicações técnicas publicadas na forma de notas às peças do autor, aludiu-se à estética apenas superficialmente e com relativo desinteresse. Uma espécie determinada de teatro ampliava e restringia sua função social, completava ou peneirava seus meios artísticos e estabelecia-se ou afirmava-se na estética, se viesse à baila a discussão na qual esse teatro contrariasse as convenções dominantes, morais ou do gosto moderado, ou as invocasse em benefício próprio, de acordo com a o partido tomado na batalha. Esse teatro de certa forma defendia sua inclinação para tendências sociais comprovando essa tendência social em obras de arte universalmente reconhecidas, só porque essas eram as tendências universalmente reconhecidas. Indicava nas produções contemporâneas o esvaziamento de todos a saberes como um traço de decadência: acusava esses locais de venda de

¹⁰ É importante lembrar que apesar de Brecht anunciar que o texto trata do teatro de uma época, as análises contidas no *Organon* se referem somente às peças por ele escritas.

¹¹ Tradução minha a partir do original em alemão (BRECHT, 1949, p. 11-12).

entretenimento noturno de terem se degenerado em uma filial do tráfico de entorpecentes burguês. As representações erradas da vida social em cima dos palcos, incluídas as do chamado naturalismo, induziram-no à exigência de representações cientificamente exatas, assim como o culinário vulgar de uma insípida maravilha para os olhos ou uma pastagem para a alma induziram à exigência da bela lógica da tabuada. Do culto do belo, que foi alimentado com a recusa ao conhecimento e o desprezo ao útil, declinou-se com desprezo, principalmente porque nada mais de belo foi criado. Almejou-se um teatro da era científica, e tornou-se muito oneroso aos seus planejadores tomar emprestado ou roubar do paiol dos conceitos estéticos o suficiente para que eles pudessem manter os estetas da imprensa à distância, eles simplesmente ameaçavam com a intenção de “desenvolver objetos didáticos a partir dos meios de prazer e converter conhecidos institutos de divertimento em órgãos de divulgação” (notas sobre a Ópera), ou seja, emigrar do reino do agradável. A estética, legado de uma classe depravada tornada parasitária, encontrava-se em um estado tão lamentável, que um teatro devia ganhar tanto em reputação quanto em liberdade de ação, se ele preferisse se denominar *Thaëter*¹². Contudo não era, o que foi praticado como teatro de uma era científica, ciência, mas teatro, sendo que o acúmulo de novidades, na falta de possibilidades de demonstrações práticas no tempo nazista e na guerra, associa-se a tentativa de revisar o lugar dessa espécie de teatro na estética ou ainda de esclarecer o contorno de uma estética criativa para essa espécie. Seria extremamente difícil expor algo sobre a teoria teatral do distanciamento fora de uma estética.

Hoje se poderia até mesmo descrever uma estética das ciências exatas. Galilei já fala da elegância de certas formas e da graça dos experimentos, Einstein imputa ao sentido da beleza uma função descobridora, e o físico atômico R. Oppenheimer elogia a atitude científica, que tem sua beleza e parece totalmente adequada ao lugar das pessoas sobre a terra.

Revogamos então, para a deploração geral, nossa intenção de emigrar do reino do apazível, e manifestemos, mais uma vez para a deploração geral, de agora por diante a intenção de nos fixarmos nesse reino. Tratemos o teatro como um local de entretenimento, pois ele pertence a uma estética, e analisemos que tipo de entretenimento nos satisfaz!

Essa mesma parte do texto em alemão é:

In der Folge wird untersucht, wie eine Ästhetik aussähe, bezogen von einer bestimmten Art, Theater zu spielen, die seit einigen Jahrzehnten praktisch entwickelt wird. In den gelegentlichen theoretischen Äußerungen, ausfällen, technischen anweisungen, publiziert in der Form von Anmerkungen zu Stücken des Verfassers, wurde das Ästhetische nur beiläufig und verhältnismäßig uninteressiert berührt. Eine bestimmte Spezies Theater erweiterte und verengte da seine gesellschaftliche Funktion, vervollständigte oder siebte seine artistischen Mittel und etablierte oder behauptete sich in der Ästhetik, wenn darauf die Rede kam, indem es die herrschenden moralischen oder geschmacksmäßigen Vorschriften mißachtete oder für sich anführte, je nach der Kampflage. Es veteidigte etwa seine Neigung zu gesellschaftlichen Tendenzen, indem es gesellschaftliche Tendenzen in allgemein anerkannten Kunstwerken nachwies, unauffällig nur dadurch, dass sie eben die anerkannten Tendedenzen waren. In der zeitgenössischen Produktion bezeichnete es die Entleerung von allem Wissenswerten als ein Verfallsmerkmal: es beschuldigte diese Verkaufsstätten für Abendunterhaltung, sie seien herabgesunken zu einem Zweig des bourgeoisen Rauschgifthandels. Die falschen Abbildungen des

¹² Termo cunhado por Brecht para diferenciar o teatro que pensa seus recursos formais ao outro tipo de teatro que não se preocupa em romper com a tradição estética ocidental.

gesellschaftlichen Lebens auf den Bühnen, eingeschlossen die des sogenannten Naturalismus, entlockten ihm den Schrei nach wissenschaftlich exakten Abbildungen und der abgeschmackte Kulinarismus geistloser Augen- oder Seelenweiden den Schrei nach der schönen Logik des Einmaleins. Den Kult des Schönen, der betrieben wurde mit der Abneigung gegen das Lernen und der Berachtung des Nützlichen, lehnte es verächtlich ab, besonders, da nichts Schönes mehr hervorgebracht wurde. Angestrebt wurde ein Theater des wissenschaftlichen Zeitalters, und wurde es seinen Planern zu beschwerlich, aus dem Zeughaus der ästhetischen Begriffe genug auszuleihen oder zu stehlen, womit sie sich die Ästheten der Presse vom Leibe halten konnten, drohten sie einfach die Absicht an, <aus dem Genußmittel den Lehrgegenstand zu entwickeln und gewisse Institute aus Vergnügungsstätten in Publikationsorgane umzubauen> (<Anmerkungen zur Oper>), d.h. aus dem Reich des Wohlgefälligen zu emigrieren, die Ästhetik, das Erbstück einer depravierten und parasitär gewordenen Klasse, befand sich in einem so beklagenswerten Zustand, dass ein Theater sowohl Ansehen als Bewegungsfreiheit gewinnen musste, wenn es sich lieber Theater nannte. Dennoch war, was als Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters praktiziert wurde, nicht Wissenschaft, sondern Theater, und die Häufung von Neuerungen bei dem Fortfall praktischer Demonstrationsmöglichkeiten in der Nazizeit und im Krieg legen nun den Versuch nahe, diese Spezies Theater auf seine Stellung in der Ästhetik hin zu prüfen oder jedenfalls Umriss einer denkbaren Ästhetik für diese Spezies anzudeuten. Es wäre zu schwierig, etwa die Theorie der theatralischen Verfremdung außerhalb einer Ästhetik darzustellen.

Es könnte ja heute sogar eine Ästhetik der exakten Wissenschaften geschrieben werden. Galilei schon spricht von der Eleganz bestimmter Formeln und dem Witz der Experimente, Einstein schreibt dem Schönheitssinn eine entdeckende Funktion zu, und der Atomphysiker R. Oppenheimer preist die wissenschaftliche Haltung, die <ihre Schönheit hat und der Stellung des Menschen auf Erden wohl angemessen scheint>.

Widerrufen wir also, wohl zum allgemeinen Bedauern, unsere Absicht, aus dem Reich des Wohlgefälligen zu emigrieren, und bekunden wir, zu noch allgemeinerem Bedauern, nunmehr die Absicht, uns in diesem Reich niederzulassen. Behandeln wir das Theater als eine Stätte der Unterhaltung, wie es sich in einer Ästhetik gehört, und untersuchen wir, welche Art der Unterhaltung uns zusagt!

Nota-se a preocupação com a possível mistura de conceitos, entre o teatro até então praticado e sua base em uma estética e o novo tipo de teatro que fora por Brecht e seus companheiros desenvolvido. Logo de início a postura é negar a estética por tudo o que ela poderia representar sobre uma classe até então esquecida ou explorada, que agora é assunto de representação nesse novo tipo de teatro.

De acordo com o prólogo essa postura inicial de negação foi muito útil a esse tipo de teatro, o que possibilitou certa liberdade para que pudesse trabalhar seus novos materiais ao manter afastados “os estetas de plantão”. Entretanto há também uma postura um tanto quanto diplomática, ou mesmo política, pois se percebe que há uma variação de acordo com os momentos de discussão, ou seja, se fosse interessante, a estética poderia ser tomada como base, ou simplesmente afastada, ou seja, dependendo do momento de desenvolvimento do teatro de Brecht, poderiam ser adotadas posturas contraditórias para que se defendesse sua produção.

Alguns analistas do teatro de Brecht como Willet (1967) e Bentley (1991), para citar dois grandes expoentes da crítica teatral, escrevem que há contradições entre a teoria de Brecht e sua obra, portanto é mais frutífero estudar sua obra, mesmo porque a formulação teórica mesmo é muito onerosa ao seu idealizador, e ela não alcança a prática, nem no espetáculo, nem no texto. E de fato, ao ler a análise feita por esses ilustres críticos não há ponto de discordância.

Willett escreve a respeito do *Organon*, por exemplo, que:

Pondo de lado a qualidade – reconhecidamente uma grande reserva – somente alguns métodos favoritos continuaram a dar a esse teatro o cunho de Brecht, e pareciam mais tratar-se de idiossincrasias pessoais do que provas evidentes de um determinado critério teórico (WILLETT, 1967, p. 232).

Também Bentley aponta outras idiossincrasias na obra de Brecht, em suas palavras:

O desmentido da teoria de Brecht é a prática de Brecht. Sua arte é o contrário de sua crítica. Nela existe a ilusão do palco, o suspense, a simpatia, a identificação. A platéia é subjugada e, mas importante do que tudo, o gênio altamente pessoal de Brecht descobre a sua expressão. A apresentação dos fatos aparentemente “objetiva” é para ele, como foi para Zola uma oportunidade para a expressão individual e “subjetiva” (BENTLEY, 1991, p. 313).

Esses dois autores são contundentes ao demonstrar as contradições do trabalho de Brecht, contudo, nesse trabalho a contradição não é tomada como um empecilho, mas como uma estratégia de produção, por isso aqui se fala de posições contraditórias e não de contradições. É importante ressaltar que esta análise tem por objeto o *Organon*, mais especificamente, seu prólogo, e não se pretende dar conta de toda a carreira do autor. Por isso, não importa aqui, a verdade dos bastidores da carreira de Brecht, mesmo porque isso seria um trabalho biográfico difícil para, como foi anteriormente escrito, um germanista em terra estrangeira.

Assim, pode-se afirmar que essas posições contraditórias são as “possibilitadoras” do que se pôde mais tarde chamar de teatro dialético¹³, pois é a partir dessas posturas contraditórias que surgiria o diálogo necessário para o desenvolvimento do trabalho de Brecht. Para a subsequente alteração, tanto na ideologia, quanto mesmo na fábula ou fabulação da peça. Ou seja, são as posturas contrárias que abrem o espaço para que essa prática teatral seja produtiva, e são as mesmas que fazem a própria análise produtiva.

¹³ Essa tese aqui defendida a respeito da importância da contradição no trabalho de Brecht será melhor esboçada no item 3.3.

Nessas contradições se encontra uma característica do trabalho em progresso, que, ao mesmo tempo em que se desenvolve, critica e busca uma postura mais adequada a esse trabalho que está em desenvolvimento. Por isso mesmo é mais difícil estabelecer-se em uma estética, ou delinear uma estética possível para esse teatro, e mais fácil é adequar o discurso de acordo com o a discussão em voga na época. É preciso considerar que uma peça de teatro só é possível de ser analisada, discutida, depois que esta estiver pronta.

Quando Brecht escreve que é impossível entender o efeito de estranhamento fora de uma estética, parece que o *Organon* é essencial para a compreensão de toda sua obra, ou seja, é um elemento novo que surge como mediador entre a teoria e a prática desses conceitos, a estética. Mas ainda falta definir qual seria esse contorno estético de que ele fala, pois está escrito ainda que essa estética deve ser criativa, não diretamente relacionada ao que ele denominou como o que foi traduzido no trecho acima do prólogo como o “legado de uma classe depravada que se tornou parasitária”.

Contudo, nessa mesma passagem é importante notar que o verbo “encontrar-se” está conjugado no pretérito imperfeito:

A estética, legado de uma classe depravada tornada parasitária, encontrava-se em um estado tão lamentável, que um teatro devia ganhar tanto em reputação quanto em liberdade de ação, se ele preferisse se denominar *Thaëter*.

No original o verbo conjugado é *befand sich*, esse tempo verbal em alemão é chamado de *Präteritum*, e pode ter por função descrever eventos no passado que tiveram certa duração, mas que não necessariamente continuam no mesmo estado do momento descrito, assim como o pretérito imperfeito em português.

A posição da batalha pode mudar e o que era inimigo pode tornar-se um aliado depois de alguns ajustes. Nesse sentido, é interessante notar que não só a estética assume uma nova posição na discussão, mas o próprio teatro, ou *Thaëter*, como era denominado esse teatro que a princípio recusava essa mesma estética, à qual agora se alia.

Conforme o prólogo do *Organon*, “o que foi praticado como teatro de uma era científica não era ciência, mas teatro”. Essa passagem mostra que não há como recusar de todo uma estética teatral anterior, a não ser que se abdicasse totalmente do teatro. O que existe é um jogo retórico baseado em posturas contrárias para que seja viável, a partir dessa oposição pensar uma nova maneira do fazer teatral. E então, depois de rearranjadas as posições, do teatro de uma era científica, e da própria estética, criar um novo discurso, uma nova prática, ou seja, um novo teatro e uma nova estética.

Como dito anteriormente a maioria das citações ao teatro feitas no *Organon* referem-se ao teatro praticado pelo próprio Brecht, e nesse caso em específico teatro de uma era científica faz referência mais uma vez ao teatro por ele praticado¹⁴.

Falar em estética é um novo discurso para Brecht. Como se afirmou anteriormente, o teatro feito por ele procurava produzir uma representação intelectual da sociedade, almejando interromper o processo de hipnose dos espectadores. Todos os recursos utilizados em seu teatro com a intenção de quebrar as sensações de empatia, para que fosse possível incitar intelectualmente a platéia, para que eles representassem a sociedade em que eles queriam viver.

A fábula do teatro do dramaturgo alemão deveria, nesse sentido, ser percebida pela inteligência e não por emoções, e isso não se relaciona muito bem com a estética, pelo menos não etimologicamente. Essa representação intelectual do teatro épico se relaciona com a noética, que, de acordo com o Dicionário Houaiss¹⁵:

Noética

Rubrica: lógica.

parte da lógica que estuda as leis fundamentais do pensamento, conhecidas como os quatro princípios: identidade, contradição, terceiro excluído e razão suficiente [Termo proposto por Hamilton que, entretanto, foi adotado por poucos autores.].

Mas para chegar a noética antes temos que entender um pouco sobre a etimologia da palavra estética. Ainda de acordo com o dicionário estética significa¹⁶:

Estética

Rubrica: filosofia.

parte da filosofia voltada para a reflexão a respeito da beleza sensível e do fenômeno artístico

Etimologia

fem.substv. de estético; ver estet(o)-; f.hist. 1833 esthetica

Nessa definição nota-se que estética é relacionada ao sensível e não ao intelectual. E para seguir a etimologia da palavra, é necessário verificar o elemento estet(o)-, que de acordo com a definição do verbete¹⁷:

¹⁴ No próximo item será especificado o que Brecht analisa como sendo essa “era científica” e qual a relação estabelecida pelo seu teatro e sua época.

¹⁵ HOUAISS. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Disponível <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=NO%C9TICA&stipe=k>>em Acesso em: 03 de setembro de 2007.

¹⁶ HOUAISS. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Disponível <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=est%E9tica+&stipe=k>>em Acesso em: 03 de setembro de 2007.

estet(o)

antepositivo, do grego *aisthétós,ê,ón* 'perceptível pelos sentidos, sensível', palavra oposta a *noétós,ê,ón* 'que pode ser percebido pela inteligência', ver *noet(i)-*; cog. de *aísthésis,eós* 'percepção pelos sentidos', ver *estesio-*; ocorre já em vocábulos originais gregos, como *esteta* e *estético*, já em cultismos do sXIX em diante: *estética*, *esteticismo*, *esteticista*, *esteticístico*, *estetismo*, *estetista*, *estetístico*, *estetização*, *estetizado*, *estetizante*, *estetizar*, *estetogeografia*, *estetogeográfico*, *estopsicologia/estetopsicologia*, *estopsicológico/estetopsicológico* (os dois últimos com variações. haplológicas); contrastar com *esteto-*

Ligada diretamente à *estética* está a palavra *estesia*, que, ainda de acordo com o dicionário significa¹⁸:

estesia

Aísthésis aisthétós,ê,ón pospositivo, do grego *aísthésia,as* (tb. *aísthésis,eós*) 'faculdade de percepção pelos sentidos, sensação, percepção', em compostos da terminologia científica do sXIX em diante: *acnestesia*, *acroanestesia*, *anestesia*, *barestesia*, *batianestesia*, *cenestesia*, *cinestesia*, *criptestesia*, *disestesia*, *estesia*, *hiperestesia*, *hipestesia*, *hipoestesia*, *macroestesia*, *palestesia*, *parestesia*, *pseudestesia*, *psicroestesia*, *radiestesia*, *radioestesia*, *raquianestesia*, *sinestesia*, *termestesia*, *termoestesia*; notar que algumas das f. citadas apresentam o privativo *an-* (*anestesia*, *batianestesia*, *raquianestesia*), o que faz de *-anestesia* a figura antônima do elemento referido

Ao passar por essas definições encontradas em dicionário deve ser lembrada a discussão aqui feita anteriormente no primeiro capítulo a respeito da representação que o teatro faz de sua sociedade e de si mesmo nos palcos. Ao tratar da representação no teatro grego antigo fala-se em *catarse*, ou seja, a encenação busca produzir no público terror e piedade. A propósito da *catarse* Brecht escreve ainda no fragmento de número quatro do *Organon* que é a purificação através do terror e da piedade, ou a purificação desse temor e dessa piedade.

A busca pelo despertar alguns sentimentos no público é foco dessa representação no teatro grego, bem como se pode dizer até mesmo do “obra de arte total” de Wagner, que busca através de todos os recursos artísticos possíveis explorar os sentidos do público ao representar uma peça.

Brecht acusa esse apelo aos sentidos de ser um entorpecimento das platéias (fragmento 28 do *Organon*), ou seja, uma platéia hipnotizada não responde a estímulos

¹⁷ HOUAISS. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Disponível < <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=estet%28o%29&styp=estet%28o%29&styp=k>>em Acesso em: 03 de setembro de 2007.

¹⁸ HOUAISS. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Disponível < <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=estesia&styp=estesia&styp=k>>em Acesso em: 03 de setembro de 2007.

intelectuais, os quais, como foi dito no primeiro capítulo, impossibilitam que o público formule uma representação intelectual a partir do teatro que assiste.

Nesse ponto parece ter sido encontrado uma contradição muito forte na teoria de Brecht que prega uma formulação intelectual, o que, como foi visto, pode ser chamado de noética, mas que nesse momento da formulação teórica do dramaturgo alemão tenta aliar-se a uma estética, ou seja, um apelo aos sentidos e não ao intelecto. Contudo é necessário lembrar uma vez mais que é nessas contradições que esse trabalho se apóia para entender a obra de Brecht.

No prólogo do *Organon*, Brecht diz ser muito difícil entender o *V-Effekt* fora de um conceito estético, e já no capítulo 1 desse trabalho também se afirma que diferentemente de Wagner, que buscava através dos recursos artísticos disponíveis uma união, Brecht busca através desses mesmos meios uma interrupção; ou como já foi dito anteriormente, todos os recursos formais; cenário, ou a ausência dele, cinema, faixas, letreiros, música, serão utilizados em suas peças não com o intuito de que todas essas técnicas se misturem e representem no palco uma ação unificada, mas todas serão levadas ao palco de maneira separada, para que uma seja capaz de interromper a outra, interrompendo conseqüentemente a ação dramática.

A necessidade da interrupção pressupõe algum tipo de empatia do público e a interrupção é a conseqüência de um efeito estético, como um tipo de chamada à ordem para que se lembre que é necessário refletir sobre a encenação. Nos tempos atuais talvez seja mais fácil entender que a quebra de um sentimento empático, ou estésico, faça parte de uma estética. Assim como é possível afirmar que a própria falta de um estilo já é de alguma maneira um estilo.

Nessa mesma linha de raciocínio, pode ser entendida a afirmação de Brecht quando escreve que é muito difícil entender o conceito teatral de estranhamento fora de uma estética teatral, pois, se não se pensa em uma estética, não há necessidade alguma de um efeito de estranhamento; ou ainda, não há necessidade de quebrar efeitos causados por possíveis sentimentos empáticos se eles não são apresentados na peça. Lembrando ainda que esse estranhamento ocorre de maneira intrínseca à peça representada, portanto, ela também é planejada para despertar emoções, sentidos, para que só depois esses sejam interrompidos e produzam um outro efeito que pode ser ao mesmo tempo um efeito intelectual e estético.

Embora a teoria da recepção de Jauss (2002) seja formulada apenas nos anos setenta, quando se estuda teatro, é impossível não pensar na recepção, no público. E isso sempre foi formulado em termos de espetáculo, desde os gregos até hoje. Como qualquer texto, uma peça

de teatro não existe sem um público. Contudo uma peça de teatro, diferentemente de um texto, é sempre formulada em termos de espetáculo, com um público vivo e presente no momento de sua realização.

O entendimento do teatro em termos de espetáculo é essencial para compreender as formulações estéticas propostas por Brecht no *Organon*, pois muitos textos têm cunho estritamente intelectual, entretanto não pode ser somente esse o objetivo do teatro. Livros como o de Mayer (1961) trazem já no título a problematização que ocorre entre Brecht e a tradição, entre outras discussões, a opção não aristotélica de Brecht no desenvolver de seu teatro, que em certa medida não deixa de ser aristotélico, ainda que a intenção possa ser contrariar os preceitos de Aristóteles.

Mesmo o teatro de Brecht sendo uma expressão que nega os preceitos da tradição ocidental do teatro e por consequência de Aristóteles não é possível afirmar simplesmente que se trata de um teatro não-aristotélico, porque como é possível verificar no texto de Kesting

se quisermos definir ambos os termos, teatro aristotélico e teatro não-aristotélico, devemos pressupor uma grande flexibilidade, isto é, devemos entender sob o conceito aristotélico uma conformidade básica e não a mera obediência de a todas suas postulações, e o não aristotélico como uma dramaturgia basicamente contrária, que, contudo, pode tanger alguns pontos da poética aristotélica.¹⁹

Fica claro por essa definição que o “teatro não aristotélico” é muito mais que uma negação dos preceitos de Aristóteles. Isso já fora realizado anteriormente por Shakespeare “o grande anti-aristotélico” (KESTING, 1959, p.10), não respeitando em absoluto as definições do drama feitas pelo pensador grego, mas que, ainda assim, dialoga com conceitos formulados já na Grécia antiga. O teatro de Brecht pode ser melhor definido por “teatro dialético” do que por teatro anti-aristotélico, pois assim não se incorre no risco de negar que a obra de Aristóteles tenha grande influência sobre esse tipo de teatro.

O próprio Brecht em *Schriften zum Theater* ironiza sobre essa dicotomia imposta pela falta de compreensão, conforme é possível verificar nas suas intervenções entre parênteses:

A causa do problema, na minha opinião, estava em que as minhas peças tinham de ser representadas de uma maneira própria e correta, para dar bom resultado, e por tal

¹⁹ Tradução minha. O original em alemão encontra-se em Kesting (1959, p.10): „Wenn wir beide Begriffe – den des aristotelischen und den des nichtaristotelischen Dramas – definieren wollen, so müssen wir eine grössere Modifizierbarkeit voraussetzen, d.h. es ist mit aristotelisch eine grundsätzliche Übereinstimmung und nicht eine Befolgung aller seiner Forderungen gemeint, und mit nichtaristotelisch eine grundsätzliche gegenteilige Dramaturgie, die sich aber in Einzelheiten durchhaus mit Punkten der aristotelischen Poetik berühren kann“.

motivo eu era obrigado a suplementar um drama não aristotélico (nossa!) pela descrição (que o céu nos acuda!) de uma montagem épica (BRECHT apud, WILLET, 1967, p. 307)²⁰.

Mesmo que seu teatro, seus escritos e sua prática teatral trilhem um caminho totalmente novo, não deixam de tanger pontos importantes já encontrados em Aristóteles. Se Brecht negasse totalmente a tradição sobre a qual nossa cultura está construída, teria que negar até mesmo o teatro. No entanto não é isso o que Brecht faz, mas sim busca uma nova forma no teatro que satisfaça suas preocupações estéticas e sociais, para tanto, formulou, além de uma vasta dramaturgia, muitos escritos teóricos que pudessem dar conta dessa nova forma de teatro a que se propunha.

Seria mais prudente e adequado ainda dizer que o teatro de Brecht não nega a tradição teatral, mas sim a questiona. O próprio formato do *Organon* é baseado em texto homônimo de Francis Bacon (1979), que já fora baseado em outro texto homônimo de Aristóteles (1986). A proximidade do texto de Bacon e de Brecht é o questionamento do conhecimento, ou como foi escrito a propósito do pensamento cartesiano, tudo é passível de ser questionado, mas isso não quer dizer que a priori todo o conhecimento e toda a tradição estejam errados.

Seria apropriado discutir nesse ponto o conceito de cópia para Brecht, trata-se em geral, de parábolas que fazem referências a outros textos, bíblicos e literários, em grande parte, o que demonstra ainda mais esse questionamento da tradição, mas não sua negação, pois para construir grande parte de sua obra Brecht parte de obras já conhecidas, como a Ópera dos três vinténs que é baseada na peça de John Gay intitulada *Ópera do Mendigo* (1966), ou a peça *A Mãe*, que é baseada em novela homônima de Trotsky. Entretanto, neste trabalho, esse assunto só é citado para que possamos compreender um pouco mais sobre a relação entre Brecht e a tradição, mas não será feita aqui uma discussão mais aprofundada.

Esses questionamentos e constantes discussões, que são encontrados em toda a obra teórica de Brecht e especialmente na estética delineada pelo *Organon*, faz parte do que Brecht denominara teatro de uma era científica. Conforme é indicado no prólogo “contudo não era, o que foi praticado como teatro de uma era científica, ciência, mas teatro”²¹.

²⁰ Não foi possível encontrar o trecho do texto original a partir da referência citada por Willet, pois o autor não indica em qual dos 7 volumes consta a citação e os volumes utilizados por ele são de uma edição diferente das aqui utilizadas.

²¹ Tradução feita originalmente para este trabalho a partir do original em alemão (BRECHT, *op.cit.*, p. 11).

O fato de esse questionamento existir não faz, contudo, que o teatro seja negado, apenas questionado para que possa ser repensado e renovado. Entretanto há algo que Brecht não questiona, o fato de que o objetivo primordial do teatro é e sempre foi o entretenimento.

Ao longo do texto do *Organon* Brecht escreve várias vezes sobre a importância do papel do entretenimento no desenvolver do teatro. A primeira citação é quando ele escreve que o teatro praticado por ele apenas

indicava nas produções contemporâneas o esvaziamento de todos “a saberes” como um traço de decadência: acusava esses locais de venda de entretenimento noturno de terem se degenerado em uma filial do tráfico de entorpecentes burgueses²².

A citação refere-se a lugares de venda de entretenimento noturno, o que pode ser entendido como casas de shows, ambientes onde há lutas de boxe, tema comum e caro a Brecht, contudo, um pequeno detalhe no período anterior, o esvaziamento de todos os “a saberes” nas produções contemporâneas. Essas produções não podem ser outras que não as produções teatrais.

Em uma relação direta é possível notar que o entretenimento no entendimento do autor do *Organon* estava esvaziado de um pensar (“a saber”, na tradução desse trabalho), e isso havia se tornado um ramo do tráfico de entorpecentes, no sentido em que o entretenimento apresentado, esvaziado do “a saber”, instância almejada pelo pensamento teatral de Brecht, servia apenas como meio de entorpecer os espectadores. Dessa maneira pode ser superada uma dicotomia simples entre o entretenimento e o teatro de Brecht, pois ele escreve que é possível um entretenimento com um ganho do saber, mas ainda é necessário verificar essa possibilidade por ele apresentada, que até então não passa de uma possibilidade retórica.

Essa relação é mais claramente explicada no fragmento 75 do *Organon*

Prazer sexual torna-se, entre nós, obrigação matrimonial; o prazer artístico está a serviço da cultura; e por aprender não compreendemos descobrir apazivelmente, mas sim prendermos nosso nariz ao objeto do conhecimento. Nossas atividades nada têm do prazer da exploração e para explicar nossos atos não invocamos o prazer que tivemos em ultrapassá-los, mas sim quanto suor nos custou (BRECHT, 1967, p. 218-19).

²² Tradução feita originalmente para este trabalho a partir do original em alemão (BRECHT, *op.cit.*, p. 11).

Essa tradução de Flávio Moreira da Costa publicada no livro Teatro dialético merece um pouco mais de atenção, por isso deve-se compará-la com o original para tentar melhor entender a relação entre entretenimento, aprendizado e prazer nesse trecho discutida.

Aus dem Geschlechtgenuss werden bei uns eheliche Pflichten, der KunstGenuss dient der Bildung, und unter dem Lernen verstehen wir nicht ein fröhliches Kennenlernen, sondern dass uns die Nase auf etwas gestoßen wird. Unser Tun hat nichts von einem fröhlichen Sich-umtun, und um uns auszuweisen, verweisen wir nicht darauf, wieviel Spaß wir mit etwas gehabt haben, sondern wieviel Schweiß es uns gekostet hat (BRECHT, 1949, p. 40-41).

Em português nota-se claramente a predominância da palavra prazer nesse trecho em: prazer sexual, prazer artístico, aprazivelmente, prazer da exploração e por fim o prazer que tivemos. Entretanto, no original em alemão essas mesmas composições são realizadas através de palavras diferentes como se pode notar em: *Geschlechtgenuss*, *Kunstgenuss*, *fröhliches Kennenlernen*, *fröhlichen Sich-umtun* e por fim *Spass wir gehabt haben*.

Em alemão os sintagmas nominais podem ser agrupados formando assim novas palavras por composição. Separando esses nomes reconhece-se o substantivo *Genuss*, e separadamente há ainda o adjetivo *fröhlich* e o substantivo *Spass*. Desde já é necessário que fique claro que não se pretende dizer aqui que houve um erro de tradução, mas apenas que há outras possibilidades de compreensão, e, como se entende a tradução como um tipo de análise ou, pelo menos, de interpretação, às vezes se faz necessário voltar ao original para que seja possível outra interpretação menos enviesada, ou que pelo menos possibilite a emergência de outro viés que não o encontrado na tradução.

Analisando o original em alemão, nota-se que a palavra *Genuss* forma um sintagma com a palavra sexo, em alemão *Geschlecht*, originando assim a palavra prazer sexual; esse mesmo tipo de construção é levado à palavra arte (*Kunst*), contudo, essa não é uma construção usual em alemão, mas nesse sentido, forma um paralelo interessante e aproxima a arte do campo do sexual, do prazeroso.

A segunda palavra em alemão, que também é traduzida no sentido de prazer é o adjetivo *fröhlich*, que poderia também comportar semas como feliz, alegre ou contente, por essa observação também fica claro que traduzir por aprazível não é errado, o cuidado aqui é para entender essa rede textual de Brecht, que faz um paralelo entre o prazer sexual, o prazer artístico, a alegria de aprender e a alegria de buscar se conhecer.

Fazendo uma relação mais direta temos o prazer sexual que é transformado em por nós²³ em dever conjugal, o prazer artístico que está a serviço da educação, da formação, o alegre aprender e o fazer que nada tem a ver com um alegre buscar se conhecer. Nessa aproximação fica mais claro o paralelo entre o prazer sexual e artístico e a alegria, ou mesmo, a felicidade que ele proporciona, pois nessa passagem fica expressa a problemática de transformar algo que deve ter origem no prazer em uma obrigação, idéia essa que é encontrada em toda essa passagem, pois logo no início está escrito que prazer sexual se transforma em obrigação matrimonial, por extensão entende-se que todas as atividades ligadas ao prazer, ao sexual são prejudicadas por esse sentido de obrigação.

Portanto é no prazer, na diversão ou na felicidade que se encontra um sentido para o teatro, o que torna o teatro uma fonte de entretenimento, o que é facilmente demonstrável no final dessa passagem quando o autor escreve que não é lembrado o quanto se divertiu para fazer algo, mas sim quanto suor isso custou. Nessa última passagem encontra-se a palavra *Spass*, que na sentença em alemão, *wir haben Spass gehabt*, pode ser traduzido por nos divertimos.

Em português, como foi acima mencionado, pode mesmo não fazer diferença ao traduzir esses termos, mas, mais uma vez voltando ao problema dos conceitos e palavras que se discutiu no capítulo anterior, é necessário que haja um cuidado especial ao analisar palavras que, por suas características são de saída polissêmicas e podem levar a uma má interpretação.

No fragmento de número 3, o autor escreve que o teatro, tal como todas as artes, tem se empenhado em divertir ou, de uma maneira mais fiel ao original em alemão, o negócio do teatro e de todas as artes é entreter as pessoas. E é esse negócio (o entreter) do teatro que lhe confere uma dignidade especial. O grande problema de se delinear uma estética do teatro dessa época é entender qual é o tipo de entretenimento, de prazer específico dessa era científica, como está escrito no fragmento de número 11.

É também essa a proposta por ele feita no final do prólogo, ao afirmar que o fundamento do teatro é o entretenimento, ou seja, o foco do teatro é o público, que deve se entreter, se divertir no teatro, e esse entretenimento pode e deve levar o público ao pensar, não simplesmente ao entorpecimento estésico.

O que deve ser questionado, entretanto, é o tipo de entretenimento que pode melhor satisfazer o teatro e o público. O teatro deve ser questionado e renovado, por conseqüência, a

²³ O pronome “nós” refere-se no texto aos alemães.

estética, e disso trata esse texto, assim para que haja essa renovação é necessário repensar também o entretenimento, pois ele precisa estar relacionado com esse novo teatro e nova estética.

Dessa relação do teatro com a estética no trabalho de Brecht surge uma possibilidade de análise, que será desenvolvida no próximo capítulo. Esse trabalho analítico que será apresentado a seguir parte de termos que, de antemão, parecem contrários, mas é exatamente essa contradição que se torna frutífera e justifica a análise aqui empreendida, pois se os termos não fossem contraditórios não seria possível sustentar o propósito dessa pesquisa.

3.2 O Entretenimento na estética de Brecht.

Diante do exposto, é possível perceber a importância que o entretenimento assume ao se delinear a estética proposta por Brecht. É necessário dessa maneira que se entenda bem o que o autor entende por Entretenimento.

Pode-se fazer um apanhado de palavras que se relacionam ao conceito de entretenimento no *Organon*. Entre elas figuram: além da própria palavra Entretenimento, entreter-se, divertimento, diversão, divertir, divertir-se, prazer, *Spaß*, divertidamente (de maneira divertida), ato sexual, *amüsieren*, alegremente, aproveitar (*genießen*), divertido(a) e, por fim, agradável.

O cuidado que se toma na tradução feita para esse trabalho é para tentar separar alguns termos que podem ser traduzidos, às vezes, pela mesma palavra em português, contudo, eles desempenham papéis diferentes no texto em alemão e por essa razão tentamos diferenciá-los para que haja uma melhora na análise do texto. Esse cuidado não pode ser observado nas traduções existentes e citadas do *Organon* para o português. Lembrando mais uma vez que não se trata de um erro de tradução, mas sim um cuidado que deve ser observado a propósito de se realizar uma análise satisfatória. Esse cuidado pode ser observado na presente análise ao não se traduzir, por enquanto a palavra *Spaß*, pois ela pode ser muito bem traduzida por diversão, contudo nesse trabalho adotamos essa tradução para a palavra *Vergnügen*, e, como elas representam papéis distintos no texto analisado, seria prejudicial à análise não fazer uma distinção na tradução, ou seja, no entendimento.

Para dar um início a essa análise do entretenimento no teatro de Brecht deve-se então traçar primeiramente uma possibilidade de tradução dessas palavras que são usadas por Brecht para compor o conceito entretenimento no *Organon*.

Fazendo um paralelo obtém-se de: *Unterhaltung* – entretenimento, *unterhalten* – entreter, *Vergnügung* – divertimento, *Vergnügen* – diversão, *vergnügen* – divertir, *sich vergnügen* – divertir-se, *Genuss* – prazer (sexual), *Spaß* – (diversão), *vergnüglich* – divertidamente (de maneira divertida), ou como adjetivo divertido (a), *Beischlaf*– ato sexual, *amüsieren* – (divertir), *fröhlich* – alegremente, ou como adjetivo alegre, *genießen* – aproveitar (no sentido de interagir), e por fim de *angenehm* – agradável.

A composição do conceito entretenimento no *Organon* se faz basicamente com essas palavras, no sentido desses termos serem a base do pensamento desenvolvido por Brecht para poder significar o tipo de entretenimento do qual o seu teatro se ocupa.

Em português, as palavras diversão e divertimento pouco diferem, mesmo em alemão a diferença é mínima. A não ser pelo fato de que, ao consultar os dicionários em língua alemã, é possível perceber que há uma pequena nuance entre *Vergnügung* e *Vergnügen*, sendo que a primeira designa coisas que as pessoas fazem para se divertir enquanto a segunda designa algo que causa prazer ou diversão.

A definição do dicionário alemão *Duden* para *Vergnügen* é:

1- inneres Wohlbehagen, das jmdm. ein Tun, eine Beschäftigung, ein Anblick verschafft; 2- a) etw., woran man Vergnügen findet, was einem Vergnügen bereitet; angenehmer Zeitvertreib; Spaß; Amusement – b) (veraltend) [festliche Tanz]veranstaltung;
(DUDEN, 2003, p. 1697-98)

Fazendo uma tradução de alguns termos do verbete, há como primeira definição um “bem estar interior, que alguém faz para alguém, ou que alguém causa a alguém”, já na segunda definição percebe-se que as palavras *Amusement* e *Spaß* podem ser sinônimos de *Vergnügen*.

Para *Vergnügung* a definição do mesmo dicionário é:

1- angenehmer Zeitvertreib – 2 - Veranstaltung, Aufführung o.Ä., die man besucht, um sich zu vergnügen. (DUDEN, 2003, p. 1698)

A primeira definição de *Vergnügung* é também uma definição para a palavra *Vergnügung*: “passatempo agradável”. Isso demonstra um pouco da dificuldade que é tentar definir esses termos em suas diferenças. Mas a segunda definição dá uma dica importante para que seja possível fazer uma distinção, ela traz a definição de *Vergnügung* como o que pode ser traduzido por: “realização, representação, encenação, ou algo similar, que se frequenta para se divertir”.

Nestas entradas de dicionário é possível uma distinção entre *Vergnügen* como o que pode ser traduzido por “bem-estar interior”, que é sentida pela ação de outrem e *Vergnügung* como algo procurado para obter esse bem-estar interior, que é entendido a partir da definição de *Vergnügung* como o que pode ser traduzido por “realização, representação, encenação, ou algo similar, que se frequenta para se divertir”. Dessa maneira pode-se entrever um sentido mais ativo em *Vergnügung* e um sentido mais passivo em *Vergnügen*.

Em português o dicionário Houaiss define **diversão** como: ato ou efeito de divertir(-se); algo que serve para divertir²⁴. E para **divertimento** os significados de: aquilo que diverte; diversão, distração, entretenimento²⁵.

É possível perceber que para o termo diversão em português há uma composição de significado parecido com o citado em alemão na definição de algo que serve para divertir, ou seja, algo que passa a sensação de ser agradável. Contudo, quase não é possível estabelecer uma diferença em português, por essa razão toma-se a decisão arbitrária para possibilitar a análise de se traduzir *Vergnügung* por divertimento e *Vergnügen* por diversão, porque se parte da hipótese que a distinção desses termos se faz significativo para a compreensão do texto de Brecht.

Tomando como ponto de partida esta pequena nuance em contraste com a análise e interpretação do *Organon* é possível interpretar divertimento como algo ativo e diversão como algo passivo. O que pode reforçar essa hipótese de que se parte para a análise é que em alemão o sufixo *-ung*, presente na composição da palavra *Vergnügung*, designa um processo, que torna a distinção um pouco mais clara e reforça o sentido ativo da palavra em contraposição a *Vergnügen* que deriva do verbo *vergnügen* e não possui essa sema de processo.

Embora no comum do uso da língua (tanto alemã, quanto portuguesa) essa diferença seja sutil a ponto de quase não se fazer notar, tal nuance é extremamente produtiva para a compreensão do conceito de entretenimento, essencial na proposta de estética de Brecht.

Seguindo essa linha aqui proposta, nota-se que Brecht escreve já no segundo fragmento do *Organon*, que a mais nobre função do teatro é o divertimento (*Vergnügung*), e, nesse sentido, é possível concluir que se tem por uma nobre função um tipo de entretenimento ativo, ou pelo menos mais ativo. Assim, esse conceito reforça a postura de provocar no espectador um sentido de interação com o que é representado, portanto, esse seria o sentido ativo do divertimento.

Esse trecho citado do *Organon* não é suficiente para ratificar a idéia aqui proposta. Portanto, para isso será seguido primeiro o caminho significativo²⁶ feito pela palavra *Vergnügung* a fim de evitar o risco do estabelecimento da dicotomia entre diversão e

²⁴ HOUAISS. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Disponível <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=divers%E3o&stipe=k>>em Acesso em: 03 de setembro de 2007.

²⁵ HOUAISS. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Disponível <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=divertimento&stipe=k>>em Acesso em: 03 de setembro de 2007.

²⁶ Como já mencionado na introdução do presente texto.

divertimento, pois as palavras aqui não são entendidas como dicotômicas, mas com um sentido de complementaridade.

Entretenimento no sentido que se entende a partir do texto de Brecht remete a algo que causa prazer, ou seja, quem procura um entretenimento procura algo que lhe cause, ou que lhe dê algum sentimento prazeroso. Então a priori há uma pulsão que compele as pessoas em busca do prazer. Para alcançar esse prazer busca-se algo que é divertido, ou algo que lhes divirta. Esse prazer pode advir de uma quase ausência de atividade física, como no prazer que se frui ao escutar música, entendido aqui como diversão ou pode ser algo mais interativo como jogar futebol, que nesse caso seria um divertimento.

É comum escutar pessoas dizerem que, ao procurar descansar, elas querem “desligar a cabeça”, nesse sentido o prazer que elas procuram é exatamente algo passivo, em outros casos, pessoas buscam esse prazer através de meios que lhes proporcionem movimento, interação, mexer o corpo, se envolver, sendo assim um divertimento, um processo, algo mais ativo. Dessa maneira compreende-se a interatividade como um pressuposto para o divertimento e a diversão como algo que é proporcionado por outrem e que possibilita o divertimento.

Apesar de estes dois termos serem distintos, diversão e divertimento, ambos divertem (*vergnügen*), portanto são entretenimentos, dessa maneira chega-se a alguns conceitos encontrados no texto de Brecht, *Vergnügung*, *Vergnügen* e *Unterhaltung*. Encontra-se ainda uma pulsão que leva as pessoas a procurarem um entretenimento, contudo essa pulsão, ou desejo não é tratado por Brecht, há apenas a fruição do entretenimento, ou ainda pode-se dizer que o que movimenta as pessoas em busca do entretenimento é o prazer que terão durante a fruição desse entretenimento, nesse sentido o termo para Brecht seria *Genuss*.

Ainda para que seja algo de fato divertido (*vergnüglich*), a atividade deve ser agradável (*angenehm*), dessa maneira, as pessoas envolvidas podem aproveitar (*genießen*) o entretenimento de uma maneira divertida (*frölich*) e, enquanto aproveitam, tenham um prazer interior (*Genuss*) como se tem no ato sexual (*Beischlaf*). Depois de terem se divertido (*amüsieren*), elas fruem um outro tipo de prazer, ou uma diversão que tiveram durante esse processo que se apresenta exteriormente (*Spaß*)²⁷.

É desse ponto de vista que se parte para a compreensão desses conceitos trabalhados por Brecht. Alguns dos conceitos acima citados não são conceitos centrais no texto de Brecht,

²⁷ De acordo com o dicionário Duden (DUDEN, 2003, p. 1468) um significado possível para *Spaß* é *lustige Äußerung*, ou seja, uma exterioridade divertida, ou aparência divertida, ou ainda expressão divertida, o que quer dizer que comporta o sema de algo exterior.

contudo são necessários para que seja possível uma compreensão mais aprofundada do que formulou o dramaturgo alemão em seu *Organon*, mesmo porque talvez não haja um conceito central, mas sim todos funcionam nesse mesmo campo nos dando a idéia de entretenimento desenvolvida no texto de Brecht.

Para interpretar de uma maneira mais assertiva é bom que fique claro que algumas palavras chamaram mais atenção, talvez pela proximidade da pronúncia ou mesmo porque elas aparecem mais vezes durante o texto e elas foram a pista seguida para que essa análise fosse possível. Muito embora fique claro que Brecht almejava o entretenimento em sua formulação estética é possível que esse entretenimento não seja previamente conhecido, ou melhor, que haja vários tipos de entretenimento possíveis.

3.2.1 Os divertimentos

É hora de voltar, portanto, ao percurso da palavra *Vergnügung* no texto. A primeira citação acima, como visto, foi insuficiente para firmar um ponto de vista, portanto, prossegue-se na análise. No fragmento 3 do *Organon*, seguindo a ordem de escritura, ao expor qual seria o “negócio do teatro”, Brecht defende que o teatro deve poder permanecer superficial, ou seja, não cuidar de nada que seja útil ou educativo, pois o “negócio do teatro” é entreter, e além do mais, “menos que tudo divertimentos necessitam uma defesa”.

Com essas palavras é encerrado o fragmento de número 3²⁸, que deixa entrever que o caminho que será traçado por essa estética, será o caminho do entretenimento. No caso da palavra em questão, é interessante notar que ela aparece no plural, no fragmento anterior era apenas divertimento, a partir desse momento ela passa a aparecer apenas no plural, assim o texto fala dos divertimentos do teatro e não apenas do divertimento. Portanto há uma margem para se suspeitar que sejam de várias ordens os divertimentos possíveis.

Nas traduções existentes em português é possível perceber que a palavra *Vergnügungen* é traduzida por Costa como **diversão** e por Brandão como **divertimento**, sendo que esta última concorda com a versão adotada nessa pesquisa, pelo menos nesse fragmento.

De acordo com o fragmento 5, Brecht afirma que “pode-se dizer mesmo que há tipos grandes e pequenos de divertimentos”²⁹, mas ainda neste mesmo fragmento lê-se que a arte não cuida disso, ao contrário ela deseja apenas divertir as pessoas e para tanto quer se movimentar entre altos e baixos.

Entretanto no fragmento 6 Brecht afirma que há divertimentos fortes e divertimentos fracos, ou ainda simples e complexos. O “grande drama”, de acordo com o texto, tem a ver

²⁸ No original em alemão o fragmento 3 é: Seit jeher ist es das Geschäft des Theaters wie alle andern Künste auch, die Leute zu unterhalten. Dieses Geschäft verleiht ihm immer seine besondere Würde; es benötigt keinen andern Ausweis als den Spaß, diesen freilich unbedingt. Keineswegs könnte man es in einen höheren Stand erheben, wenn man es z.B. zu einem Markt der Moral machte; es müsste dann eher zusehen, dass es nicht gerade erniedrigt würde, was sofort geschähe, wenn es nicht das Moralische vergnüglich, und zwar den Sinnen vergnüglich machte – wovon das Moralische allerdings nur gewinnen dann. Nicht einmal zu lehren sollte ihm zugemutet werden, jedenfalls nichts Nützlicheres, als wie man sich genussvoll bewegt, in körperlicher oder geistiger Hinsicht. Das Theater muss nämlich durchaus etwas Überflüssiges bleiben dürfen, was freilich dann bedeutet, dass man für den Überfluß ja lebt. Weniger als alles andere brauchen Vergnügungen eine Verteidigung. BRECHT (*op. cit.*, p. 13).

²⁹ O fragmento em alemão é: Selbst wenn man spricht von einer hohen und einer niedrigen Art von Vergnügungen, schaut man der Kunst in ein eisernes Gesicht, denn sie wünscht, sich hoch und niedrig zu bewegen und in Ruhe gelassen zu werden, wenn sie damit die Leute vergnügt. BRECHT (*op. cit.*, p. 13).

com os divertimentos fortes ou complexos, e nesse ponto é feita uma comparação interessante entre o divertimento e o ato sexual, pois “os divertimentos complexos alcançam seu clímax mais ou menos como o coito alcança seu clímax no amor; eles são mais diversificados, ricos em meios, mais contraditórios e decisivos”³⁰.

Portanto o “grande drama” está interessado em divertimentos fortes, e neste sentido a sua aproximação ao prazer sexual fica clara. Nota-se, ainda, que esses divertimentos fortes são contraditórios – o que será discutido ao longo da análise. Por hora se faz necessário lembrar da discussão do capítulo 2 do presente texto, a propósito das posturas contraditórias adotadas por Brecht, pois nesse ponto é possível verificar que o autor assume as contradições, os divertimentos almejados pelo grande drama devem ser também contraditórios, e essa é uma das razões que os tornam complexos e que os tornam de interesse para esse tipo de teatro.

Nas passagens 5 e 6 do *Organon* o autor evita a discussão do que seria a arte, estabelecendo que haverá arte quando algo for capaz de divertir as pessoas. Percebe-se que, ao mesmo tempo, existe uma busca por um determinado tipo de drama, para o qual o texto de Brecht delineia uma proposta estética.

Seguindo essa linha de análise e a linha de significação do texto de Brecht no fragmento 7, o autor continua se aprofundando no conceito de divertimento, antes se falou dos tipos de divertimentos e até mesmo do local desses divertimentos, e quais foram selecionados e para que local; ficou definido que os divertimentos que devem ser cuidados são os fortes, ou complexos e o local onde eles acontecerão serão os locais de divertimento (*Vergnügungstätten*), o que foi dito no prólogo, mas dentro desses locais de divertimentos, os fortes se encontrarão apenas no grande drama. Esses divertimentos ainda se relacionam com um tempo, portanto, épocas diferentes demandam divertimentos diferentes, assim como objetivos diferentes demandam tipos de divertimento diferentes.

Como foi apresentado na introdução deste trabalho, durante o passar do tempo há formulações diferentes para representar a sociedade, que, por sua vez, possui costumes diferentes, constituindo dessa maneira diferentes sociedades. É esse o caminho trilhado por Brecht no fragmento 7³¹, onde é afirmado que divertimentos de tempos diferentes são naturalmente diferentes, pois, as representações são diferentes e a convivência também o é.

³⁰ Tradução minha. Na referência original se encontra: Dagegen gibt es schwache (einfache) und starke (zusammengesetzte) Vergnügungen, bereitbar durch das Theater. Die letzteren, mit denen wir es bei der großen Dramatik zu tun haben, erreichen ihre Steigerungen, etwa wie der Beischlaf sie in der Liebe erreicht; sie sind verzweigter, reicher an Vermittlungen, widersprüchlicher und folgenreicher. BRECHT (*op. cit.*, p. 13-14).

³¹ O fragmento na íntegra no original: Und die Vergnügungen der verschiedenen Zeiten warem natürlich verschieden, je nach der Art, wie da die Menschen gerade zusammenlebten. Der von Tyrannen beherrschte Demos des hellenischen Zirkus musste anders unterhalten werden als der feudale Hof des vierzehnten Ludwig.

Para melhor exemplificar esse ponto no próximo fragmento Brecht afirma que o que era capaz de divertir os gregos não era capaz de divertir os franceses e os ingleses, visto que esses povos produziram um drama, ou melhor, dramas adversos ao drama da Grécia antiga. O necessário não seria assim apenas a representação de outro tipo de sociedade, mas sim uma representação de outro tipo.

As histórias de épocas antigas ainda são capazes de entreter as pessoas dessa nova época mencionada por Brecht, mesmo porque ainda se fecham os olhos às incoerências das peças desde que delas seja possível extrair abluções espirituais, contudo, esses divertimentos são de outra época e não correspondem ao entretenimento específico de “nossa época”, de acordo com Brecht. Essa época trata-se de uma época científica, como foi visto no prólogo do *Organon*. E para tanto, no fragmento 11 Brecht pergunta se não devemos desconfiar de que ainda não descobrimos os divertimentos específicos de nossa época.

Nessa parte o autor passa a dissertar sobre a época em que se encontra, e procura explicar o que exatamente seria essa época, a qual ele chama de “era científica”. O trabalho agora é de seguir a linha de significação da palavra divertimento, portanto, num momento mais adequado, essa marcação temporal sugerida por Brecht será estudada mais detalhadamente.

Mais adiante, no fragmento de número 20, há uma aproximação interessante e um jogo de palavras que só é possível se entender em alemão. Nesse fragmento é tratado do maior tipo de divertimento que pode existir, nos dizeres do texto, mas esse divertimento só é possível depois de compreender qual seria o entretenimento específico de sua época.

Esse fragmento no texto original é:

Es treffen sich aber Wissenschaft und Kunst darin, dass beide das Leben der Menschen zu erleichtern da sind, die eine beschäftigt mit ihrem **Unterhalt**, die andere mit ihrer **Unterhaltung**. In dem Zeitalter, das kommt, wird die Kunst die **Unterhaltung** aus der neuen Produktivität schöpfen, welche unsern **Unterhalt** so sehr verbessern kann und welche selber, wenn einmal ungehindert, das größte aller Vergnügungen sein könnte. (BRECHT, 1949, p. 18 [grifo meu]).

Uma possível tradução para esse trecho é:

Ciência e arte se encontram no sentido de que ambas lá estão para facilitar [aliviar] a vida dos homens, uma ocupada com seu **sustento**, a outra com seu **entretenimento**.

Das Theater musste andere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens liefern, nicht nur Abbildungen anderen Zusammenlebens, sondern auch Abbildungen anderer Art. BRECHT (*op. cit.*, p. 14).

Na época que se aproxima, a arte extrairá o **entretenimento** da nova produtividade, a qual pode melhorar muito nosso **sustento** e quando desimpedida pode ser o maior de todos os divertimentos. [tradução minha].

A aproximação feita é entre entretenimento e sustento. No texto é escrito que a arte e a ciência cuidam de facilitar a vida das pessoas. A primeira com entretenimento, *Unterhaltung* em alemão, e a segunda com o sustento, *Unterhalt* em alemão.

Estabelece-se no texto uma relação muito próxima entre arte e ciência, o essencial sendo o sustento, e o totalmente superficial sendo o entretenimento; a superficialidade do teatro e do entretenimento que o teatro pode produzir ficou já estabelecida na leitura do fragmento de número 3, mas pela aproximação é possível inferir que o superficial também é essencial para a vida das pessoas.

A leitura do fragmento 20 possibilita o entendimento de que a arte é fundamental, tanto quanto a ciência, para deixar a “vida mais leve”, por assim dizer, pode-se mesmo traduzir por aliviar, pois o verbo usado em alemão é *erleichtern*, que tem o sentido de tirar um peso, ou seja, tornar mais leve, e isso é realizado pela arte através do entretenimento. É possível que se interprete tornar a vida mais leve não como uma necessidade, e nesse ponto se estabelece a ligação com o sustento, pois a ciência também não seria essencial, contudo ela cuida do sustento das pessoas, melhorando os meios de produção e produzindo meios para facilitar, ou tornar mais leve a vida das pessoas.

Nesse mesmo sentido trabalha a arte, apenas com o intuito de tornar mais leve a vida das pessoas, e o tipo de entretenimento que pode proporcionar o maior tipo de divertimento deve extraí-lo da “nova produtividade”, que foi desenvolvida pela ciência no sentido de dar sustento às pessoas, e é a própria produtividade que poderá ser o maior de todos os tipos de divertimento.

Aqui é necessário que se entenda um pouco mais a descrição da época realizada por Brecht e ainda que se entenda como será possível extrair da nova produtividade o entretenimento. E a pergunta feita no fragmento 21³² leva a esse mesmo problema, pois o autor questiona como deve parecer a representação do convívio humano, quando se quer aderir à paixão da produção? Qual seria a atitude produtiva em relação à natureza e à sociedade, se as crianças dessa época (Brecht refere-se a si e seus contemporâneos como filhos da época) pretendem tomar divertidamente em seu teatro?

³² No original em alemão: Wenn wir uns nun dieser großen Leidenschaft des Produzieren hingeben wollen, wie müssen unsere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens da aussehen? Welches ist die produktive Haltung gegenüber der Natur und gegenüber der Gesellschaft, welche wir Kinder eines wissenschaftlichen Zeitalters in unserm Theater vernünftig einnehmen wollen? BRECHT (*op. Cit.* p.18)

No fragmento 22³³ a resposta é que essa atitude deve ser uma atitude crítica, e tal atitude crítica, em que todo conhecimento passa a ser questionado, pode ser verificada em vários aspectos, como já comentado anteriormente, tal como o próprio título do *Organon* de Brecht ser baseado no texto homônimo de Francis Bacon.

Desta forma, a atitude produtiva em relação à natureza deve ser de alteração. A natureza é algo previamente conhecido, portanto há um conhecimento, e o conhecimento é passível de mudança, a mudança no conhecimento muda a relação do homem com a natureza, pois se tornam possível novas maneiras de interação através do novo conhecimento, que foi modificado pela ciência.

Mas “o teatro só pode assumir livremente uma atitude [crítica] livre” ao se entregar a essa nova atitude crítica em relação não só à natureza, mas principalmente à sociedade, sociedade esta que, de acordo com o autor no fragmento 23, está situada nos subúrbios e afastada das “ciências da natureza”. Tal afastamento é explicado pelo fato de que “as pessoas estão afastadas porque elas são mantidas afastadas” e também que “o homem é impedido pelo homem de se produzir, ou seja, de conseguir seu sustento, ser entretido e entreter a si próprio”³⁴.

Nesse trecho ocorre mais uma vez a aproximação entre sustento e entretenimento que foi anteriormente apontada. Mas dessa vez o entretenimento não está como substantivo, mas como verbo. Ao aproximar mais uma vez sustento e entretenimento nesse trecho, é possível perceber uma aproximação entre a ciência natural e a ciência social, que também deve buscar essa nova produtividade que toma conta das ciências da natureza.

No original:

Das Theater kann eine so freie Haltung freilich nur einnehmen, wenn es sich selber den reißendsten Strömungen in der Gesellschaft ausliefert und sich denen gesellt, die am ungeduldigsten sein müssen, da größte Veränderungen zu bewerkstelligen. Wenn nichts anderes, so vertreibt der nackte Wunsch, unsere Kunst der Zeit gemäß zu entwickeln, unser Theater des wissenschaftlichen Zeitalters sogleich in die Vorstädte, wo es sich, sozusagen türnenlos, den breiten Massen der viel Hervorbringenden und schwierig Lebenden zur Verfügung hält, damit sie sich in ihm mit ihren großen Problemen nützlich **unterhalten** können. Sie mögen es schwierig finden, unsere Kunst zu bezahlen, und die neue Art der **Unterhaltung** nicht ohne weiteres begreifen,

³³ No original em alemão: Die Haltung ist eine kritische. Gegenüber einen Fluss besteht sie in der Regulierung des Flusses; gegenüber einem Obstbaum in der Inkulierung des Obstbaums, gegenüber der Fortbewegung in der Konstruktion der Fahr- und Flugzeuge, gegenüber der Gesellschaft in der Umwälzung der Gesellschaft. Unsere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens machen wir für die Flußbauer, Obstzüchter, Gahrzeugkonstrukteure und Gesellschaftsumwälzer, die wir in unsere Theater laden und die wir bitten, ihre fröhlichen Interessen bei uns nicht zu vergessen, auf dass wir die Welt ihren Gehirnen und Herzen ausliefern, sie zu verändern nach ihrem Gutdünken. BRECHT(*op.cit.*, p.18-19)

³⁴ Tradução minha. No original todo as referências a este trecho encontram-se em BRECHT (*op.cit.*, p 19).

und in vielem werden wir lernen müssen, herauszufinden, was sie brauchen und wie sie es brauchen, aber wir können ihres Interesses sicher sein, Diese nämlich, die der **Naturwissenschaft** so fern zu stehen scheinen stehen ihr nur fern, weil sie von ihr ferngehalten werden, und müssen, sie sich anzueignen, zunächst selber eine neue **Gesellschaftswissenschaft** entwickeln und praktizieren und sind so die eigentlichen Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters, und sein Theater kann nicht in Bewegung kommen, wenn sie es nicht bewegen. Ein Theater, das die Produktivität zur Hauptquelle der **Unterhaltung** macht, muss es auch zum Thema machen und mit ganz besonderem Eifer heute, wo der Mensch allenthalben durch den Menschen gehindert wird, **sich zu produzieren**, d.h. seinen **Unterhalt** zu ergattern, **unterhalten** zu werden und selber zu **unterhalten**. Das Theater muss sich in der Wirklichkeit engagieren, um wirkungsvolle Abbilder der Wirklichkeit herstellen zu können und zu dürfen (BRECHT, 1949, p 19 [grifos meus]).

O homem está proibido de se sustentar, ou de produzir a si próprio, assim como está proibido de se divertir, ou seja, o homem está mantido longe da ciência natural e por isso não pode se sustentar e também está mantido longe da ciência social e esse afastamento impossibilita o homem de divertir a si próprio. É necessário que a nova produtividade chegue aos indivíduos para que saibam como se sustentar e se divertir.

E a produtividade, de acordo ainda com o fragmento 23, deve se tornar o tema do teatro, e o teatro, por sua vez, deve se mover em direção aos “filhos da época científica”. Mas o teatro não pode (no sentido de capacidade) se mover, se elas, as crianças referidas, não o movimentarem. Assim, os que fazem teatro devem cuidar de movimentá-lo nessa direção, para que seja possível e permitido ao teatro se adequar e fazer representações “mais fiéis da realidade”. Entende-se representações mais fiéis à realidade nesse sentido, como representações que estejam comprometidas com a sua época.

Essa aproximação da realidade deixa o teatro “próximo, tanto quanto possível, das instituições de ensino e de divulgação”³⁵. Contudo não deve ser exigido dele nada que tenha a ver com matéria de conhecimento, com o que o teatro não pode ser divertido, não obstante nada impedir que ele se divirta com o aprender ou com o pesquisar. Isso é o que segue no fragmento 24³⁶ do *Organon*. Essa relação entre saber e se divertir é interessante para a

³⁵ No original em alemão o que aqui é traduzido por instituto de divulgação aparece como *Publikationsstätten*

³⁶ O fragmento 24 no original em alemão: Dies erleichtert es aber dann dem Theater, so nahe an die Lehr- und Publikationsstätten zu rücken, wie ihm möglich ist. Denn wenn es auch nicht behelligt werden kann mit allerhand Wssenstlff, mit dem es nicht vergnüglich weden kann, so steht ihm doch frei, sich mit Lehren oder Forschen zu vergnügen. Es macht die praktikablen Abbildungen der Gesellschaft, die dazu imstande sind, sie zu beeinflussen, ganz und gar als ein Spiel: für die Erbauer der Gesellschaft stellt es die Erlebnisse der Gesellschaft aus, die vergangenen wie die gegenwärtigen, und in einer solchen Weise, dass die Empfindungen, Einsichten und Impulse ‚genossen‘ werden können, welche die Leidenschaftlichsten, Weisesten und Tätigsten unter uns aus den Ereignissen des Tages und des Jahrhunderts gewinnen. Sie seien unterhalten mit der Weisheit. Welche von der Lösung der Probleme kommt, mit dem Zorn, in den das Mitleid mit den Unterdrückten nützlich sich

compreensão da aproximação entre o sustento e o entretenimento e, ainda o já mencionado, sobre o sentir e o pensar, no caso a estética e a noética.

Esse aprender e pesquisar não se ligam necessariamente ao conhecimento acadêmico, mas deve-se lembrar que, como comentado a respeito da atitude crítica no fragmento 22, essa retomada no fragmento 24 esclarece de que teor é esse aprender. Esse conhecer está ligado à época, ao que diz respeito ao convívio humano, ou seja, do cotidiano, ou como está no texto, com tudo o que encanta os produtores³⁷.

E para que esse projeto possa ser frutífero o teatro precisa deixar seu espectador aproveitar a moral especial de sua época. É o que se encontra escrito no fragmento 25, deve-se observar nesse caso que o verbo aproveitar é o verbo *genießen*, que pode ser traduzido em português também por “curtir”, ou seja, aproveitar nesse sentido implica uma atitude positiva³⁸. A tradução de Fiana Pais Brandão (BRECHT, 2005) para o *Organon* encontra uma boa solução para esse verbo, que é traduzido por “fruir”, que engloba esse sentido aqui comentado. E o trabalho do teatro também é simples, é apenas não impedir que o espectador possa fruir essa moral de sua época.

E nesse mesmo fragmento é interessante notar que o autor escreve, dessa vez claramente, que o grande método de produtividade para o teatro é a crítica, o que foi comentado há pouco. A moral especial da época do espectador flui da produtividade, e o grande método de produtividade é a crítica. Mas essa crítica, entretanto, não impõe nada ao teatro, mas sim possibilita. Esse trecho é interessante no sentido de afirmar a total liberdade do teatro em relação a seus meios.

Ainda nesse sentido de afirmação de liberdade, é possível entender que essa liberdade pode mesmo vir do “associal”, pois até do que não tem uma ligação direta com a sociedade é possível se obter prazer. Esse prazer, no original em alemão, é a palavra *Genuss*, que como foi analisado anteriormente pode ser entendido como prazer que se consegue durante o fazer, o aproveitar, o fruir. A definição de *Genuss* no dicionário de língua alemã é:

Ge|nuss
der; -es, Genüsse [zu genießen]: 1. <o.Pl.> das Genießen. (DUDEN, 2003, p. 632).

verwandeln kann, mit dem Respekt vor der Respektierung des Menschlichen, das heißt Menschenfreundlichen, kurz mit all dem, was die Produzierenden ergötzt. BRECHT (*op.Cit. p.* 19-20).

³⁷ Poderia se dizer no lugar dos produtores, ainda os que produzem, pois em português pode se entender por produtores, pessoas que detêm os meios de produção.

³⁸ O sentido negativo atribuído ao verbo aproveitar de acordo com o dicionário Houaiss é: “abusar da ingenuidade ou da condescendência de alguém para conseguir seus objetivos”. HOUAISS. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Disponível <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=aproveitar&styp=k>. Acesso em: 03 de setembro de 2007.

Ou seja, o prazer (*Genuss*) tratado nesse texto de Brecht deriva do fruir (*genießen*). Para poder aproveitar, ter prazer nesse processo é importante que exista a liberdade, como pode ser analisado nesse fragmento. É possível identificar essa liberdade desde o início do fragmento, e também interessante é que todos os envolvidos no processo teatral necessitam de liberdade. No início é possível entender a liberdade a partir do composto “deixar aproveitar”, esse verbo “deixar” pode ser entendido com o sentido de não impedir, por consequência proporcionar liberdade. Nesse ponto, quem está associado à liberdade é o espectador.

No texto original o fragmento 25 é:

Und dies gestattet es dem Theater auch, seine Zuschauer die besondere Sittlichkeit ihres Zeitalters genießen zu **lassen**, welche aus der Produktivität fließt. Die Kritik, d.h. die **große Methode der Produktivität**, zur Lust machend, gibt es auf dem sittlichen Gebiet für das Theater **nichts**, was es **tun muss**, und viel, was es **tun kann**. Selbst aus dem Asozialen kann die Gesellschaft so Genuss ziehen, wofern es vital und mit Größe auftritt. Da zeigt es oft Verstandeskkräfte und mancherlei Fähigkeiten von besonderem Wert, freilich zerstörend eingesetzt. Auch den katastrophal losgebrochenen Strom **vermag** ja die Gesellschaft **frei** in seiner **Herrlichkeit** zu genießen, wenn sie seiner **Herr** zu werden **vermag**: dann ist er **ihrer** (BRECHT, 1949, p. 20 [grifos meus]).

No primeiro ponto o teatro proporciona a liberdade de que o espectador necessita, para logo a seguir o próprio teatro precisar da liberdade, e o que deve lhe proporcionar essa liberdade é o método de produtividade, que foi identificado como a crítica. Nesse sentido é proveitoso para a análise observar que existe uma cadeia de meios que podem impedir que a liberdade exista na fruição de uma atividade, no caso dessa análise a atividade é o entretenimento. E é importante frisar que desse ponto de vista a liberdade não é dada, ela apenas não é cerceada.

Não impedir a liberdade é apenas não manter o homem afastado, pois como foi dito, ele está afastado porque é mantido assim. Para poder possibilitar a liberdade de que o público precisa não é necessário libertá-lo, mas apenas não o impedir de se aproximar da crítica.

Nesse caso fala-se a respeito de “possibilitadores” de liberdade, a qual é uma “possibilitadora” de entretenimento. E, no final desse fragmento, encontra-se o que pode possibilitar ao espectador uma liberdade capaz de fazê-lo aproveitar, ou fruir, mesmo algo que tenha um aspecto negativo em seu tempo; para poder fruir esse e todo tipo de acontecimento a condição é o seu domínio, só assim o espectador poderá ser livre para fruir sua época e o teatro que trate de sua época.

O que deve ser dominado então para que seja possível a fruição dos prazeres específicos da época são a ciência natural e a ciência social, das quais o espectador está

afastado. Ao dominá-las o espectador pode conseguir seu próprio sustento e sua própria diversão, que, sendo ativa, se torna um divertimento. A “nova produtividade” das ciências naturais é responsável por fornecer às pessoas meios para conseguir seu próprio sustento, e essa mesma produtividade aplicada às ciências sociais deixa o homem alcançar o maior de todos os divertimentos, que é a própria produtividade, e o grande método para alcançá-la e a crítica.

A partir dessa análise de domínio e liberdade, ou ainda, de domínio para a liberdade é possível fazer uma ligação com a significação da palavra divertimento. Nesse campo semântico de domínio é possível entrever mais uma vez a atividade do espectador em relação ao teatro, pois ambos, teatro e espectador, devem ser livres para poderem representar sua época e, a partir dessa representação, realizar um divertimento. Isso só pode ser realizado se ambos tiverem o entendimento de sua época, ou seja, é necessário que ambos estejam representando (no sentido de criar imaginativamente), para que seja possível uma interação que tenha origem no entretenimento específico de sua época.

O entendimento da época é possível através da atitude crítica, portanto, os divertimentos devem ser de uma ordem crítica, pois dessa maneira é possível que “os filhos da época” possam fazer o seu teatro divertidamente. A atitude crítica deve ser produtiva e, nesse sentido, ativa, pois o homem deve dominar, conhecer para poder fruir o teatro e sua época. Não seria possível que houvesse crítica sem uma interação entre o teatro e sua época e entre as pessoas e sua época. E talvez não fosse produtiva uma atitude crítica em relação a uma outra época que não a das pessoas envolvidas com esse teatro.

Foi possível com essa análise identificar o tipo de divertimento perquirido e delineado pela estética de Brecht, mas esses não são os únicos divertimentos possíveis para essa época, como é possível identificar no fragmento 28, ao dizer que é necessário desculpar as pessoas de teatro, pois “eles não poderiam provocar divertimentos, que para eles [os atores] são comprados com fama e dinheiro, nem com representações mais exatas do mundo, nem trazer suas representações inexatas de uma maneira menos mágica³⁹”.

³⁹ Tradução minha. Citação no original: Auf jeden Fall sollten wie die Theaterleute entschuldigen, denn sie könnten die Vergnügungen, die ihnen mit Geld und Ruhm abgekauft werden, weder mit genaueren Abbildungen der Welt bewirken, noch ihre ungenauen Abbildungen auf weniger magische Weise anbringen. Wir sehen ihre Fähigkeit, Menschen abzubilden, allenthalben am Werk; besonders die Schurken und die kleineren Figuren zeigen Spuren ihrer Menschenkenntnis und unterscheiden sich voneinander, aber die Mittelpunktfiguren müssen allgemein gehalten werden, damit der Zuschauer sich mit ihnen leichter identifizieren kann, und jedenfalls müssen alle Züge aus dem enden Berich genommen sein, innerhalb dessen jedermann sogleich sagen kann: ja, so ist es. Denn der Zuschauer wünscht in den Besitz ganz bestimmter Empfindungen zu kommen, wie ein kind sie wünschen mag, wenn es sich auf einen des Holzpferde eines Karussells setzt: der Empfindung des Stolzes, dass es reiten dann und dass es ein Pferd hat; der Lust, dass es verfolgt wird oder Kindern vorbei; der abenteuerlichen Träume, dass es verfolgt wird oder andere verfolgt usw.

Para Brecht, esses divertimentos que as pessoas de teatro provocam são de uma outra ordem, ou seja, de uma outra época que não a atual, e eles só podem acontecer se trazidos de uma maneira mágica, de um modo que possa encantar o espectador e não se comprometer com sua própria época, como foi dito antes, a propósito da análise do fragmento 7 do *Organon*.

Nesse trecho há também a afirmação que esses divertimentos podem ser comprados para a gente de teatro com dinheiro e fama, e na seqüência esse tipo de divertimento é depreciado, ou seja, não é esse o tipo de entretenimento que a estética de Brecht quer delinear para seus espectadores. Ao continuar a leitura do fragmento é possível perceber que o autor descreve o tipo de espectador que esse teatro é capaz de entreter, são espectadores que buscam “poder trocar um mundo cheio de contradições por um harmônico, um [mundo] não muito conhecido, por um de sonhos”.

Esse mundo onírico não é comprometido com a realidade, e ser comprometido com a realidade é essencial para identificar o teatro e sua época. Recolocar um mundo onírico no lugar de um não muito conhecido é muito significativo, pois esse novo teatro deve ter a postura crítica como seu método de produtividade. Nesse sentido o teatro, não deve representar um mundo onírico, mas sim um mundo que é ao mesmo tempo real e desconhecido, o mundo de sua época, e por isso mesmo passível de ser representado e por representar, isso é, significar esse mundo, ou seja, ativamente identificar e produzir esse mundo.

Damit das sind all das erlebe, spielt die Pferdeähnlichkeit des Holzvehikels keine große Rolle, noch stört die Beschränkung des Rittes auf einen kleinen Kreis, Alles, worauf es den Zuschauern in diesen Häusern ankommt, ist, dass sie eine widerspruchsvolle Welt mit einer harmonischen vertauschen können, eine nicht besonders gekannte mit einer träumbaren. BRECHT (*op. cit.*, p. 21-22).

3.2.2. A Diversão.

Para esclarecer esse sentido de mais de ativo e mais passivo de divertimento e diversão, bem como a importância dessa distinção para a presente análise, é necessário voltar ao texto do *Organon* e percorrer um outro caminho significativo.

Assim sendo volta-se à primeira citação da palavra *Vergnügen* no texto, aqui entendida como diversão, pois nessa análise assume um sentido mais passivo, lembrando que a palavra diversão nesse presente trabalho significa algo que apenas diverte, portanto não estabelece uma via de mão dupla em que seja necessária a interação da pessoa a não ser na recepção dessa diversão.

Ao tratar da origem do teatro antigo no fragmento 4⁴⁰, Brecht usa pela primeira vez no texto a palavra *Vergnügen* (diversão). Essa é a parte do texto que, como foi visto anteriormente, trata dos tipos de divertimentos (altos e baixos, complexos e simples) e Brecht afirma que o teatro antigo, de acordo com Aristóteles, não queria nada disso nomear, mas apenas entreter as pessoas. Portanto o teatro, que veio do culto sagrado como muitos dizem, não trouxe o sagrado consigo, mas a sim a diversão. Mesmo a catarse, formulada por Aristóteles, de acordo com o texto é uma ablução que tem como objetivo específico a diversão.

Nesse trecho é possível notar que o uso da palavra diversão aparece com o propósito de significar algo diverso do que fora significado com a palavra divertimento. No caminho significativo que aqui é seguido, a diversão do culto é representada de uma forma passiva, pois ao se tratar de um culto religioso é difícil pensar em interação, em uma participação ativa do público. Outro ponto a ser notado é que agora Brecht não escreve sobre o seu teatro, mas sim sobre o teatro dos outros, nesse caso o teatro antigo dos gregos e, em outra passagem, será possível verificar que ele analisa esse mesmo teatro como um teatro passivo.

No fragmento de número 9⁴¹ do *Organon*, o autor afirma que as diversões não dependem do grau de semelhança da representação com o representado e continua com a

⁴⁰ A citação no original é: So ist, was die Alten nach dem Aristoteles ihre Tragödie tun lassen, weder etwas Höheres nach etwas Niedrigeres zu nennen, als die Leute zu unterhalten. Wenn man sagt, das Theater sei aus dem Kultischen gekommen, so halten sagt man nur, dass es durch den Auszug Theater wurde; aus den Mysterien nahm es wohl nicht den kultischen Auftrag mit, sondern das Vergnügen daran, pur und simpel. Und jene Katharsis des Aristoteles, die Reinigung durch Furcht und Mitleid, oder von Furcht und Mitleid, ist eine Waschung, die nicht nur in vergnüglicher Weise, sondern auch recht eigentlich zum Zwecke des Vergnügens veranstaltet wurde, mehr verlangend von Theater oder ihm mehr zubilligend, setzt man nur seinen eigenen Zweck zu niedrig an. BRECHT (*op.cit.*, p.13)

⁴¹ A citação no original em alemão é: Und man muss sich vor Augen halten, dass das Vergnügen an den Abbildungen so verschiedener Art kaum jemals von dem Grad der Ähnlichkeit des Abbilds mit dem Abgebildeten abhing. Unkorrektheit, selbst starke Unwahrscheinlichkeit störte wenig oder gar nicht, sofern nur

asserção de que isso não importava desde que fosse mediado por aquilo que ele nomeia como uma sendo uma ilusão poética e teatral. Mais uma vez, nesse ponto é tratado o teatro praticado pelos outros e não por Brecht.

Anteriormente, foi analisado que o autor escreve sobre os diferentes tipos de divertimentos de diferentes épocas, contudo é preciso observar que esta parte não trata especificamente sobre o teatro, mas sobre a época, isso está no fragmento de número 7 e continua no número 8, quando se fala que o tipo de entretenimento que era capaz de divertir os gregos, não era capaz de divertir os ingleses e os franceses, como já citado. Mais uma vez é preciso lembrar: não é necessário apenas a representação de outro tipo de sociedade, mas sim um outro tipo de representação.

Com esta asserção sobre o teatro de outras épocas, a palavra usada é diversão e não divertimento, como está escrito no fragmento imediatamente anterior. Há uma passagem sutil entre esses termos, no fragmento 7 Brecht fala de diferentes divertimentos de diferentes épocas. No de número 8⁴², lê-se que diferentes épocas demandam tipos diferentes de entretenimento, o que existia nos diferentes tipos de teatro (como o teatro francês de Racine e o teatro inglês da era elisabetana). Ou seja, existia um outro tipo de representação, entretenimentos específicos de épocas específicas, os quais eram responsáveis pela diversão do público.

Essa sutil passagem nesse trecho do texto deixa entrever uma separação entre o teatro anterior a e o teatro “de uma era científica”. E para tanto, os termos para nomear, qualificar esse teatro devem ser cuidadosos e significar coisas diversas, pois se trata de uma relação, mas uma relação não estática e a partir dessas pequenas nuances se delineia uma nova estética para o teatro.

Trata-se de uma estética que encontra, ou mesmo busca a contradição, mesmo em termos aparentemente semelhantes. Melhor seria dizer que não busca a contradição, mas sim

die Unekorrektheit eine gewisse Konsistenz hatte und die Unwahrscheinlichkeit von derselben Art blieb. Es genügte die Illusion eines zwingenden Verlaufs der jeweiligen Geschichte, welche durch allerhand poetische und theatralische Mittel geschaffen wurde. Auch wir übersehen gern derlei Unstimmigkeiten, wenn wir an den seelischen Waschungen des Sophokles oder den Opferakten des Racine oder den Amokläufen bei Shakespeare schmarotzen dürfen, indem wir versuchen, der schönen oder großen Gefühle der Hauptpersonen dieser Geschichten habhaft zu werden. BRECHT (*op .cit.*).

⁴² A citação no original se encontra em Brecht (1949, p. 14): „Je nach der Unterhaltung, welche bei der jeweiligen Art des menschlichen Zusammenlebens möglich und nötig war, mussten die Figuren anders proportioniert, die Situationen in andere Perspektiven gebaut werden. Geschichten sind sehr anders zu erzählen, damit diese Hellenen sich mit der Unentrinnbarkeit göttlicher Gesetzmäßigkeiten, deren Unkenntnis nicht vor Strafe schützt, amüsieren können, diese Franzosen mit der graziösen Selbstüberwindung, die der höfische Kodex der Pflichten von den Großen der Erde erheischt, die Engländer der elisabethanischen Ära mit der Selbstbespiegelung des sich frei austobenden neuen Individuums.“

que constrói posições contraditórias, que, como está acima escrito, é uma possibilidade significadora que é assumida na estética de Brecht.

E o entretenimento era o responsável pela diversão do público, assim sendo o papel atribuído ao público nesse sentido é apenas ser divertido, não tendo assim qualquer papel ativo nessa atividade, portanto há essa distinção entre os termos nesse mesmo fragmento 7.

Ampliando essa relação, o autor chega à relação entre a diversão específica de sua época e a ciência, pois a convivência dos homens de sua época está, de acordo com o texto, condicionada pela ciência. Essa asserção se encontra no fragmento de número 14. Portanto, essencial para o entendimento da estética teatral, que pode levar ao público a estesia, é a compreensão que esse teatro tem de sua época. E como vimos essa atitude deve ser crítica.

Entretanto, nesse fragmento há uma pequena diferença no uso da palavra diversão, pois nesse ponto este conceito é usado para descrever uma ação do teatro de Brecht, ou como o que ele designa por “nosso teatro”. O trecho trata do tipo amplo e constante de diversão que nosso teatro pode nos provocar com representações do convívio humano.

Nesse sentido, o teatro de Brecht também possui diversão, ou seja, a distinção estabelecida entre divertimento e diversão destacada no presente trabalho possui apenas propósitos analíticos e não quer afirmar que exista uma dicotomia entre esses dois termos, mesmo porque é impossível que qualquer um desses termos não entre no campo de significação do outro.

Entretanto, apesar dessa contaminação (interação) entre os campos de significado, no trecho 14 é possível notar a questão da passividade, pois o teatro pode provocar a diversão e desse ponto nada espera do espectador, mas a diversão pode ainda compor o significado de divertimento se a partir dela surgir uma interação.

No decorrer dessa análise será aprofundada a importância que o conceito de diversão desempenha na teoria estética de Brecht. Esse conceito assume tal relevância que Brecht chega a afirmar que se em uma apresentação teatral não houver diversão não haverá nem mesmo teatro, por assim dizer, visto que a tarefa do teatro é levar entretenimento ao público, o que é impossível sem a diversão. Com a distinção realizada entre os termos diversão e divertimento é possível notar que outros teatros (que não o de Brecht) também se alinham a uma estética. Contudo, se os tipos de diversão e divertimento forem diferentes, conseqüentemente o será a estética.

Continuando esse caminho significativo, o fragmento 30⁴³ apresenta novamente a palavra diversão, ao falar das representações mais recentes praticadas no teatro. Como o texto afirma que essas representações surgiram cerca de cinquenta anos atrás, e que esse tipo de representação foi inspirado pelo que pode ser definido como a brisa de um espírito científico, é possível deduzir que o texto trata nesse ponto do naturalismo, que já fora citado no prólogo do *Organon*.

Contudo, esse interesse científico em representar a sociedade através do teatro exigia uma redução da linguagem, da fábula e do horizonte do teatro, mas isso não valeu a pena, pois essa prática impedia um tipo de diversão, mas não oferecia outra no lugar. O argumento básico para essa perda de diversão no teatro é que ele busca o tipo de representação dos antigos, a mágica, e ela sendo antiga só pode despertar sentidos antigos, não correspondendo assim à diversão da época de Brecht, mas sim de uma época passada, de onde provém esse tipo de representação.

Mais uma vez a distinção entre o teatro de Brecht e o alheio, e nesse trecho também é possível notar a diversão como uma parte do teatro, ou mais precisamente, como algo que é proveniente do teatro, ou seja, realizada por ele e não pelo público. Essa diversão perdida nesse tipo de teatro, na verdade diversões eram a fábula, a linguagem e as possibilidades intelectuais do teatro (o seu horizonte), essas são características de todo teatro (que não somente o naturalista), são trazidas pelos realizadores do teatro e pouco tem a ver com seu público, a não ser pela magia a que o público é submetido.

Essa magia, é importante frisar, trata-se do que antes foi citado a propósito da hipnose da platéia diante do espetáculo teatral. Essa magia, ou tipo de representação, pretende apresentar sobre os palcos o ser humano tal como ele é, e de acordo com Brecht no fragmento 30, esse tipo de teatro, pelo seu espírito científico, tornou os relacionamentos entre as pessoas passíveis de serem vistos (*sichtbar*), contudo ainda não visíveis (*sichtig*).

Como foi visto na análise do fragmento 28, essa magia é uma maneira de não enfrentar um mundo desconhecido, de não perquirir esse conhecimento, mas o teatro naturalista representa o ser humano fundamentado na ciência. Proporciona representações

⁴³ A citação no original se encontra em Brecht (1949, p. 22): Es ist wahr: seit etwa einem halben Jahrhundert haben sie etwas getreuerere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens zu sehen bekommen sowie Figuren, die gegen gewisse gesellschaftliche übelstände oder sogar gegen die Gesamtstruktur der Gesellschaft rebellierten, ihr Interesse war stark genug, dass sie zeitweilig eine außerordentliche Reduzierung der Sprache, der Fabel und des Geistigen Horionts willig erduldeten, denn die Brise wissenschaftlichen Geistes brachte die gewohnten Reize beinahe zum Abwelken. Die Opfer lohnten nicht besonders. Die Verfeinerung der Abbildungen beschädigte ein Vergnügen, ohne ein anderes zu befriedigen. Das Geld der menschlichen Beziehungen wurde sichtbar, aber nicht sichtig. Die Empfindungen, erzeugt auf die alte (die magische) Art, mussten selber alter Art bleiben.

mais fiéis do convívio humano, contudo isso não era o suficiente, por esquecer que o foco do teatro é o entretenimento, e, portanto, não se pode apenas retirar a diversão do teatro com a desculpa de buscar representações mais fiéis – já que não é possível demonstrar o convívio humano com um tipo mágico de representação.

Essa magia que se relaciona ao tipo antigo de teatro é fruto do que já foi chamado em nossa análise de hipnose do espectador. No fragmento de número 26, Brecht se debruçou sobre esse efeito, e diz que os espectadores envolvidos pela magia, comentada no fragmento 28 e anteriormente no fragmento 25, se encontram em uma

situação peculiar: eles parecem contrair todos os músculos em um forte esforço, quando não isso, estão adormecidos em um enorme esgotamento. Mal interagem entre si, seu encontro é como um dormir agitado provocado por um sonho perturbador porque eles estão dormindo de costas, como diz o povo. Eles tem seus olhos abertos, mas eles não olham, eles fitam, assim como eles não ouvem, mas captam os sons⁴⁴. Olham para o palco fascinados, cuja expressão advém da idade média, o tempo dos clérigos e das bruxas. Ver e ouvir são capacidades, por vezes divertidas, mas essas pessoas parecem estar desligadas de cada atividade, com as quais algo foi feito⁴⁵.

Parece que a magia a que essas pessoas estão submetidas é capaz de lhes desligar os próprios sentidos, lembrando que quando se fala em estética, fala-se conseqüentemente em sentidos, portanto faz sentido evitar esse tipo de magia ao se delinear uma estética. Sem a capacidade de identificar sons ou imagens, levado por uma hipnose, ou magia como está no texto, não é possível para o espectador que haja um momento estésico. Sem a estesia é difícil imaginar que haja algum tipo de diversão. Assim a condição básica para o teatro é interrompida, pois não há entretenimento nesse tipo de apresentação. Delineia-se uma grande importância para a diversão nesse entendimento de estética.

Entende-se também que essa diversão não é uma característica específica do teatro de Brecht, contudo nessa descrição ela está deslocada, e, como está escrito anteriormente,

⁴⁴ No original em alemão há os verbos *stieren* e *lauschen*, e não foi possível encontrar uma tradução satisfatória para o português. Mas por *stieren* entende-se *fitar* e não *enxergar* e por *lauschen*: *escutar barulhos*, e não *ouvir*.

⁴⁵ Tradução minha. Citação no original encontra-se em Brecht (*op. cit.*, p. 20-21): Für ein solches Unternehmen werden wir allerdings das Theater, wie wir es vorfinden, kaum belassen können. Gehen wir in eines dieser Häuser und beobachten wir die Wirkung, die es auf die Zuschauer ausübt. Sich umblickend, sieht man ziemlich reglose Gestalten in einem eigentümlichen Zustand: sie scheinen in einer starken Anstrengung alle Muskeln anzuspannen, wo diese nicht eschlafft sind in einer starken Erschöpfung. Untereinander verkehren sie kaum, ihr Beisammensein ist wie das von lauter Schlafenden, aber solchen, die unruhig träumen, weil sie, wie das Volk von den Alpträumern sagt, auf dem Rücken liegen. Sie haben freilich ihre Augen offen, aber sie schauen nicht, sie stieren, wie sie auch nicht hören, sondern lauschen. Sie sehen wie gebannt auf die Bühne, welcher Ausdruck aus dem Mittelalter stammt, der Zeit der Hexen und Kleriker. Schauen und Hören sind Tätigkeiten, mitunter vergnügliche, aber diese Leute scheinen von jeder tätigkeit entbunden und wie solche, mit denen etwas gemacht wird. Der Zustand der Entrückung, in dem sie unbestimmten, aber starken Empfindungen hingegeben scheinen, ist desto tiefer, je besser die Schauspieler arbeiten, so dass wir, da uns dieser Zustand nicht gefällt, wünschten, sie wären so schlecht wie nur möglich.

descolada de sua época, por isso não é capaz de despertar os sentidos do seu público a não ser nesse sentido mágico, ou hipnótico, que leva seu espectador a um estado onírico em busca de um mundo harmonioso que, muitas vezes, o resultado é como escreveu o próprio autor do *Organon*: um sono de esgotamento.

Quem causa esse entorpecimento da platéia na apresentação são os atores, que, de acordo ainda com o fragmento 26, quanto melhor trabalharem, mais profundo será o estado de enlevo do espectador. Por essa razão Brecht expõe seu desejo de que os atores sejam tão ruins quanto possível, a fim de se evitar essa perda de diversão.

Esses divertimentos que as pessoas de teatro provocam são de uma outra ordem, ou seja, de uma outra época que não a atual, e eles só podem acontecer se trazidos de uma maneira mágica, de um modo que possa encantar o espectador e não se comprometer com sua própria época.

Vale ainda acrescentar nessa análise a sentença sobre o sonho extravagante, presente nesse mesmo fragmento. Nela, o autor comenta que esse sonho consiste em ser seguido ou seguir outras pessoas, e assim subseqüentemente. Essa sentença é relevante porque trata do enlevo ao qual o espectador é conduzido por esse tipo de magia, pois é interessante ser seguido em um mundo onírico, harmonioso, ou mesmo seguir outras pessoas, ou seja, através desse processo no qual o espectador pode mesmo se identificar com a peça e na peça. Pode-se ainda dizer que o espectador pode ser levado a ter essa sensação de que tudo é harmônico e que as relações entre as pessoas são facilmente identificáveis, e, portanto, não seria muito dizer que o intuito é enganar os espectadores, para que eles se identifiquem nesse mundo onírico e com isso consigam algum tipo de fruição.

O mais próximo que se conseguiu chegar a uma reprodução do convívio humano nos teatros, o naturalismo, negligenciou a diversão, ou seja, retirou um tipo de diversão e não se preocupou em reposicioná-la. Uma das perdas comentadas anteriormente foi a redução da fábula, o que é extremamente prejudicial para o teatro, pois a fábula é uma diversão fundamental. De acordo com o fragmento 65⁴⁶, ela é o coração da realização teatral, é a composição conjunta de todos os processos gestuais que devem fazer a diversão do público.

⁴⁶ Citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p.36): Auf die ‚Fabel‘ kommt alles an, sie ist das Herzstück der theatralischen Veranstaltung. Denn von dem, was zwischen den Menschen vorgeht, bekommen die ja alles, was diskutierbar, kritisierbar, änderbar sein kann. Auch wenn der besondere Mensch, den der Schauspieler vorführt, schließlich zu mehr passen muss als nur zu dem, was geschieht, so doch hauptsächlich deswegen, weil das Geschehnis um so auffälliger sein wird, wenn es sich an einem besonderen Menschen vollzieht. Das große Unternehmen des Theaters ist die ‚Fabel‘, die Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge, enthaltend die Mitteilungen und Impulse, die das Vergnügen des Publikums nunmehr ausmachen sollen.

Isso quer dizer, é para a fábula que tudo converge, pois ela contém tudo o que pode ser discutível, criticável e passível de mudança. Assim é a partir dela que a peça acontece. A fábula, ao mesmo tempo em que é uma parte da peça, conjuga em si todos os outros processos, que são as diversões do teatro, em outras palavras, a diversão fundamental se encontra na fábula que funcionaria como um catalisador desses processos. Do que se depreende que a diversão é o coração do espetáculo teatral.

Logo no início do *Organon*, Brecht comenta que o divertimento é a função mais nobre do teatro (fragmento 2⁴⁷) e, chega-se agora à diversão como o coração da realização teatral. O maior tipo de divertimento deve ser extraído da nova produtividade, deve ser a nova produtividade, e o grande método de produtividade para o teatro é a crítica, a maior diversão é a fábula que é o conjunto de processos gestuais, e para onde tudo na realização teatral converge.

A crítica implica liberdade para o público e para que essa liberdade seja possível o público deve dominar (no sentido de conhecer por inteiro) sua própria época, podendo fruir as diversões específicas de seu tempo. O teatro lida com vários tipos de diversões, e essas geralmente são contraditórias. Desde que estejam comprometidas com a realidade (com sua época), essas diversões contraditórias podem ser convertidas em divertimentos para o público se mantidas em sua contradição, pois é desse teor o divertimento que o grande drama busca para seu público.

Se essas contradições são aplainadas, ou seja, harmonizadas, o teatro não está mais comprometido com sua época, pois como foi lembrado no fragmento 28, o mundo é contraditório. Buscar harmonizá-lo é fazer do mundo contraditório um mundo de sonhos, e esse mundo harmonizado não representa mais uma diversão, visto que os sentidos dos espectadores são suprimidos, e eles são induzidos ao sonho, e para um mundo de sonhos. Dessa maneira não é possível um divertimento, mesmo porque não há interação dos espectadores entre si, e nem entre eles e a peça.

No estado de enlevo que se encontram e no mundo harmônico, os espectadores são levados a um sentimento de empatia, de onde só podem concordar com o apresentado, mesmo pelo caráter geral e não contraditório das ações apresentadas. Sendo assim, não há uma atitude

⁴⁷ No original em alemão: Um noch mehr unterzubringen, könnten wir auch Geschehnisse zwischen Menschen und Göttern hinzufügen, aber da es uns nur um eine Bestimmung des Minimums zu tun ist, kann derlei unterbleiben. Selbst wenn wir etwa diese Erweiterung vornähmen, müsste jedoch die Beschreibung der allgemeinsten Funktion der Einrichtung ‚Theater‘ als einer Vergnügung dieselbe bleiben. Es ist die nobelste Funktion, die wir für ‚Theater‘ gefunden haben. BRECHT (*op.cit.*, p. 12)

crítica, não há produtividade, e, de acordo com a estética de Brecht, não há, portanto, divertimento.

Deste modo, a distinção entre diversão e divertimento proposta por esta nossa análise revela-se frutífera e essencial na compreensão do texto de Brecht, pois é a partir dessa distinção que é possível notar qual é o papel do teatro, que deve ser o de entreter, de levar diversão ao público, que também desempenha um papel essencial nessa estética, pois o teatro deve aproximar o público à atitude crítica, e essa atitude, como visto no texto gera um divertimento e não uma diversão.

O que significa dizer que o papel do público é mais ativo, e do teatro mais passivo. Essa afirmação nos leva à questão dos “possibilitadores” de liberdade. O teatro comprometido com a realidade deve não impedir que seus espectadores tenham a liberdade de fruir os prazeres específicos de sua época, e para tanto deve apenas levar ao público as diversões particulares de sua época de uma maneira contraditória, pois a própria época é contraditória. O público que não é mais mantido afastado da crítica, exposto às diversões particulares de sua época, tem uma nova atitude em relação não somente ao teatro, mas a toda sociedade, e dessa maneira domina sua própria época e é capaz de divertir a si mesmo.

Então fica estabelecido um campo de significação onde diversão e divertimento se encontram e mesmo se confundem a fim de compor o entretenimento que o teatro pode causar. Falar em algum tipo de confusão pode parecer uma antítese da própria análise e do caminho aqui traçado, mas deve-se lembrar que, como já foi dito, esses conceitos não são estanques e o propósito deles é compor uma obra conjunta, e embora sejam de naturezas aparentemente distintas, é nesse sentido que trabalham para compor o entretenimento do teatro de sua época.

A fábula do teatro, como foi comentado há pouco, é para onde convergem os “processos gestuais”, esses processos também são de ordens diferentes, mas é na diferença deles que está a produtividade da realização teatral. Das contradições e do respeito às contradições surge o entretenimento específico que interessa à formulação estética de Bertolt Brecht.

Nesse momento da análise é possível perceber que a proposta de estética de Brecht se justifica, visto que o negócio do teatro é a diversão, e a aparente contradição entre o sentir e o pensar (comentada no início desse capítulo) foi superada através do entretenimento. O objetivo do teatro é sim a diversão, mas esse não tem que estar necessariamente desligado do pensar, pelo contrário, esse pensar é que dá o tom dessa estética, portanto seria melhor dizer

que essa contradição não foi superada, pelo contrário, ela foi mantida, pois ela demonstra ser uma ferramenta produtiva para o teatro.

Ainda falta, contudo, esclarecer como é possível que o espectador frua esse prazer e ainda possa refletir. Já foi também esclarecido que o meio para isso é a crítica, entretanto são necessárias ferramentas que aproximem essa crítica do público, mesmo porque o teatro, como foi comentado não deve cuidar do ensino, mas sim da diversão.

A ferramenta básica para aproximar o público da atitude crítica é a contradição, de onde é proveniente o entretenimento delineado pela estética de Brecht. Ainda é necessário analisar como é possível ao teatro trabalhar essas contradições com o propósito de divertir. Que ferramentas serão dadas aos atores para que eles não levem o público ao estado de enlevo, mas à atitude crítica. É disso que trata o item a seguir.

3.3 A contradição.

A afirmação de que o teatro não deve cuidar do ensino, mas sim da diversão, presente no texto de Brecht e citada no fechamento do item anterior é um exemplo da contradição em Brecht, ou do que poderia ser a contradição entre sua teoria e sua prática teatral, que foi citada anteriormente. Brecht cuidou de escrever várias peças que na época ele denominou como didáticas. Ora, se uma peça é didática o intuito dela é ensinar, o tema é didático.

Mas deve ser lembrado também o que foi comentado ao se analisar o fragmento 24, que embora o ensino não seja seu objetivo, o teatro pode tratar de temas que tenham a ver com o aprender, desde que o faça divertidamente. Esse é um cuidado que deve ser tomado ao se ler Brecht, pois se há o intuito de respeitar e de entender o que Brecht formulou para o seu teatro, mesmo as aparentes contradições devem ser produtivas e não depreciativas.

Mas essa é uma contradição vista entre a teoria e a prática de Brecht, que é citada nesse trabalho com o intuito de justificar o estudo da teoria do autor mais cuidadosamente, pois, como já foi dito, alguns críticos acreditam que essa contradição não se faz produtiva para o entendimento da obra de Brecht, o que justifica que a teoria seja deixada de lado e só seja trazida para a análise quando ambas (teoria e análise) concordam prontamente.

O trabalho aqui desenvolvido não apresenta este contraste entre a estética delineada no *Organon* e a prática teatral de Brecht - o que será discutido acerca das contradições na obra de Brecht são as contradições internas do texto que agora é analisado. Nesse item especificamente, será analisado como é possível que essas contradições levem o público a uma atitude crítica.

Acompanhando a leitura do *Organon* aqui realizada, foi possível notar que de acordo com Brecht, o teatro não estava conseguindo levar ao seu público o entretenimento específico de sua época. E o teatro para entreter o público estava lançando mão de meios antigos, ou o tema, ou a maneira de representação. O problema da representação foi comentado no fragmento de número 30; o naturalismo levou aos palcos o tema da época, mas para tanto teve que abrir mão da diversão e se apoiar em uma representação antiga, que nos termos de Brecht é mágica, pois busca levar o espectador ao estado de enlevo, a um sentimento de empatia.

A estética como visto anteriormente trabalha com sentimentos, ou melhor, com os sentidos, ou seja, sensações que podem ser captadas através dos sentidos. A empatia no teatro antigo, de acordo com o texto de Brecht, seria um sentimento de concordância total com o mundo representado. Mas ainda para Brecht, em sua época o mundo não é harmônico,

portanto não é concordante, e o espectador não deveria concordar com o mundo representado, mas sim pensar através da representação desse mundo. Esse pensar é a atitude crítica, para o espectador poder divertir a si próprio e representar a si próprio. E o espectador só pode representar a si mesmo se o mundo representado é tão discordante quanto o mundo de sua época.

Ainda nesse sentido, a representação mágica encontrada nos teatros levava o público a abrir mão dos seus sentidos, como visto no fragmento 28, o que se liga ao que foi escrito no prólogo do *Organon* a respeito da estética, onde há a afirmação de que a estética se encontrava em um estado deplorável. Esse estado comentado no prólogo é aqui identificável, pois a estética deve despertar o senso de beleza através dos sentidos e não embotar os sentidos do público para despertar um senso de beleza.

O teatro deve proporcionar a representação adequada de sua época, ou seja, o tema deve ser o tema de sua época, que para Brecht é a nova produtividade, de acordo com o fragmento 23. E isso não foi realizado pelo teatro naturalista. Sem nomear diretamente, mas na seqüência do fragmento 30, que remete ao naturalismo, Brecht escreve no fragmento 31⁴⁸ que o teatro permaneceu como antes um local de entretenimento de uma classe que não ousava levar o espírito científico às relações humanas, deixando que esse espírito ficasse atado à natureza. Se o espírito científico não alcança as relações humanas não há a possibilidade que exista a nova produtividade no teatro.

E o público, ainda de acordo com o fragmento 31, ou a ínfima parte proletária do público precisava do velho tipo de entretenimento, pois ela era fortalecida apenas de uma maneira incerta e interesseira por intelectuais apóstatas. Esse trecho é muito significativo para reforçar o sentido comentado anteriormente de que o público está longe da ciência porque é mantido longe, e ainda a interpretação de que o público é levado ao engano pelas falsas representações da vida social do naturalismo. E nessa análise não só pelas falsas representações, mas também pelo tipo de representação que se encontra nos teatros, de acordo com Brecht.

No fragmento de número 29 Brecht escreve que esse é o tipo de teatro que ele encontrou como seu negócio, mas ele continua no fragmento 32⁴⁹ dizendo que esse teatro

⁴⁸ Citação no original em alemão se encontra em Brecht (*op.cit.*, p.22): Nach wie vor waren nämlich die Theater Vergnügungstätten einer Klasse, die den wissenschaftlichen Geist auf dem Gebiet der Natur festhielt, nicht wägend, ihm das Gebiet der menschlichen Beziehungen auszuliefern. Der winzige proletarische Teil des Publikums aber, nur unwesentlich und unsicher verstärkt durch apostatische Kopfarbeiter, benötigte ebennfalls noch die alte Art der Unterhaltung, welche ihre festgesetzte Lebensweise erleichterte.

⁴⁹ Citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 22-23): Dennoch, schreiten wir fort! Gefallen wie gesprungen! Wir sind offenbar in einen Kampf gekommen, kämpfen wir also! Haben wir nicht gesehen, wie der

deve desaparecer da mesma forma que surgiu. Essa sentença é dita em relação a esse tipo de teatro que ele encontrou, e declara que está num campo de batalha e, portanto, deve guerrear. Para Brecht não basta descobrir que algo é ocultado, é necessário que se removam os elementos que não deixam entrever aquilo que é ocultado.

Esse trecho mostra a postura que o teatro deve adotar para ser capaz de superar esses problemas já encontrados, segundo Brecht. E essa postura é de enfrentamento, no sentido de repensar todas essas categorias já problematizadas. Apenas dessa maneira é possível que se delineie uma estética específica para o teatro de Brecht, que dê conta de suprir as necessidades do “teatro da era científica”. Remover os elementos que não deixam entrever aquilo que é ocultado significa também ter uma relação honesta com o público, ou seja, nada esconder do público. Essa é a postura “possibilitadora” de liberdade que havia sido comentada anteriormente.

Possibilitar a liberdade do público para que ele possa ter uma atitude crítica em relação à fábula que é representada implica fazer a representação de uma maneira contraditória, ou seja, que mostre as contradições do mundo. Demonstradas essas contradições o público, através da atitude crítica, pode representar (intelectualmente) seu próprio mundo, ou seja, perceber que o mundo é criticável e passível de mudanças.

Nas representações gregas, como *Édipo Rei* (1998) ou nas peças de Shakespeare o mundo representado não é criticável. O primeiro é punido por sua tragédia de ir contra alguns princípios de sua sociedade, e os deuses tomam a punição por encargo, mas os deuses não são criticáveis. Já as peças de Shakespeare trazem a catástrofe do sangrento destino de seus heróis, destino que eles trazem dentro do peito, e essa catástrofe também não é criticável (fragmento 33⁵⁰). Portanto, esse tipo de teatro cuida de uma representação onde o mundo é imutável, e o público recebe coagido as sensações, visões e impulsos do protagonista (fragmento 34), não restando nada ao público a não ser se condoer com o protagonista, pois a sociedade só aparece nessas peças como o lócus onde os protagonistas se movem.

Unglaube Berge versetzt hat? Genügt es nicht, dass wir ausgefunden haben, es wird uns etwas vorenthalten? Vor dem und jenem hängt ein Vorhang: ziehen wir ihn auf!

⁵⁰ Citação no original e encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 23): Das Theater, wie wir es vorfinden, zeigt die Struktur der Gesellschaft (abgebildet auf der Bühne) nicht als beeinflussbar durch die Gesellschaft (im Zuschauerraum). Ödipus, der sich gegen einige Prinzipien, welche die Gesellschaft der Zeit stützen, versündigt hat, wird hingerichtet, die Götter sorgen dafür, sie sind nicht kritisierbar. Die großen Einzelnen des Shakespeare, welche die Sterne ihres Schicksals in der Brust tragen, vollführen ihre vergeblichen und tödlichen Amokläufe unaufhaltsam, sie bringen sich selbst zur Strecke, das Leben, nicht der Tod wird in ihren Zusammenbrüchen obszön, die Katastrophe ist nicht kritisierbar. Menschenopfer allerwege! Barbarische Belustigungen! Wir wissen, dass die Barbaren eine Kunst haben, machen wir eine andere!

Nós precisamos de teatro que não possibilite apenas sensações, idéias e impulsos, que o respectivo campo histórico dos relacionamentos humanos permite, no qual as respectivas ações são expostas, mas que empregue e demonstre o pensamento e o sentimento que desempenham um papel na mudança desse campo⁵¹.

O fragmento 35 não requer muita análise para a compreensão, mas é preciso dizer que ele explicita a necessidade do contraste. As representações imutáveis citadas assim permanecem se a época não for contrastada, ou seja, se a representação é levada ao palco como se o local da encenação fosse a Grécia antiga ou a Inglaterra da era elisabetana. Esse “como se fosse” é um dos responsáveis pela hipnose do público, que é levado a pensar ou a sentir “como se fosse” cidadão de outro país e de outra época. Ou voltando mais uma vez ao fragmento 28 o público é levado a agir como uma criança que ao sentar em um cavalo de madeira no carrossel age como se esse cavalo fosse um cavalo de verdade, portanto, o cavalo de madeira é “como se fosse” um cavalo de verdade.

É necessário então um pensamento de mudança em relação à época representada; um pensamento e um sentimento. Sentir que essa época pode ser alterada é o que seria necessário para dar início a um pensamento de alteração. Interessante que esse pensamento e sentimento devem ser empregados e mostrados. Dois processos distintos, empregar esse pensamento para que o teatro não faça “como se fosse”, e esse processo deve ser também mostrado ao público, para que seja possível a ele descobrir o sentimento de mudança, e assim também não toma o representado “como se fosse” imutável.

Mostrar que o representado possui a propriedade de mudança desperta sentimento, esconder desperta sensação. Essas duas palavras (sensação e sentimento) são capazes de suportar o conceito de estética, pois ambas tem a ver com o sentir, tanto em português como em alemão, pelo menos de acordo com o texto de Brecht. Neste trabalho toma-se como tradução da palavra alemã *Empfindung* a palavra “sensação”, e a tradução para *Gefühl* é “sentimento”.

A relação dessas palavras entre si não é tão profunda, mesmo porque essa aproximação ocorre apenas no fragmento 35, mas essa pequena nuance também desperta uma desconfiança de análise. A palavra sensação, no texto de Brecht sofre no decorrer do texto uma depreciação, e o que a princípio era um ponto positivo, passa a ser negativo, para o teatro

⁵¹ Tradução minha. Citação no original encontra-se em Brecht (*op. cit.*, p. 24): Wir brauchen Theater, das nicht nur Empfindungen, Einblicke und Impulse ermöglicht, die das jeweilige historische Feld der menschlichen Beziehungen erlaubt, auf dem die Handlungen jeweils stattfinden, sondern das Gedanken und Gefühle verwendet und erzeugt, die bei der Veränderung des Feldes selbst eine Rolle spielen.

e por consequência para o público, mas também esse ponto não é imutável, pois o mesmo conceito estético passa a ser depois valorado novamente.

Para entender melhor essa afirmação é necessário percorrer também o caminho significativo dessa palavra. A primeira vez que a palavra sensação (*Empfindung*) aparece no *Organon* é no fragmento 24, e nesse primeiro contexto ela aparece como um argumento positivo do teatro. Esse fragmento refere-se ao teor do aprender, com o qual o teatro da época deve se ocupar. E o teor desse aprender foi apontado como sendo tudo que tivesse relação com o cotidiano, com tudo que encanta os “produtores”⁵².

O teatro pode se divertir com esse tema, que tem a ver com o aprender, com a solução dos problemas cotidianos e isso torna as representações da sociedade um tipo de jogo, no qual são expostas aos construtores da sociedade as vivências tanto passadas quanto presentes da sociedade, e de uma maneira que faça as sensações, as visões (conhecimento), e os impulsos passíveis de serem fruídos. Os construtores da sociedade são também os produtores citados no final do fragmento, ou seja, as pessoas para as quais o cotidiano realmente importa.

O divertir-se com esse tema proposto no *Organon* é possível, pois as sensações, as visões e os impulsos são provenientes do cotidiano, em outras palavras, elas fazem parte da vida dos “produtores”, o que quer dizer também que elas pertencem à época dessas pessoas, pois elas devem ser entretidas com a sabedoria que vem da solução dos problemas do dia e do século.

Nesse fragmento nota-se uma composição de nomes quase idênticos à composição de nomes encontrada nos fragmentos 34 e 35. Na tradução aqui feita, aliás, são as mesmas palavras, contudo existe uma diferença no original. Nos fragmentos 34 e 35 aparecem as palavras sensações (*Empfindungen*), visões (*Einblicke*) e impulsos (*Impulse*); no fragmento 24 são as mesmas palavras sensações e impulsos, contudo no lugar de visões (*Einblicke*) é usada a palavra visão que tem o sentido de conhecimento ou de compreensão (no original em alemão *Einsicht*). Em contraposição *Einblicke* pode também significar idéia, no sentido de ser algo que é possível supor, mas comporta, sobretudo o significado de algo que tem a ver com a capacidade visual.

Importante para a significação da palavra é o contexto que pode ser mesmo frasal, nesse caso sintagmático, da palavra. Acompanhando o texto o aspecto positivo da palavra

⁵² No item 3.2.1 já foi explicado o teor do que deve encantar os produtores.

sensação aparece associado à palavra visão, no sentido de conhecimento, e o aspecto não tão positivo aparece com a palavra visão, no sentido do que pode ser visto.

Essa relação também pode ser notada no fragmento 26, aqui já analisado, no qual foi comentado que há no teatro a supressão dos sentidos dos espectadores, contra a qual a estética de Brecht se posta. Essa supressão de sentidos leva o espectador a sensações indefinidas, contudo fortes. Essas sensações só podem, nesse ponto, ser indefinidas porque os espectadores estão desprovidos de sentidos para serem capazes de melhor definir tais sensações, mas ainda assim essas sensações são fortes porque o espectador foi levado a um estado de enlevo pela mágica da representação e nesse momento algo foi feito de seus sentidos. O que exatamente foi feito de seus sentidos será discutido mais adiante.

O cuidado que se toma neste presente trecho de análise e que serve para mais uma vez demonstrar a estratégia de leitura aqui adotada do texto de Brecht é de tomar o *Organon* como um texto literário, ou pelo menos um texto que trabalha com uma alta carga literária. Um texto que usa palavras para explicar palavras deve sempre ser lido muito cuidadosamente, pois nenhuma palavra é usada ao acaso, portanto a atenção dada a essas palavras deve ser também aumentada, principalmente porque tais podem revelar questões relevantes para a compreensão da teoria estética de Brecht.

Nesse caso específico esse percurso foi apenas esboçado para demonstrar que certas palavras desempenham um papel especial para o entendimento, pois mesmo uma palavra suporta sentidos contraditórios, e no texto de Brecht esses sentidos contraditórios são usados para enriquecer o trabalho teórico do dramaturgo alemão.

Ao dar um contorno mais claro ao esboço do caminho significativo do termo “sensação” (*Empfindung*) nota-se esse termo tomado positivamente quando relacionado com sua própria época, logo depois é demonstrado que apenas isso não basta, pois o naturalismo procura representar a sua época, contudo com uma representação mágica, antiga, e isso faz com que os espectadores tenham sensações indefinidas, essa mesma sensação que no fragmento 28 é relacionado ao agir “como se fosse”, que ainda continua a aparecer negativamente nos fragmentos 34 e 35 acima comentados, mas no fragmento 49⁵³ o termo

⁵³ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p.28-29): Dies, dass der Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne steht, als Laughton und als Galilei, dass der zeigende Laughton nicht verschwindet in dem gezeigten Galilei, was dieser Spielweise auch den Namen ‚die epische‘ gegeben hat, bedeutet schließlich nicht mehr, als dass der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert wird – steht doch auf der Bühne tatsächlich Laughton und zeigt, wie er sich den Galilei denkt. Schon indem es ihn bewunderte, vergäbe das Publikum natürlich Laughton nicht, auch wenn er die restlose Verwandlung versuchte, aber es ginge dann doch seiner Meinungen und Empfindungen verlustig, welche vollkommen in der Figur aufgegangen wären. Er hätte ihre Meinungen und Empfindungen zu selben herauskäme: Er würde es zu dem unsrigen machen. Um diese Verkümmern zu verhüten, muss er auch den Akt des Zeigens zu einem künstlerischen machen. Um eine

aparece pela última vez, e dessa vez positivamente, pois está relacionado com a nova maneira de representar, que não a mágica.

Essa leitura revela uma estratégia, na qual posições contraditórias são construídas e desfeitas de acordo com a necessidade de significação. O que reforça mais uma vez o sentido de não haver uma contradição a priori, mas escolhas de posturas contraditórias. E esse montar e desmontar posturas contraditórias produz novos significados, ou pelo menos possibilitam novas significações.

Nova significação é o que deve buscar o teatro, Brecht escreve que o teatro deve buscar um novo entretenimento, não só novo, mas adequado à sua época, ou melhor, o entretenimento específico de sua época. O dado interessante é que esse tipo de entretenimento não fora ainda descoberto, assim sendo é necessário descobrir qual é o divertimento específico da época, para a partir dele, traçar uma estratégia que seja capaz de construir esse novo tipo de entretenimento.

Estratégia é o que foi usado pelo teatro de Brecht para que fosse possível o seu desenvolvimento, pois esse teatro se aproximava ou se afastava da estética de acordo com o momento da batalha, como está escrito no *Organon*, agora é necessário ainda continuar com a estratégia, dessa vez para poder desenhar um contorno estético possível para esse teatro.

Até esse ponto do texto foram estudadas questões essenciais para o desenvolvimento da estética de Brecht, e foi possível também entender quais são as ferramentas básicas para a composição desse teatro. No lugar de ferramentas ainda é possível dizer que foram localizados conceitos chaves para o entendimento da estética que Brecht desenvolve. Conceitos como o entretenimento, divertimento, diversão, liberdade, atitude crítica, produtividade, conhecimento e, mais uma vez, as posturas contraditórias.

As posturas contraditórias além de formarem conceitos para a estética de Brecht, são também ferramentas fundamentais para a construção do teatro e da estética do teatro do dramaturgo alemão. Entende-se aqui como conceitos, formulações que compõem o pensamento sobre o teatro, e como ferramentas, formulações que permitem a prática desse teatro. E mais um papel que desempenha a contradição no teatro de Brecht é o de estratégia; e a estratégia é a maneira como essas ferramentas devem ser utilizadas para que seja possível o desenvolvimento dos conceitos dentro do teatro.

Hilfsvorstellung zu benutzen: wir können die eine Hälfte der Haltung, die des Zeigens, um sie selbständig zu machen, mit einer Geste ausstatten, indem wir den Schauspieler rauchen lassen und ihn uns vorstellen, wie er jeweils die Zigarre weglegt, um uns eine weitere Verhaltensart der erdichteten Figur zu demonstrieren. Wenn man aus dem Bild alles Hastige herausnimmt und sich das Lässige nicht nachlässig denkt, haben wir einen Schauspieler vor uns, der uns sehr wohl unsern oder seinen Gedenken überlassen könnte.

Mas ainda falta definir alguns conceitos da estética de Brecht e mais algumas ferramentas por ele utilizadas, e só depois de defini-las será possível ver claramente sua estratégia. Mas é necessário lembrar que essa divisão tem fins meramente de organização, mesmo porque algumas dessas formulações podem desempenhar mais de um papel, isso quer dizer que esses papéis não são estáticos, e que eles também compõem e são compostos por outras formulações e a partir de outras formulações, o que implica uma relação dialógica entre todos esses conceitos e formulações sobre o teatro pensadas por Bertolt Brecht.

Até esse ponto do trabalho de análise foi demonstrada a maneira como é feita a leitura da estética de Brecht. Para realizar essa análise é necessário atentar às contradições também como estratégia de escritura. Já foi chamada a atenção para o fato de esse texto se desenvolver de um modo muito parecido com o desenvolvimento do texto literário. Por essa razão foi explicitada nesse trabalho a estratégia de leitura para esse texto.

CAPÍTULO 4

CONCEITOS, FERRAMENTAS E ESTRATÉGIAS.

Para seguir com a análise sobre a formulação estética de Brecht toma-se como base o que Brecht define como pontos de maior importância para a composição do teatro. Logo no início do *Organon* o primeiro ponto definido é o entretenimento. O segundo ponto aparece com a afirmação de que a função mais nobre para o teatro é o divertimento. No fragmento 65 Brecht afirma que o grande empreendimento do teatro é a fábula, que é o coração da realização teatral. Por fim, no fragmento 70⁵⁴, a afirmação é de que a exposição da fábula e sua intermediação através de estranhamentos adequados são o principal negócio do teatro.

Encontra-se no prólogo ainda a afirmação de que o teatro deve ser tratado como um recinto de entretenimento, visto que essa é a postura que se deve tomar para o teatro quando se discute uma estética. E no início do texto, no fragmento 3, o autor do texto reafirma que o negócio do teatro é o entretenimento. Sendo o negócio do teatro o entretenimento todas as ferramentas e estratégias devem corroborar com a função mais nobre do teatro que é o divertimento.

Como visto no capítulo anterior, o divertimento é composto por várias diversões. Os divertimentos devem ser possibilitados ao público através das diversões, as quais devem ser expostas pelo teatro tendo sempre como ponto de referência a própria época. A época adequada ao teatro de Brecht é revelada pelo avanço nas ciências naturais, que propicia que haja avanços significativos no sentido de facilitar o sustento das pessoas.

Assim como a ciência facilita o sustento (*Unterhalt*), a arte facilita o entretenimento (*Unterhaltung*). Para que haja a mesma produtividade que existe na produção do sustento na produção do entretenimento o teatro, ao se relacionar com a sua época, deve permitir que o espectador frua a moral específica de sua época, e essa moral flui da produtividade e o grande método de produtividade para o teatro é a crítica.

O comprometimento com a própria época não revela somente a nova produtividade, revela também que a grande parte da sociedade está afastada dessa nova produtividade. Contudo, não é tarefa do teatro atuar como uma instituição de ensino e aproximar o público da nova produtividade, o papel que o teatro deve desempenhar é de um mero “possibilitador”, ou

⁵⁴ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 38): Die Auslegung der Fabel und ihre Vermittlung durch geeignete Verfremdungen ist das Hauptgeschäft des Theaters. Und nicht alles muss der Schauspieler machen, wenn auch nichts ohne Beziehung auf ihn gemacht werden darf. Die ‚Fabel‘ wird ausgelegt, hervorgebracht und ausgestellt von Theater in seiner Gänze, von den Schauspielern, Bühnenbildnern, Maskenmachern, Kostümschneidern, Musikern und Choreographen. Sie alle vereinigen ihre Künste zu dem gemeinsamen Unternehmen, wobei sie ihre Selbständigkeit freilich nicht aufgeben.

seja, ele deve apenas não impedir que as pessoas se aproximem dessa nova produtividade representada pelo teatro de sua época, o que possibilita por consequência a crítica.

Essa época que é tratada no texto de Brecht revela, portanto, um mundo contraditório, assim como é o convívio dos homens. E as contradições devem ser representadas no palco e não aplainadas. Esse é o comprometimento com a realidade ressaltado por Brecht. Comprometer-se com a realidade significa comprometer-se com as contradições, assumi-las e assumir um mundo que não é harmônico.

Como o mundo não é harmônico, está em constante conflito. A existência de um conflito implica uma relação de forças e, naturalmente, essas forças lutam pela preponderância. Se o teatro não se compromete com as contradições ele não é por consequência um possibilitador, pode-se inferir que ele é mesmo um limitador. E esse é o papel do teatro relacionado a uma classe que impede que a sociedade acesse as novas possibilidades de conseguir seu próprio sustento, esse tipo de teatro impede que a sociedade consiga seu próprio entretenimento e oferece apenas diversões de outra época ao espectador.

O teatro que impede que o espectador frua o entretenimento próprio de sua época recorre a uma estética antiga, denominada por Brecht de mágica, pois deve levar o espectador a pensar a representação como se fosse a realidade, muito embora a representação trate de outro tipo de sociedade que não a do espectador, um mundo sem contradições, o que Brecht chama de mundo de sonhos.

O espectador é levado ao mundo de sonhos, para um estado onírico através de um procedimento que se chama empatia (*Einfühlung*). O caráter geral do protagonista e do mundo representado não é capaz de despertar no espectador a crítica, pelo contrário, no estado de enlevo em que se encontra, ele só é capaz de concordar e não de criticar a realidade representada, mesmo porque essa realidade não é criticável, mesmo nas representações naturalistas o mundo é povoado por forças que sobrepujam o homem, e o naturalismo, por exemplo, as representa de uma maneira mágica e essa maneira de representar também vem de uma época antiga. Há ainda outras forças, algumas vezes os deuses, outras vezes a catástrofe, e elas não são criticáveis, portanto imutáveis.

Segundo Brecht o maior responsável por levar os espectadores ao estado onírico através da empatia é o trabalho dos atores, pois quanto melhor estes trabalham, mais profunda é a sensação de que as verdades representadas são imutáveis. Esse tipo de representar é aquele citado, que visa aplainar as contradições do mundo. Essas contradições podem ser de local, de classe e de época. Brecht trata profundamente a questão da época, pois somente a época

específica do espectador pode revelar as contradições de forças que lutam para preponderar e qual é a relevância do lugar dessas lutas.

Para levar o espectador a fruir uma representação de outra época é necessário que alguns de seus sentidos sejam suprimidos, Brecht cita a visão e a audição. Talvez seja demais dizer que os sentidos foram suprimidos, mas com certeza não o é dizer que a natureza desses sentidos foi alterada. De acordo com Brecht, os espectadores desse tipo de teatro fitam, mas não enxergam, distinguem barulhos, mas não escutam. O espectador é levado a ver e ouvir uma representação de outra época e por isso seus sentidos estão comprometidos, pois ali eles não verão e nem ouvirão seus semelhantes.

Se os sentidos estão comprometidos consecutivamente a estética está comprometida. A estética de Brecht é ligada à verdade na arte e, para o dramaturgo, a verdade está em representar a realidade. Representar a realidade significa se comprometer com a própria época, do contrário a estética está relacionada, como o autor escreveu no prólogo do *Organon* a uma “classe depravada e parasitária”, que, como foi analisado, é a classe que se esforça por manter a sociedade afastada da nova produtividade, tanto das ciências naturais quanto das sociais.

As contradições, que despertam o pensamento e o sentimento de mudança, devem ser empregadas e demonstradas pelo teatro. O teatro emprega e demonstra essas contradições através, por exemplo, da fábula, da linguagem e do horizonte (possibilidades intelectuais), e nunca pode ser esquecido que esses três conceitos são fundamentais para a estética de Brecht, porque eles são diversões. A diversão que é o coração da representação teatral é a fábula, pois é para ela que convergem todos os processos gestuais, é, portanto, através dela que todas as contradições serão expostas e trabalhadas.

A partir dessas conclusões alcançadas pelas análises feitas no capítulo anterior é possível perceber que foram trabalhados muitos conceitos para o teatro, mas ainda não foram esclarecidas as ferramentas para que seja possível a prática dessa estética aplicada ao teatro. Essas ferramentas são denominadas por Brecht como meios teatrais (*theatralische Mittel*).

Mesmo a estratégia para o uso desses conceitos também foi trabalhada, pois como foi dito antes, a estratégia básica para que essa estética e esse teatro possam se mover é a contradição. Lembrando mais uma vez que a contradição no trabalho de Brecht não é aqui analisada como casual, mas como parte, fundamento, de seu trabalho teatral.

E as contradições não existem somente fora do teatro e nem fora dos próprios conceitos. Essas contradições mantêm uma relação intrínseca com todos os conceitos que se relacionam com o teatro de Brecht e atuam também dentro da significação desses próprios

conceitos, ou seja, todos os conceitos e ferramentas possuem características contraditórias inerentes. Como apresentado nesse trabalho, o próprio conceito de estética que é de onde parte o estudo aqui realizado não fica alheio às contradições. Essa é uma estratégia, portanto, que atinge todo o trabalho de Brecht em relação ao teatro, inclusive a escritura de seu texto. E foi desse ponto de vista que foi feita a análise no capítulo 3, que demonstra resultados analíticos interessantes.

As diferenças encontradas a partir das contradições entre os conceitos ou mesmo dentro dos próprios conceitos fazem do processo de escritura e de análise um processo produtivo, que, contudo, só alcança sua potencialidade significativa quando tomado em sua relação textual. A relação textual é um campo onde os conceitos se contaminam e se modificam reciprocamente, e esse campo de contaminação é nomeado neste trabalho como contexto.

É necessário, entretanto, deixar claro que a noção de contexto que toma corpo neste trabalho atinge meramente o texto e pouco tem a ver com sua relação com a época e local. Claro é que para Brecht esse contexto histórico é essencial para o teatro, pois o teatro deve estar comprometido com sua realidade, que deve ser sua época, mas não se pode dizer que o mesmo se aplique à teoria, e também à teoria estética.

Brecht escreve no *Organon* que cada época tem sua diversão específica, e cabe ao teatro descobrir qual é a diversão específica de sua época que pode gerar divertimento para o espectador. E deve ser lembrado que o *Organon* de Brecht é voltado para o teatro e não para o teatro específico de sua época. Proporcionar o entretenimento relacionado à época é o papel do teatro. Ao realizar essa tarefa o teatro se liga necessariamente a uma estética. Por essa razão se torna mais importante a maneira como o teatro interpreta sua sociedade, pois é essa interpretação que será representada sobre os palcos.

A época que Brecht descreve em seu texto sobre a estética de seu teatro deve ser dominada pelo seu espectador, no sentido da sociedade ter conhecimento de seu tempo, dever ser dominada nas suas idiosincrasias, e essas contradições serão as diversões que comporão os divertimentos do público. As diversões devem ser ressaltadas, sobretudo em suas diferenças e pelas suas diferenças. E essa é a maneira pela qual deve ser representada a sociedade descrita por Brecht.

Como várias vezes foi citado no *Organon*, essa sociedade a ser representada pelo teatro é contraditória, portanto não deve ser representada com um caráter geral, que, como foi visto, aplaina as contradições e levam o público a um estado de estupor dos sentidos, o que também nega o próprio significado de estética.

Grande parte da visão de Brecht para o teatro está na formalização dos conceitos que devem compor o teatro pensado pelo dramaturgo. Dos três argumentos que ele descreve como fundamentais e citados no início desse capítulo, dois deles são entendidos como conceitos, fábula e entretenimento. O terceiro é a exposição da fábula e sua intermediação através dos estranhamentos adequados. Desse último pode-se inferir que é uma ferramenta maior composta por outras ferramentas.

A exposição da fábula é uma ferramenta, e os estranhamentos são outras ferramentas. Também deve ser lembrado a propósito da fábula que ela é composta por processos gestuais, e o *Gestus* também é uma ferramenta para o teatro de Brecht. Há ainda dessa maneira três ferramentas que compõe a estética de Brecht. Vale mais uma vez lembrar que essas ferramentas são também conceitos e essa divisão é feita apenas com o intuito de facilitar a análise.

A composição do conceito de estranhamento sofre o impacto de todos os conceitos já analisados neste trabalho, sobretudo dos divertimentos. E há ainda mais um a acrescentar a relatividade histórica (fragmento 36⁵⁵). Ela trata de demonstrar os costumes de diferentes estruturas sociais de tempos passados em caráter de diferença. Portanto, deve ser evitado que as diferenças sejam eliminadas, pois isso faria com que os costumes passados ficassem mais parecidos com os atuais, o que não interessa ao teatro de Brecht.

Se os costumes e as estruturas sociais de tempos passados têm essas diferenças amenizadas a ponto de se parecerem com as atuais, é como se fossem eternas, ou seja, imutáveis. Sendo ressaltadas as diferenças mais uma vez é possível que haja o contraste, pois vendo o passado em sua diferença é possível que se veja o tempo atual em relação ao passado, ou visto como passado. Ver seu próprio tempo como um tempo passado significa de alguma forma ter o conhecimento, ou seja, dominar seu tempo.

O conhecimento é um “possibilitador” de liberdade ao espectador, o que não significa que ele facilita a apreensão da representação. Ao representar figuras através das forças sociais e das diferenças fica mais difícil para o espectador se adaptar a elas (fragmento

⁵⁵ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 24) Das Feld muss in seiner historischen Relativität gekennzeichnet werden können. Dies bedeutet den Bruch mit unserer Gewohnheit, die verschiedenen gesellschaftlichen Strukturen vergangener Zeitalter ihrer Verschiedenheiten zu entkleiden, so dass sie alle mehr oder weniger wie das unsere aussehen, welches durch diese Operation etwas immer schon Vorhandenes, also schlechthin Ewiges bekommt. Wir aber wollen ihre Unterschiedlichkeit belassen und ihre Vergänglichkeit im Auge halten, so dass auch das unsere als vergänglich eingesehen werden kann. (Hierfür kann natürlich nicht wendet werden, die Gleichheiten in der Handlungsweise der Menschen in den verschiedenen Epochen um so stärker hervortreten zu lassen. Wir werden die theatralischen Mittel später andeuten.)

37⁵⁶). O que as forças sociais e as diferenças impedem nesse caso é a empatia, e levam, nesse caso, à pergunta de como é possível agir sob tais condições de tempo e lugar.

As diferenças não se encontram somente em outras épocas, mas na própria, não só em outros lugares, mas no mesmo que se habita, esse é o mundo contraditório anteriormente citado. E uma possibilidade de representação desse mundo é através da relativização histórica. E são essas diferenças, ou contradições que possibilitam ver a própria época como passada. O representar da própria época como histórica leva o espectador a pensar as condições, sob as quais agem, como singulares. Esse é o início da crítica de acordo com o texto de Brecht (fragmento 37).

As “condições históricas” (fragmento 38⁵⁷) não devem ser o pano de fundo da peça, mas devem ser realizadas e mantidas pelo homem e é pelo homem que elas serão alteradas. Aquilo que o dramaturgo define como *was eben da gehandelt wird, macht sie aus* (BRECHT, 1959, p. 24) pode ter como uma tradução literal “o que justamente é tratado, as compõe”. Essa última sentença retirada do *Organon* é de difícil compreensão. Mas na tradução de Fiana P. Brandão há uma boa solução, que na verdade já é uma interpretação. Foi feita a tradução por: “aquilo que a ação nos mostra é que constitui, justamente, essas condições” (BRECHT, 2005, p. 143).

A tradução literal do alemão demonstra que na língua original a frase também não é de fácil acesso. Na tradução de Brandão também existe já uma forma de interpretação, pois o tradutor supõe que esse “o que” de Brecht trata-se do que a ação nos mostra, mas não existe nada no texto original que confirme essa interpretação. Se assim fosse, seria obrigatório que o teatro sempre tivesse uma ação, mas nem sempre é assim. Talvez forçando a interpretação ainda possa ser compreendido que as condições históricas dependem de que haja ação no teatro, pois é a ação mostrada que compõe as condições históricas, sem ação, sem condição histórica.

A palavra ação em alemão deriva do verbo *handeln* que aparece na citação acima conjugado como *gehandelt*. Dessa palavra é derivada a palavra *Handlung*, ação em alemão.

⁵⁶ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 24): *Bewegen wir unsere Figuren auf der Bühne durch gesellschaftliche Triebkräfte und durch verschiedene je nach der Epoche, dann erschweren wir unserm Zuschauer, sich da einzuleben. Er kann nicht schlechthin fühlen: so würde ich auch handeln, sondern kann höchstens sagen: wenn ich unter solchen Umständen gelebt hätte; und wenn wir Stücke aus unserer eigenen Zeit als historische Stücke spielen, mögen ihm die Umstände, unter denen er handelt, ebenfalls besonders vorkommen, und dies ist der Beginn der Kritik.*

⁵⁷ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p.24): *Die ‚historischen Bedingungen‘ darf man sich freilich nicht denken (noch werden sie aufgebaut werden) als dunkle Mächte (Hintergründe), sondern sie sind von Menschen geschaffen und aufrechterhalten (und werden geändert werden von ihnen): was eben da gehandelt wird, macht sie aus.*

Mas partindo do texto original de Brecht compreende-se que o que é tratado pelo teatro compõe as condições históricas. O que o teatro mostra são as representações do convívio humano, e é o elemento humano que compõe as condições, e que também as altera. Entender que existem condições históricas e que elas influenciam no agir, no pensar e no convívio, faz entender que as pessoas não estão separadas drasticamente uma das outras.

As condições sociais diferentes, como classe, tempo, sociabilização, condicionam de certa maneira o agir e pensar das pessoas, isso leva a pensar que existe uma igualdade entre as pessoas, ou pelo menos deixa entrever que existe uma igualdade quando se toma por base o que as coloca juntas (fragmento 39⁵⁸). Mas antes de pensar no aspecto de positivismo contido nessa proposta, deve-se atentar que antes de delimitar as pessoas por classe, esse tipo de interpretação ressalta as contradições possíveis de acordo com o tempo, local e sociedade em que as personagens estão inseridas.

Pode ser mantido um dos elementos e ao mesmo tempo outros elementos podem ser alterados, o que demonstraria as contradições nas ações tomadas, ou seja, a contradição é inerente ao ser humano, mas ela depende de outras condições, que também não são harmônicas. Os seres humanos contraditórios e o mundo contraditório também devem ser representados contraditoriamente.

Essas condições históricas não são impostas por uma força maior; elas são construídas pela sociedade que é composta por seres humanos, e na mesma medida em que eles podem construir uma condição social eles podem alterá-la. O que significa dizer que as pessoas não são impelidas a agir por forças além delas, elas serão os sujeitos da história. Todos são sujeitos porque todas as pessoas envolvidas nos eventos têm o mesmo potencial de igualdade.

Partindo de um potencial de igualdade imagina-se uma possibilidade de alteração, ou pelo menos de movimento. Essas representações confrontadas com suas possibilidades múltiplas de acordo com as condições históricas demonstram que tudo o que está sendo representado é passível de ser manipulado, mesmo porque as imagens devem ser

⁵⁸ A citação original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 25): Wenn nun eine Person historisiert der Epoche entsprechend antwortet und anders antworten würde in andern Epochen, ist sie da nicht „jedermann schlechthin“? Ja, nach den Zeitläuften oder noch nicht so lang oder auf der Schattenseite des Lebens, so antwortete er unfehlbar anders, aber wieder ebenso bestimmt und wie jedermann antworten würde in dieser Lage zu dieser Zeit: ist da nicht zu fragen, ob es nicht noch weitere Unterschiede der Antwort gibt? Wo ist er selber, der Lebendige, Unverwechselbare, der Abbild ihn sichtbar machen muss, und das wird geschehen, indem dieser Widerspruch im Abbild gestaltet werden wird. Das historisierende Abbild wird etwas von den Skizzen an sich geben, die um die herausgearbeitete Figur herum noch die Spuren anderer Bewegungen und Züge aufweisen. Oder man denke an einen Mann, der in einem Tal eine Rede hält, in der er mitunter seine Meinung ändert oder lediglich Sätze spricht, die sich widersprechen, so dass das Echo, mitsprechend, die Konfrontation der Sätze vornimmt.

representadas em condições que o normal pareça ser anormal (fragmento 40⁵⁹). O movimento representado é obtido através da perspectiva histórica, pois os seres representados partiram de um tempo e local determinados, e sua relação com a época é um determinante de suas ações, e a pergunta pertinente é: E se fosse outra época? E se fosse outro local? Havia outra atitude a ser tomada?

Esse argumento aprofunda a noção de crítica já tratada, mas deve ser ressaltado aqui que a igualdade pressuposta do homem é fundamental para que seja possível que tal atitude seja desenvolvida. Aliás, seria melhor usar o termo semelhança, pois a proposição de Brecht é de que não há alguém totalmente diferente, ou ainda alguém que não seja totalmente não igual ao seu semelhante (fragmento 39).

Ser semelhante não implica ter a mesma atitude que a outra pessoa, significa poder observar o que a outra pessoa faz sob determinadas condições e saber que em princípio tem a mesma potencialidade de ação, ou seja, poderia ter feito a mesma coisa, mas também poderia ter tomado outra atitude. Então é possível continuar com as perguntas: E se fosse outra pessoa? O que eu faria em seu lugar?

Esse tipo de questionamento apenas é possível quando a representação é tão contraditória quanto as condições de observação, que são contraditórias. Se a sociedade é composta por pessoas semelhantes, há um consenso que permite que tais situações aconteçam, e a despeito das semelhanças, as pessoas não concordam com tais situações, ou pelo menos não agiriam do mesmo modo em tais situações. O que acontece é que ao observar a sociedade, são observadas contradições em todos os elementos que a compõem.

Deve ser ressaltado o fato de que os seres humanos que compõem a sociedade são semelhantes, contudo os fatos em sua relatividade histórica não são semelhantes. A possibilidade de visão positivista é afastada nesse sentido, pois o ser humano sendo semelhante a despeito das condições históricas é tomado como determinante em detrimento das condições que são determinadas por ele. O que também expõe a contradição existente nessa sociedade que está em movimento.

O fato das condições se alterarem modifica também o convívio dos homens, mas essa mudança no convívio dos homens se dá apenas de maneira parcial, pois as mudanças que ocorrem nas condições históricas são realizadas por uma parte da sociedade e não pela

⁵⁹ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 25): Solche Abbilder erfordern freilich eine Spielweise, die den beobachtenden Geist frei und beweglich erhält. Eu muss sozusagen laufend fiktive Montagen an unserm Bau vornehmen können, indem er die gesellschaftlichen Triebkräfte in Gedanken abschaltet oder durch andere ersetzt, durch welches Verfahren ein aktuelles Verhalten etwas ‚Unnatürliches‘ bekommt, wodurch die aktuellen Triebkräfte ihrerseits ihre Natürlichkeit einbüßen und Handelbar werden.

sociedade como um todo. Isso revela uma contradição, mas ao mesmo tempo há um domínio do homem sobre sua época. Contudo, de acordo com a leitura de Brecht, essas mudanças são operadas apenas por uma parte da sociedade. E a grande parte dessa sociedade não participa ativamente das mudanças porque estão afastadas dos “possibilitadores” de mudança, que são as ciências naturais e seu poder interventor na natureza; e a ciência social e seu poder de intervenção sobre a sociedade.

A grande parte da sociedade não participante das mudanças que ocorrem no convívio social não pode escolher quais mudanças serão feitas para direcioná-las de acordo com suas necessidades. O teatro também é um “possibilitador”, como já foi dito, e a possibilidade que ele cria é a de que, se a sociedade é composta por semelhantes não há razão para que haja uma porção da sociedade que altere as condições históricas enquanto a outra parte dela apenas sofra os impactos. Ao considerar que todos os seres humanos são semelhantes, todos eles são capazes de atuar sobre as condições que compõem sua época.

Mas isso significa também que o processo inverso é verdadeiro, ou seja, que sem o conhecimento de sua própria época não é possível que o indivíduo tenha poder de atuação sobre seu meio. E o cuidado com esse conhecimento de sua própria época é o compromisso da estética de Brecht. Mas deve ser lembrado que o teatro não é uma instituição de ensino, portanto, o comprometimento com a época não pode sobrepujar o comprometimento com o entretenimento.

O ato de mostrar sua própria época torna-se fundamental para o teatro. Lembrando ainda que o teatro desempenha um papel mais passivo, ele não faz a crítica, o público é que deve desenvolver uma atitude crítica. E para o público poder desenvolver essa atitude o teatro tem que se comprometer em mostrar o que é criticável e passível de mudança. O que o teatro mostra é a diversão possível tendo por base seus próprios temas.

Mostrar a diversão com seus temas específicos proporciona o que o espectador procura no teatro: o divertimento, que ele alcança através de seus sentidos. O teatro mostra o que por ele é tratado através do ator, e, como lembra Brecht, nada no teatro é feito sem a intermediação do ator (fragmento 70). Mas a estética de Brecht ressalta ainda que a principal ferramenta de exposição que esse teatro pode desenvolver é o estranhamento.

Esse estranhamento é levado perante o público através do ator, e para tanto o ator deve deixar o que ele aprendeu para levar o público à empatia (fragmento 47). Partindo da hipótese que a sociedade é composta por semelhantes, o ator, como parte da sociedade, também é um semelhante. Antes de pensar que conhece o personagem, o ator deve estudar

esse personagem, pois a semelhança, como foi dito, não implica igualdade, principalmente porque as situações a que os semelhantes estão expostos não são as mesmas.

Assim há um ator e um personagem a serem mostrados, não levar o público à empatia significa que o ator deve separar claramente o que é o personagem e o que é ele mesmo, ator. Brecht chega a afirmar que mesmo “o ator representando um personagem possesso não deve agir como possesso, de outro modo, como poderia o espectador descobrir o que possui o possuído?”⁶⁰

Essa última passagem demonstra bem a necessidade de deixar clara essa diferença entre o ator e o personagem. O possuído é o personagem, o que possui o personagem seria hipoteticamente um espírito, mas se não se mostra a diferença entre o personagem e o ator, o que possui o personagem é o ator e não um espírito, ou estaria ainda o ator possuído pelo personagem.

Essa atitude é no sentido de preservar os sentidos do espectador, pois ao negar a empatia, a hipótese é que o espectador não tenha seus sentidos sublimados. O estranhamento trazido ao espectador pelo ator através do ato de mostrar deve manter os sentidos do público em alerta o tempo todo, porque só assim será possível despertar a atitude crítica que é o método da nova produtividade, que é de onde o maior tipo de divertimento deve ser extraído.

A atitude do ator deve ser a mesma do espectador, portanto ele não deve se permitir ser influenciado pela empatia, como se a situação fosse suficientemente clara para que ele a entendesse sem uma pesquisa maior. O ator e o teatro devem ter como objetivo a representação o homem, não se colocando em seu lugar, mas em uma atitude de se colocar em frente a ele, de estabelecer uma relação entre o ator e o personagem e representar, nesse sentido, ambos (fragmento 46⁶¹). Isso quer dizer que a partir dessa relação entre ator e personagem se vislumbra uma relação mínima de sociedade.

⁶⁰Este trecho é apresentado no fragmento 47. A tradução é minha a partir do original (BRECHT, *op. cit.*, p. 27-28): Um V-Effekte hervorzubringen, musste der Schauspieler alles unterlassen, was er gelernt hatte, um die Einfühlung des Publikums in seine Gestaltungen herbeiführen zu können. Nicht beabsichtigend, sein Publikum in Trance zu versetzen, darf er sich selbst nicht in Trance zu versetzen. Seine Muskeln müssen locker bleiben, führt doch z.B. ein Kopfwenden mit angezogenen Halsmuskeln die Blicke, ja mitunter sogar die Köpfe der Zuschauer ‚magisch‘ mit, womit jede Spekulation oder Gemütsbewegung über diese Geste nur geschwächt werden kann. Seine Sprechweise sei frei von pfäffischem Singsang und jenen Kadenzen, die die Zuschauer einlullen, so dass der Sinn verlorengiht. Selbst Besessene darstellend, darf er selber nicht besessen wirken; wie sonst könnten die Zuschauer ausfinden, was die Besessenen besitzt?

⁶¹ A citação no original se encontra em Brecht (*op. cit.*, p. 27): Es ist eine Lust unseres Zeitalters, das so viele und mannigfache Veränderungen der Natur bewerkstelligt, alles so zu begreifen, dass wir eingreifen können. Da ist viel im Menschen, sagen wir, da kann viel aus ihm gemacht werden. Wie er ist, muss er nicht bleiben; nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte. Wir müssen nicht von ihm, sondern auf ihn ausgehen. Das heißt aber, dass ich mich nicht einfach an seine Stelle, sondern ihm gegenüber setzen muss, uns alle vertretend. Darum muss das Theater, was es zeigt, verfremden.

De acordo com Brecht a unidade social mínima são duas pessoas e não uma (fragmento 58⁶²) e nessa passagem estudada pode-se dizer que o teatro sempre representa a sociedade, a diferença entre ator e personagem aqui levantada explicita essa unidade social mínima. Desse modo, pode-se concluir a partir das formulações de Brecht, que, mesmo em um monólogo, quando se adota essa maneira de representar estará em cena sempre a unidade social mínima, que só pode acontecer nas diferenças que há entre os indivíduos.

A representação vai em direção ao homem, ao personagem a ser representado e não parte dele. Isso quer dizer que o homem não deve ser tomado como conhecido, mas como por representar; Brecht afirma nessa passagem ainda que há muito no homem, e, portanto pode ser feito muito dele. Como foi dito antes, a representação desse tipo de teatro perquire um mundo a ser representado, na estética de Brecht o mundo é passível de alteração, que é realizada pelo homem. Nesse sentido, a representação ir em direção ao homem, ou seja, ao homem a ser representado, quer dizer que o ser que tem a possibilidade de alterar o mundo deve ser visto como ele poderia ser em sua possibilidade de mudança (fragmento 46).

Esse caráter de mudança é extremamente importante para entender a estética de Brecht porque ele se torna essencial para entender o tipo de representação a ser encenado. Brecht se refere à dialética materialista no fragmento 45:

A técnica que permite ao teatro empregar o método da nova ciência social em suas representações, [é] a dialética materialista. Esse método lida, para chegar à mobilidade social, com as situações sociais como processos e os segue em suas contradições. Para ela tudo só existe quando se modifica, portanto em disparidade consigo próprias. Isso também vale para os sentimentos, opiniões e ações das pessoas, dentro dos quais os respectivos tipos de convívio social se expressam.⁶³

Nesse sentido, também o homem só existe no teatro na medida em que se modifica e o homem “a ser representado” se torna a única possibilidade de representação do homem no teatro, do contrário só seriam representados vultos de pessoas, ou os ideais concretos, o que foi estudado no capítulo 1.

⁶² A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 32): Und das Lernen des Schauspielers muss zusammen mit dem Lernen der anderen Schauspieler, sein Aufbau der figur mit dem Aufbau der andern Figuren vorgenommen werden. Denn die kleinste gesellschaftliche Einheit ist nicht der Mensch, sondern zwei Menschen. Auch im Leben bauen wir uns gegenseitig auf.

⁶³ Tradução minha. A referência no original está em Brecht (*op. cit.*, p. 27): Welche Technik es dem Theater gestattet, die Methode der neuen Gesellschaftswissenschaft, die materialistische Dialektik, für seine Abbildungen zu verwenden. Diese Methode behandelt, um auf die Beweglichkeit der Gesellschaft zu kommen, die gesellschaftlichen Zustände als Prozesse und verfolgt diese in ihrer Widersprüchlichkeit. Ihr existiert alles nur, indem es sich wandelt, also in Uneinigkeit mit sich selbst ist. Dies gilt auch für die Gefühle, Meinungen und Haltungen der Menschen, un denen die jeweilige Art ihres gesellschaftlichen Zusammenlebens sich ausdrückt..

É importante também prestar atenção na questão da mobilidade que deve existir na sociedade. Para melhor expressar essa mobilidade, o verbo utilizado por Brecht nessa passagem é o verbo alemão *wandeln* que significa alterar ou modificar, o que também significa o verbo *ändern* e seus compostos, tantas vezes utilizados durante o texto. Contudo o sentido que o verbo *ändern* não comporta é o de movimento; o verbo *wandeln* comporta além do sentido de mudança um sentido de movimento, algumas vezes podendo ser traduzido pelo verbo “ir”, em português.

Esse sentido reforça o sentido de movimento citado abertamente nessa mesma passagem e analisado em outras passagens anteriormente. Recapitulando, a dialética materialista trata das situações sociais como processos e os segue em suas contradições, para com isso chegar à mobilidade social. Ou seja, seguir os processos sociais em suas contradições é o meio para chegar ao conceito de mobilidade social.

Essa mobilidade também mantém uma relação intrínseca com o conceito de perspectiva histórica comentado nesse capítulo, pois essa mobilidade social implica mudanças, que representadas no teatro dão início à almejada postura crítica do espectador. Assim a dialética materialista é mais uma ferramenta para o teatro pensar a sociedade que deve ser representada e ainda uma ferramenta para adequar o teatro à sua época e, por consequência, ao seu espectador.

Quando se fala em dialética materialista parece haver a necessidade de falar em Marx, que foi o filósofo que formulou esse conceito. Contudo, como comentado anteriormente, o propósito deste trabalho é analisar o conceito estético de Brecht usando como ferramenta de leitura a mesma ferramenta usada na escritura do *Organon*. Ou seja, procura-se seguir no texto do dramaturgo alemão seus movimentos e suas contradições internas para que a partir delas seja possível um tipo de análise que respeite as formulações de Brecht.

Para tanto, não serão usadas nessa análise relações exteriores ao seu texto; poderiam ser usados ainda textos adicionais caso fosse necessário, mas nesse caso o texto de Brecht deixa claro o que é pensado como dialética materialista, não sendo necessário aprofundar ainda mais essa discussão.

Ainda nesse sentido se absteve de discutir, por exemplo, de maneira mais aprofundada o conceito de estética que aparece nesse trabalho. Para fazer essa análise seria necessário começar com o fundamento do conceito formulado por Baumgartner de acordo com Kant (1999), a discussão feita também por Hegel (1999).

Parece mesmo que o conceito de estética para Brecht se fundamenta no pensamento de Kant expresso na Crítica da razão pura (*op. cit.*), livro no qual, grosso modo, Kant explica que os objetos são a priori conhecidos pela sensibilidade para depois passar por uma formulação intelectual, o entendimento⁶⁴. Essa linha de raciocínio tange essa estética delineada no *Organon* de Brecht.

Entretanto, esse tipo de discussão poderia ser assunto mesmo de um trabalho acadêmico à parte com a relação das formulações para teatro de Brecht e a filosofia e os frutos provenientes dessa relação. E como o que se almeja aqui é a estética de Brecht, não foi feita nenhuma análise mais aprofundada de outras definições e conceitos de estética, a não ser citações de dicionários para que o assunto fosse devidamente inserido.

Como o texto de Brecht é explicitamente escrito para delinear essa nova estética, mais uma vez devemos confiar no autor e acreditar que em seu texto haverá formulações adequadas para que se entenda o que ele conceituou como sendo uma estética adequada ao seu teatro.

Tratando ainda das possibilidades de mudança, como foi dito anteriormente, o ser passível de mudar as condições é a figura “a ser representada”, que deve ser vista em sua possibilidade de mudança. Brecht escreve no final do fragmento 46 que é por isso que o teatro deve estranhar tudo o que representa. Ora, nesse sentido estranhar o homem é colocá-lo em movimento, pois esta é a única maneira dele existir segundo a dialética materialista.

A figura representada estar em movimento significa que ela vai mudar seus sentimentos, opiniões e ações, ou seja, ela será representada em suas contradições, o que Brecht afirma é que mostrará os acontecimentos profanos (fragmento 49), ou seja, nada deles deve ser ocultado. Mas para que esses acontecimentos profanos sejam de fato visíveis, o trabalho do ator é fundamental. Lembrando que nada no teatro será realizado sem a intermediação do ator (fragmento 70).

Nesse caso, o ator deve mostrar essas contradições da figura representada, Brecht aconselha mesmo que o ator não tenha uma impressão demasiado rápida para assumir o personagem, deve sim procurar o que não é harmônico a ele, guardar as primeiras impressões,

⁶⁴ A propósito do termo **estética**, Kant afirma que: “os alemães são os únicos a usarem a palavra *estética* para designar o que os outros denominam crítica do gosto. Esta denominação funda-se numa falsa esperança, concebida pelo excelente pensador analítico Baumgarten, de submeter a avaliação crítica do belo a princípios racionais e de elevar as regras da mesma ciência. Este esforço é, entretanto, vão, pois tais regras ou critérios são, com respeito às suas principais fontes, meramente empíricas e portanto jamais podem servir como leis *a priori* determinadas pelas quais teria que se regular o nosso juízo de gosto; esse último constitui, muito, antes, a pedra de toque da correção das primeiras” (KANT, [1781] 1999. p. 72).

críticas e reservas para que elas não sejam banidas por absorção, mas sim para que permaneçam perceptíveis, visíveis (fragmento 57⁶⁵).

Isso quer dizer que o processo profano não será mais disfarçado (fragmento 49), o ator mostra as contradições da personagem e ao mesmo tempo expõe o que pensa sobre o personagem, o que significa dizer que nesse processo ele narra a história da personagem. E o processo de narração do ator deve fazer os eventos ainda mais profanos, visto que segundo Brecht, o ator deve mostrar ainda que o que está sendo encenado foi ensaiado. Mostrando também que o ator sabe mais que o personagem, mais do que o simples aqui e agora, ele mostra os eventos separados do ontem e do outro lugar (fragmento 50⁶⁶). Assim, é possível concluir que no ato da representação, no hoje já é possível que se estabeleçam juízos sobre os acontecimentos representados.

A esse método de representar se deu o nome de épico (fragmento 49), de acordo com Brecht, porque narra a história, ou seja, ele expõe os acontecimentos profanos sem serem disfarçados. O ponto principal dessa arte de representar é a observação, pois na encenação o ator narra a história de sua figura, e para desempenhar essa ação apenas a imitação não é suficiente, porque somente a imitação do original é muito fraca para se afirmar, sendo necessário, portanto, que o ato de imitar do ator seja ao mesmo tempo um processo de pensar.

⁶⁵ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 31-32): Schreiten wir fort, indem wir untersuchen, wie z.B. der Schauspieler, von diesem Standpunkt aus, seine Rolle zu lesen hat. Es ist da wichtig, dass er nicht zu schnell ‚begreift‘. Wenn er auch gleich den natürlichsten Tonfall seines Textes ausfindig machen wird, die bequemste Art, ihn zu sagen, so soll er doch die Aussage selbst nicht als die natürlichste betrachten, sondern da zögern und seine allgemeinen Ansichten heranziehen, andere mögliche Aussagen in Erwägung ziehen, kurz, die Haltung des sich Wundernden einnehmen. Dies nicht nur, um nicht früh, mämlich bevor er alle Aussagen und besonders die der anderen Figuren registriert hat, eine bestimmte Figur festzulegen, der dann vieles eingestopft werden müsste, sondern auch, und dies hauptsächlich, um in den Aufbau der Figur das ‚Nicht-Sondern‘ hineinzubringen, auf das soviel ankommt, wenn das Publikum, das die Gesellschaft repräsentiert, die Vorgänge von der beeinflussbaren Seite einsehen können soll. Auch muss jeder Schauspieler, anstatt nur das ihm Gemäße als ‚das schlechthin Menschliche‘ an sich zu ziehen, besonders nach dem ihm nicht Gemäßen, Speziellen langen. Und er muss, mit dem Text, diese seine ersten Reaktionen, Vorbehalte, Kritiken, Verblüffungen memorieren, damit sie in seiner Endgestaltung nicht etwa vernichtet werden, indem sie ‚aufgehen‘, sondern bewahrt und wahrnehmbar bleiben; denn die Figur und alles muss dem Publikum weniger eingehen als auffallen.

⁶⁶ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.* p. 29): Noch eine andere Änderung in der Übermittlung der Abbildungen durch den Schauspieler ist nötig, und auch sie macht den Vorgang ‚profaner‘. Wie der Schauspieler sein Publikum nicht zu täuschen hat, dass nicht er, sondern die erdichtete Figur auf der Bühne vorgeht, nicht einstudiert sei, sondern zum erstenmal und einmalig geshchee. Die Schillersche Unterscheidung, dass der Rhapsode seine Begebenheit als vollkommen vergangen, der Mime die seinege als vollkommen gegenwärtig zu behandeln habe, trifft nicht mehr so zu. Es soll in seinem Spiel durchaus ersichtlich sein, dass ‚er schon am Anfang und und in der Mitte das Ende weiß‘, und er soll ‚so durchaus eine ruhige Freiheit behalten‘. In lebendiger Darstellung erzählt er die Geschichte seiner Figur, mehr wissend als diese und das ‚Jetzt‘ wie das ‚Hier‘ nicht als eine Fiktion, ermöglicht durch die Spielregel, setzend, sondern es trennend vom Gestern und dem andern Ort, wodurch die Verknüpfung der Begebnisse sichtbar werden kann.

O ator deve olhar para as pessoas como se elas se postassem frente a ele e recomendassem que ele pensasse sobre o que elas estão fazendo (fragmento 54⁶⁷).

Mais uma vez, isso quer dizer que a figura representada, o humano, deve ser estranhada, ser posta em movimento. Nesse ponto é interessante trazer a baila uma definição de estranhamento tratada no capítulo 2, onde foi dito que, de certo modo, o conceito de estranhar significa adicionar alguma coisa a alguém, nesse caso o alguém a ser representado é a figura encenada.

Dizer que a simples imitação não é o suficiente para afirmar a figura encenada significa ainda afirmar que o ator deve acrescentar algo à representação dessa figura. O processo de pensar acima citado é uma adição ao representado, visto que pensar a personagem representada implica mostrar mais do que simplesmente a figura, implica mostrar ainda a figura e o que o ator pensa da figura, ou seja, é adicionado ao representado um juízo, nesse caso o juízo ou juízos que o ator tem sobre a personagem por ele desenvolvida.

Formular um juízo sobre o personagem representado é também significativo para a delineação da estética para o teatro de Brecht, pois formular um juízo quer dizer tomar um partido de certo modo, ou seja, avaliar e demonstrar na encenação o que o ator pôde apreender no processo de entendimento da personagem e o resultado de suas impressões, críticas e reservas sobre o personagem. Brecht escreve que mesmo as primeiras impressões devem ser mantidas na apresentação do produto final ao público (fragmento 57), isso quer dizer também que o ator como semelhante que é do espectador (por pertencer à mesma sociedade de quem assiste à peça) deve ter a mesma atitude crítica almejada para o espectador.

Isso quer dizer ainda que o ator deve tomar partido não apenas na peça, mas fora do teatro, ou seja, é exigido que o ator tenha uma postura diante do mundo e que tenha o conhecimento de sua época, o mesmo conhecimento que será levado ao público. A partir dessa postura em relação ao mundo o ator escolhe o que é valioso mostrar ao público, do contrário não é possível para ele saber o que é válido de ser representado (fragmento 55).

Para Brecht a escolha da postura em relação ao representado é essencial para essa arte de representar, posto que, nessa leitura, o conhecimento é um ato de libertação, ou seja, o conhecimento possibilita o domínio sobre o conhecido, principalmente pela característica de mudança que é inerente à natureza e à sociedade, e de acordo com a teoria de Brecht é uma

⁶⁷ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 30-31): Die Beobachtung ist ein Hauptteil der Schauspielkunst. Der Schauspieler beobachtet den Mitmenschen mit all seinen Muskeln un Nerven in einem Akt der Nachahmung, welcher zugleich ein Denkprozess ist. Denn bei bloßer Nachahmung käme höchstens das Beobachtete heraus, was nicht genug ist, da das Original, was es aussagt, mit zu leiser Stimme aussagt. Um vom Abklatsh zur Abbildung zu kommen, sieht der Schauspieler auf die Leute, als machten sie ihm vor, was sie machen, kurz, als empfählen sie ihm, was sie machen, zu bedenken.

condição essencial para todas as coisas que existem, pois elas só existem à medida que se modificam, que se movimentam (fragmento 56).

No fragmento 56 a palavra usada por Brecht para descrever a atuação sobre a natureza e a sociedade é *Umgestaltung*, que é diferente das palavras acima estudadas: *Änderung* e *Wandlung*, derivadas dos verbos *ändern* e *wandeln*. A utilização dessa outra palavra para expressar a atuação do ser humano sobre o mundo tem a ver com a formulação e intervenção que deve ser exercida sobre o que deve mudar, ou seja, *Umgestaltung* tem o sentido de explorar as possibilidades imaginativas sobre o que deve ser alterado.

Nessa parte específica do texto o objeto a ser alterado é o ser humano, idéia que foi inserida no fragmento 46, ao dizer que muito deve ser feito do homem. O texto segue tratando como o ator deve fazer para apreender o ser humano em suas contradições. Por exemplo, no fragmento 49 encontra-se a afirmação que o ator se posta no palco em uma imagem dupla, o ator e o personagem. A palavra que aqui é citada como imagem é no original a palavra *Gestalt*.

Gestalt não quer dizer simplesmente imagem, mas uma imagem que se imagina, ou ainda uma possibilidade de imagem⁶⁸, porque é ainda a imagem exterior a forma visível, o que se aproxima do que foi formulado no fragmento 41, onde encontra-se a afirmação que o construtor de rios (*Flußbauer*), ou engenheiro fluvial ao olhar um rio além de ver o curso natural, enxerga outros possíveis cursos, ou seja, cursos fictícios, se o volume da água fosse diferente, ou se o relevo fosse outro.

É possível concluir com isso, que *Umgestaltung* seria nesse caso imaginar como seria a alteração sobre o meio, e nesse caso, a mudança da imagem a ser formulada da pessoa e da sociedade a ser representada. Seria ainda não enxergar apenas a imagem já formulada, e acrescentar outras imagens possíveis, isso quer dizer que será desconstruída a imagem inicial, mas não no sentido de destruir, e sim no sentido de alterar por adição, além da imagem inicial, explorar essa primeira possibilidade em conjunto com outras ainda não trabalhadas.

Brecht fala durante o texto que o domínio da natureza foi um ato de libertação para o homem, visto que ele facilitou a garantia de seu sustento⁶⁹. A perspectiva de que a exploração irregular da natureza chegaria a proporções catastróficas não era ainda possível a Brecht,

⁶⁸De acordo com o dicionário (DUDEN, 2003, p. 644) as possíveis entradas para *Gestalt* são: 1 - *sichtbare äußere Erscheinung des Menschen im Hinblick auf die Art des Wuchses*. 2 - *bekannte, nicht näher zu identifizierende Person*. 3 - a) *Persönlichkeit, wie sie sich im Bewusstsein anderer herausgebildet hat*. b) *von einem Dichter o.Ä. geschaffene Figur*. 4 - *Form, die etw. hat, in der etw. erscheint; sichtbare Form eines Stoffes*. A acepção de *Gestalt* utilizada nesse trabalho se aproxima da entrada de número 4.

⁶⁹É necessário colocar em perspectiva essa postura de Brecht também, pois nos tempos atuais muito se fala em desenvolvimento sustentável, porque a natureza foi explorada de maneira desgovernada, o que em muitos casos exauriu os recursos naturais.

mesmo porque esse assunto é relativamente novo, datando da parte final do século XX. Mas ainda assim isso não invalida a proposta de Brecht, pois a noção de alteração almejada a partir da palavra acima estudada, *Umgestaltung*, não estabelece uma relação destrutiva. Do contrário, a relação seria destrutiva também para a sociedade, consecutivamente para o homem.

Pensando que as coisas só existem na medida em que mudam, proposta da dialética materialista, elas só existem também quando são alteradas por alguém ou algo, e, como foi visto anteriormente o agente de mudança, tanto da sociedade, quanto da natureza, é o homem. É claro que a atitude de alteração do homem pode ser destrutiva para o próprio ser humano, mas a alteração imaginativa (*Umgestaltung*) deve acontecer intermediada por um juízo, ou seja, o ser humano, determinante sobre o que deve ser alterado, precisa realizar essas mudanças tendo sempre como o principal mediador a atitude crítica.

Essa atitude se faz mais importante porque, como foi dito anteriormente, elas devem ser feitas no sentido de facilitar e não de destruir. Lembrando que a mesma atitude tomada para com a natureza deve ser tomada para com o ser humano, não faz sentido destruir a natureza, pois esse seria o mesmo fim do ser humano. O que se busca é um ser ou uma sociedade que possam ser representados em sua potencialidade produtiva, pois essa é a atitude almejada pelo teatro de uma era científica descrito por Brecht. A atitude deve ser produtiva para a natureza, assim como para o homem, e mais uma vez é dito que o grande método de produtividade para o homem é a crítica.

A relação com a natureza, pode-se dizer também com o meio, é muito importante nessa acepção de estética de Brecht, porque as mudanças a serem realizadas deverão ser feitas em seu meio, ou como diz Brecht, referindo-se ao nosso planeta, sobre a terra (fragmento 55⁷⁰). Essa posição desvincula mais a estética de Brecht de uma visão idealista do mundo. A realidade sensível, as mudanças no meio e seres reais serão encenados sobre o palco. O que também quer dizer que essas mudanças são exteriores, o que encorpa o significado da palavra *Gestalt* que deve passar por uma desconstrução, ou o que é significado no texto pela palavra *Umgestaltung*, ou seja, uma mudança na forma exterior e não apenas na idéia.

⁷⁰ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 31): Ohne Ansichten und Absichten kann man keine Abbildungen machen. Ohne Wissen kann man nichts zeigen; wie soll man da wissen, was wissenswert ist? Will der Schauspieler nicht Papagei oder Affe sein, muss er sich das Wissen der Zeit über das menschliche Zusammenleben aneignen, indem er die Kämpfe der Klassen mitkämpft. Dies mag manchem wie eine Erniedrigung vorkommen, da er die Kunst, ist die Bezahlung geregelt, in die höchsten Sphären versetzt; aber die höchsten Entscheidungen für das Meschengeschlecht werden auf der Erde ausgekämpft, nicht in den Lüften; im ‚Äußern‘, nicht in den Köpfen. Über den kämpfenden Klassen kann niemand stehen, da niemand über den Menschen stehen kann. Die Gesellschaft hat kein gemeinsames Sprachrohr, solange sie in kämpfende Klassen gespalten ist. So heißt ‚unparteiisch sein‘ für die Kunst nur: ‚zur herrschenden‘ Partei gehören.

Por essa razão deve ser tomada uma postura perante o mundo, a arte não está excluída dele, ela o representa em sua mutabilidade, a figura representada habita esse mundo, é agente da mudança que ocorre nele, e como também está em movimento, deverá mudar junto com o mundo. É a partir da postura do ator que ele lê sua figura e a apresenta para o público. A postura crítica do ator revela o que é válido saber, o que tem relações específicas com sua época, que carrega, portanto, características de mudança para a sociedade.

Para atingir tal postura é necessário que o ator estude sua personagem, e construa juízos sobre ela, para que com isso evite vivenciar sobre o palco a ilusão citada de que o ator é a personagem. Essa confusão entre ator e personagem elimina o que seria o aprendizado social, se o gesto do ator sobre o palco for o gesto da personagem. Se não é possível estabelecer essa distinção, o gesto da personagem fica enfraquecido, pois ele não se afirma na individualidade, com a intermediação social se tornam mais evidentes as conseqüências de suas ações.

As implicações são fortalecidas porque ator e personagem representam uma relação de diálogo a respeito dos acontecimentos. Nessa relação dialógica, podemos conceituar que personagem vivencia (no sentido do tempo presente) e o ator já o vivenciou (nos ensaios, nos estudos) e por conseqüência sabe o que aconteceu e exterioriza elementos que julga importantes nesses acontecimentos. Assim o que é importante é o que se tornou importante (fragmento 51⁷¹). Dessa maneira são acrescentados novos conhecimentos para a representação da personagem, o que representa um ganho significativo que não está escrito e nem será dito, mas deve ser demonstrado pelo autor e o público deve poder (no sentido de possibilidade) sentir através do mostrar do ator.

O que não será dito deverá ser visto, ou ainda sentido. Nesse ponto é alcançada mais uma vez a condição para a existência de uma estética. O que parece óbvio é alcançado através de uma complexa rede composta pelos elementos do teatro. Óbvio por ser composto por conceitos bem simples, entremeados por um contexto de teatro que também parece simples, mas deve se atentar ao que diz o próprio Brecht: “as coisas que aparecem são de uma

⁷¹ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 29): Dies ist besonders wichtig bei der Darstellung von Massenergebnissen oder wo die Umwelt sich stark verändert, wie bei Kriegen und den Gesamtverlauf vorgestellt bekommen. Er kann z.B. eine Frau, während er sie sprechen hört, im Geist noch anders sprechen hören, sagen wir in ein paar Wochen, und andere Frauen eben jetzt anderswo anders. Dies wäre möglich, wenn die Schauspielerin so spielte, als ob die Frau die ganze Epoche zu Ende gelebt hätte und nun, aus der Erinnerung, von ihrem Wissen des Weitergehens her, das äußerte, was von ihren Äußerungen für diesen Zeitpunkt wichtig war, denn wichtig ist da, was wichtig wurde. Eine solche Verfremdung einer Person als ‚gerade dieser Person gerade jetzt‘ ist nur möglich, wenn nicht die Illusionen geschaffen werden: der Schauspieler sei die Figur, und die Vorführung sei das Geschehnis.

evidência já tão grande de si que não precisamos fazer esforço algum para sua compreensão” (BRECHT, 2005, p. 145-46).

Os conceitos e as ferramentas até agora demonstrados, mesmo aqueles que são relacionados com a filosofia, são tratados de uma maneira bem simples, e são até mesmo de fácil compreensão quando tomados isoladamente. Entretanto, esses conceitos simples arranjados nesse contexto da estética de Brecht formam um todo complexo, que perdem muito de sua significação fora do contexto de estética, e fora dos caminhos significativos que eles percorrem durante o texto. Esses caminhos percorridos pelos conceitos fazem com que eles se contaminem reciprocamente, o que faz o sentido de cada termo ser essencial para a significação do termo seguinte.

Por exemplo, a exteriorização, citada acima, é essencial para desenvolver o trabalho do ator e possibilitar o estranhamento necessário para a composição da personagem. Como foi visto anteriormente, com a ilusão de que ator e personagem formam um único indivíduo não é possível evidenciar o *Gestus* que contém a ação da personagem. O risco dessa ilusão do ator diluído na personagem é o de que o ator não represente nada que seja exterior e não apresente nenhum juízo sobre o encenado, apresenta no máximo uma mímica (ou uma “micagem”), que, longe de representar o mundo, apresenta apenas um pretense mundo harmônico, supostamente conhecido, onde não é necessário nenhum esforço para sua compreensão.

No processo dual de ator e personagem em cena, o ator, que deve saber antecipadamente o meio e o fim da peça encenada, reforça cada movimento do personagem ao exteriorizar as conseqüências desses movimentos e ao mesmo tempo evidencia sob quais condições se deram tais acontecimentos. O fato de o ator saber mais que o personagem sobre sua história traz à tona a narração feita pelo ator sobre o personagem. As ações do personagem se contradizem ao longo da peça e o ator, sabendo de antemão que essas contradições compõem o percurso do personagem durante a história, deve torná-las visíveis, exteriores ao personagem.

Para desenvolver essa exteriorização das ações da personagem o ator deve utilizar uma ferramenta, que, na verdade, é o conceito de *Gestus*, já mencionado no capítulo 2. No *Organon* são usadas duas palavras que podem ser confundidas: *Gestus* e *Geste*. A distinção entre as duas é bem simples, pois o movimento corporal simplesmente, que já foi citado é *Geste*. A definição de *Gestus* também é bem simples. Para Brecht, o campo das atitudes que

as pessoas têm uma em relação à outra é chamado de campo gestual (fragmento 61⁷²). Toda vez que é usado o adjetivo *gestisch* no *Organon* é relacionado com a palavra *Gestus*.

Atitude corporal, entonação e expressão facial são determinadas por um *Gestus* social (fragmento 61), o que quer dizer que elas são determinadas na interação social, ou seja, os elementos que compõem a sociedade formarão esse *Gestus* social, o qual é expresso em cada personagem. Essa afirmação se liga à asserção de que a unidade social mínima são duas pessoas, e de que elas só existem na medida em que se modificam e na medida em que as pessoas se modificam reciprocamente.

O trabalho do ator também deve ocorrer da mesma maneira, ele deve construir sua personagem com as intermediações permitidas pelas outras personagens, Brecht escreve ainda que, para evitar que tudo seja construído na peça tendo em foco o protagonista, o ator que é o “Star” deve trocar de personagem durante os ensaios, sendo permitido que todos os atores representem todas as personagens. Esse trabalho de atores faz com que cada personagem se construa no contato com os outros personagens (fragmento 59⁷³), ou seja, todos os personagens devem se construir reciprocamente.

Dessa troca é possível reunir vários aspectos a serem explorados. Ela evidencia também a construção do *Gestus*, que é desenvolvido em cada nova relação estabelecida ao se trocar os personagens. Por isso o aprender do ator deve se dar conjuntamente com o aprender do outro ator na construção das figuras (fragmento 58), assim as figuras recebem uma das outras o que elas precisam uma das outras (fragmento 59) e o ator obtém uma experiência muito maior na construção de sua personagem a partir do tratamento que lhe é contraposto pelas as outras figuras da peça (fragmento 60⁷⁴).

⁷² A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p.33): Den Bereich der Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen, nennen wir den gestischen Bereich. Körperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck sind von einem gesellschaftlichen ‚Gestus‘ bestimmt: die Figuren beschimpfen, complimentieren, gelehren einander usw. Zu den Haltungen, eingenommen von Menschen zu Menschen, gehören selbst die anscheinend ganz privaten, wie die Äußerungen sind meist recht kompliziert und widerspruchsvoll, so dass sie sich mit einem einzigen Wort nicht mehr wiedergeben lassen, und der Schauspieler muss achtgeben, dass er bei der notwendigerweise verstärkten Abbildung da nichts verliert, sondern den ganzen Komplex verstärkt.

⁷³ A citação no original se encontra em Brecht (32-33): Hier ist einiges aus der Unsitte unserer Theater zu lernen., dass der herrschende Schauspieler, der Star, sich auch dadurch ‚hervortut‘, dass er sich von allen andern Schauspielern bedienen läßt: er macht seine Figur fürchterlich oder weise, indem er die Partner zwingt, die ihren furchtsam oder aufmerksam zu machen usw. Schon um diesen Vorteil allen zu gewähren und dadurch der Fabel zu dienen, sollten die Schauspieler die Rollen auf den Proben mit ihren Partnern mitunter tauschen, damit die Figuren voneinander bekommen, was sie voneinander brauchen. Es ist aber für die Schauspieler auch gut, wenn sie ihren Figuren in der Kopie begegnen oder auch in anderen Gestaltungen. Von einer Person anderen Geschlechts gespielt, wird die Figur ihr Geschlecht deutlicher verraten, von einem Komiker gespielt, tragisch oder komisch, neue Aspekte gewinnen. Vor allem sichert der Schauspieler, indem er die Gegenfiguren mitentwickelt oder zumindest ihre Darsteller vertritt, den so entscheidenden gesellschaftlichen Standpunkt, von dem aus er seine figur vorführt. Der Herr ist nur so ein Herr, wie ihn der Knecht es sein läßt usw.

⁷⁴ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 33): An der figur sind natürlich schon zahllose Aufbauakte vollzogen worden, wenn sie unter die andern figuren des Stücks tritt, und der Schauspieler wird

Como dito anteriormente, a estética de Brecht se desvincula do mundo ideal ao eleger como palco das alterações almeçadas para a sociedade a terra e não os céus, mas Brecht diz ainda que tais mudanças e decisões não acontecem nas cabeças, apenas pensadas, elas acontecem no exterior (fragmento 55), esse exterior é o que é sensível, ou ainda, o que é visível.

Da mesma maneira se dá a construção das figuras da peça, através do que lhes é contraposto, ou seja, intermediadas pelas atitudes que as personagens tomam umas com as outras. Essas atitudes demonstrarão o *Gestus* básico de cada ação, significam, portanto, o que está além do texto escrito, o que está no contexto social. Brecht chega a afirmar, por exemplo, que o senhor apenas é um senhor na proporção que o criado lhe permite ser (fragmento 59), demonstrando assim a importância do contexto social.

O mostrar do ator das exterioridades da personagem visa enfatizar as contradições que compõem o percurso dessa personagem, como foi dito acima. Mas é preciso lembrar também que as exterioridades gestuais são na maioria das vezes complexas e contraditórias. E para demonstrar essas exterioridades contraditórias apenas a palavra é insuficiente, portanto, o ator fortalece todo o complexo através da representação necessariamente fortalecida (fragmento 61).

Essas contradições gestuais também estão ligadas às condições a que estão expostos os personagens, o ator em sua montagem da figura a ser representada deve também contemplar essas condições. E para tanto, no ensaio pode mesmo usar a empatia para desenvolver o personagem de acordo com Brecht, mas ele faz a ressalva de que não deve ser usado o tipo mais simples de empatia que é o de perguntar: como eu seria se isso me acontecesse? Como eu pareceria se dissesse isso e fizesse aquilo? Em lugar de perguntar: em que condições eu já ouvi uma pessoa dizer isso ou vi fazer aquilo? Ainda de acordo com essa passagem, Brecht escreve que a unidade da figura será construída sob condições em que suas características singulares se contradigam (fragmento 53⁷⁵).

seine Vermutungen, die der Text darüber anregt, zu memorieren haben. Aber nun erfährt er weit mehr über sich aus der Behandlung, welche die Figuren des Stücks ihm widerfahren lassen.

⁷⁵ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 30): Wenn auch beim Probieren Einfühlung in die Figur benutzt werden kann (was bei der Vorführung zu vermeiden ist), darf dies doch nur als eine unter mehreren Methoden der Beobachtung angewendet werden. Sie ist beim Probieren von Nutzen, hat sie doch selbst in der maßlosen Anwendung durch das zeitgenössische Theater zu einer sehr verfeinerten Charakterzeichnung geführt. Jedoch ist es die primitivste Art der Einfühlung, wenn der Schauspieler nur fragt: wie wäre ich, wenn mir dies und das passierte? Wie sähe es aus, wenn ich dies sagte und das täte: - anstatt zu fragen: wie habe ich schon einen Menschen dies sagen hören oder das tun sehen? Um sich so, hier und da allerhand holend, eine neue Figur aufzubauen, mit der die Geschichte vor sich gegangen sein kann – und noch einiges mehr. Die Einheit der Figur wird nämlich durch die Art gebildet, in der sich ihre einzelnen Eigenschaften widersprechen.

Desta maneira esse percurso da personagem é composto pelas suas características singulares, que são formadas de acordo com as condições que estão submetidas e também com o *Gestus* que é desenvolvido através do seu convívio social com as outras figuras da peça. Esses três elementos que compõem a personagem em seu percurso durante a peça são contraditórios; o que é chamado de percurso são os processos a que os personagens estão sujeitos na peça.

Para explicitar a afirmação de que esses três elementos são contraditórios é necessário se atentar à relação composta por estes elementos citados. Uma figura, ou personagem, tem suas peculiaridades, que não necessariamente concordam em todos os sentidos, como por exemplo, conseguir seu sustento através da guerra, mas de maneira alguma ajudar a manter a guerra. Essas particularidades de cada figura são formadas de acordo com as condições históricas que submetem cada personagem. Como as condições são formadas pelos homens é natural dizer que as particularidades de cada pessoa condicionadas pelas condições são também condicionadas pelas ações dos homens que formam, ou que alteram essas condições históricas. Este tipo de condicionamento é indireto, portanto, não forma um *Gestus*, este será formado no contato direto com outras figuras, o que ressaltará as particularidades de cada indivíduo, mas agora em relação a outra personagem. Apesar de não formarem um *Gestus* as alterações causadas pelos homens devem ter uma origem em algum tipo de *Gestus* que motiva e possibilita que haja alterações em um sentido e não em outro, muitas vezes em detrimento do anseio de grande parte da sociedade.

Os elementos que atuam na composição da personagem não podem ser contraditórios isoladamente, porque não podem ser tomados isoladamente, talvez não seja possível mesmo afirmar que eles existam isoladamente. E também nessa linha de raciocínio não é possível que eles se afirmem sozinhos. Não seria possível que as particularidades das pessoas fossem compostas por características contraditórias se as condições que as impusessem não fossem formadas a partir de um *Gestus* que contrapõe características diferentes de vivências distintas, o que leva a alteração, que mantém, ou ainda permite que haja um *Gestus* que mais uma vez contrapõe personalidades e condições históricas.

A estética de Brecht, apoiada na dialética materialista, acompanha os processos em suas contradições, e elas formam a condição para a existência de tudo o que é encenado na peça, pois desse ponto de vista tudo só existe quando se modifica, portanto, em disparidade consigo próprias. A unidade da figura, por exemplo, ocorre quando as características da personagem se contradizem, quando suas características estão em disparidade entre si, isso quer dizer que essa figura é passível de mudança, do contrário não é possível a montagem da

personagem, mesmo porque sem as contradições que devem ser inerentes ela não é capaz de se afirmar na representação.

Os processos, que são gestuais, dependem unicamente de como é dada a construção deles no convívio com outras figuras. O convívio de cada figura é único, o relacionamento com outras figuras sociais e condições de vida não se dá da mesma maneira para cada pessoa, portanto não se deve crer que todas as pessoas reagiriam da mesma maneira quando sujeitas a determinadas condições. Por se mostrarem únicas, essa ilusão deve ser quebrada e mostrar que foi ele (a personagem) que fez isso e não outra coisa (fragmento 52⁷⁶).

Ainda pode ser dito que o caráter e o fazer não se ajustam facilmente, é de uma simplicidade extrema ajustá-los (fragmento 52), a despeito do caráter da figura, suas ações são únicas em cada situação, mesmo porque está sempre em contato com outras pessoas. O contato com as outras pessoas constrói o caráter da figura, bem como os processos gestuais: sua atitude corporal, expressão facial e entonação, por exemplo. Cada figura se constrói, ou recebe o *Gestus* do que lhe é permitido pelas outras pessoas, isso quer dizer ainda, que a despeito das formulações individuais, opiniões individuais que são formadoras do caráter, elas dependerão sempre do que lhes é permitido realizar, dessa maneira o *Gestus* sobrepõe-se ao caráter.

O caráter estar sujeito ao *Gestus* significa ainda que haverá enormes disparidades entre o dizer e o fazer de cada figura, e também que o pensar está submetido às ações, o que revela as contradições que existem entre o caráter e as pessoas reais. Sem essa impureza, a da contradição, não é possível que haja movimento, pois as coisas só se movimentam, se modificam quando estão em disparidade consigo próprias, o que reforça que caráter e pessoas não devem ser adequados, muito pelo contrário, de outra maneira não é possível que haja mudança, e também não é demonstrado nenhum processo gestual se forem totalmente ajustados.

Não é demonstrado processo gestual porque se forem ajustados não haverá a troca recíproca entre as figuras sociais, e a personagem seria, por exemplo, um personagem

⁷⁶ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 30): Nun hat aber schon in diesem eine weitere Illusion aufgegeben werden müssen: die, als handelte jedermann wie die Figur. Aus dem ‚ich tue das‘ wurde ein ‚ich tat das‘, und jetzt muss aus dem ‚er tat das‘ noch ein ‚er tat das, nichts anderes‘ werden. Es ist eine zu große Vereinfachung. Wenn man die Taten auf den Charakter und den Charakter auf die Taten abpaßt; die Widersprüche, welche Taten und Charakter wirklicher Menschen aufweisen. Lassen sich so nicht aufzeigen. Die gesellschaftlichen Bewegungsgesetze können nicht an den ‚Idealfällen‘ demonstriert werden, da die ‚Unreinheit‘ (Widersprüchlichkeit) gerade zu Bewegung und Bewegtem gehör. Es ist nur nötig – dies aber unbedingt –, dass im großen und ganzen so etwas wie Experimentierbedingungen geschaffen werden, d.h. dass jeweils ein Gegenexperiment denkbar ist. Wird doch die Gesellschaft überhaupt hier so behandelt, als mache sie, was sie macht, als ein Experiment.

imutável, exemplificado por Brecht através do personagem Édipo, da peça Édipo Rei, ou seria ainda um universal concreto que foi tratado no primeiro capítulo. E ainda, se o teatro está comprometido com sua época, ele representará pessoas reais que dependem dos processos gestuais para que vivam em sociedade, ou as conseqüências da vida em sociedade são os processos gestuais, portanto o caráter e o fazer dificilmente serão adequados.

No fragmento 52 Brecht afirma que por causa dessa disparidade entre caráter e fazer há uma movimentação e por isso existem múltiplas possibilidades de formação da sociedade. O que quer dizer que por causa das contradições haverá muito a se experimentar, e a sociedade deve ser vista como se ela fizesse um experimento.

Essa mesma experimentação é necessária ao ator para montar sua personagem, de todos os processos gestuais formulados nas trocas entre os personagens apenas os que interessam serão levados a palco, porque a fábula se livra de vários acontecimentos para lidar apenas com os que lhe interessam. Para alcançar a formulação do personagem em conjunto com a fábula, o ator deve tomar a fábula em toda a sua possibilidade de uma associação das contradições (fragmento 64⁷⁷).

Como a fábula rende-se apenas a um determinado sentido, ela precisa definir bem seus interesses, o que torna o trabalho do ator mais importante ainda, como foi dito nada no teatro se dá sem a intermediação do ator. O que não quer dizer que a fábula perca a sua importância, pois a arte de representar também só é possível através da fábula. Mesmo se é necessário à personagem conduzida pelo autor se adaptar a mais do que simplesmente acontece é porque o acontecimento se tornará mais extraordinário se associado a uma pessoa peculiar (fragmento 65).

Como dito no início desse capítulo a fábula é o grande empreendimento do teatro, e o trabalho do ator, a arte de representar, é caudatária do que é possibilitado pela fábula. Ela é a composição conjunta de todos os processos gestuais, que têm como principal característica a contradição, ou contradições impostas pelos processos trabalhados na fábula, o que quer dizer ainda que a fábula será também contraditória. É bom lembrar que a contradição é o ponto que liga o teatro à realidade, ou seja, a contradição na fábula é a condição para que a fábula represente a realidade através do ator.

⁷⁷ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 35-36): Soch gestisches Material auslegend, bemächtigt sich der Schauspieler der Figur, indem er sich der ‚Fabel‘ bemächtigt. Erst von ihr, dem abgegrenzten Gesamtgeschehnis aus, vermag er, gleichsam in einem Sprung, zu seiner endgültigen Figur zu kommen, welche alle Winzelzüge in sich aufhebt. Hat er alles getan, sich zu wundern über die Widersprüche in den verschiedenen Haltungen, wissend, dass er auch sein Publikum darüber zu wundern haben wird, so gibt ihm die Fabel in ihrer Gänze die Möglichkeit einer Zusammenfügung der Widersprüchlichen; denn die Fabel ergibt, als begrenztes Geschehnis, einen bestimmten Sinn, d.h. sie befriedigt von vielen möglichen Interessen nur bestimmte.

A postura perante o mundo que o ator deve adotar, o conhecimento de sua época, que o leva a representar uma personagem adequada à época, conjuntamente com o conhecimento da fábula e das ações da personagem, portanto, das contradições que envolvem o processo desse personagem, também as posturas construídas no desenvolvimento em conjunto com as outras figuras da peça, devem ser demonstradas na apresentação final para o espectador.

Mostrar todas essas relações que o teatro estabelece com sua época, por consequência com seu espectador, proporciona ao espectador o entretenimento específico de sua época. O teatro não conta, porém, apenas com a arte de representar para levar o entretenimento ao público, também devem ser levadas em consideração às outras artes que compõem a apresentação teatral. A fábula é interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo, atores, coreógrafos, cenógrafos, figurinistas e músicos. Todos se entregam a um empreendimento em comum, mas sem abrir mão de sua liberdade (fragmento 70). Esses gêneros artísticos empregados no teatro possuem naturezas diferentes, que devem ser contempladas em suas diferenças.

No fragmento 74⁷⁸ do *Organon*, Brecht deixa claro que todos os gêneros artísticos empregados no teatro devem trabalhar de uma maneira em que eles causem um estranhamento recíproco. Nessa passagem ele deixa claro que a “obra de arte total”, em que os gêneros artísticos se misturam, não deve ser o objetivo do teatro, pois nessa totalidade os gêneros, como ele diz, desistem de si mesmos, ou seja, se descaracterizam e, por consequência, se perdem.

E o estranhamento recíproco proposto por Brecht é um estranhamento entre os gêneros, e todas essas artes irmãs, como ele as nomeia, devem interagir com a arte de representar, para que todas juntas desenvolvam a tarefa da representação, ou de apresentar a peça juntas, mas de maneiras distintas, ou seja, cada um dos gêneros deve manter suas características, preservar suas idiossincrasias para que destas possam surgir elementos que demonstrem as especificidades de cada situação, e cada uma em sua diferença, sendo assim possível uma nova produtividade tendo como norte as particularidades de cada uma delas.

Lembrando que, no sentido aqui trabalhado, estranhar (*verfremden*) comporta os sentidos de somar significados, expor contradições, movimentar e se alterar reciprocamente. O mesmo sentido, portanto, será aplicado às artes que compõem a apresentação teatral. O que quer dizer que elas se contrapõem, se mostram contraditórias, o que representa um ganho para

⁷⁸ A citação se encontra no original em Brecht (*op.cit.*, p. 40): So seien all die Schweterküste der Schauspielerkunst hier geladen, nicht um ein „Gesamtkunstwerk“ herzustellen, in dem sie sich alle aufgeben und verlieren, sondern sie sollen, zusammen mit der Schauspielkunst, die gemeinsame Aufgabe in ihrer verschiedenen Weise fördern, und ihr Verkehr miteinander besteht darin, dass sie sich gegenseitig verfremden.

a fábula, pois essas posturas possibilitam que surjam novos significados possíveis à fábula, o que também proporciona que se evidenciem de maneira mais clara os processos gestuais dentro da peça.

A exposição da fábula e sua intermediação através de estranhamentos adequados é o principal negócio do teatro, como foi dito no início deste capítulo, o que significa dizer que os processos contraditórios devem ser expostos de maneira a não aplainar a representação e manter os sentidos do espectador atentos para que seja possível o teatro se adequar à estética delineada no *Organon* de Brecht.

Sendo a fábula o local para onde convergem todos os processos gestuais, e sendo que estes expõem as contradições no convívio humano, ou ainda, são construídos a partir das contradições que existem no convívio, também cada arte empregada na representação apresenta como consequência um *Gestus* específico, e assim como no caso da arte de representar o *Gestus* é construído na diferença que há entre os meios empregados para a produção teatral. Por isso música, cenografia, coreografia, o trabalho dos atores, todas devem ser contrapostas na encenação, de maneira a se estranharem, para que a partir dessa contraposição haja também uma relação produtiva entre essas artes.

O que foi denominado de diferenças e idiossincrasias suporta ainda o sentido de estranhar, ou seja, essas diferenças não são inerentes às artes, elas devem ser construídas. É possível argumentar que as artes possuem naturezas diversas e, portanto, já são diferentes de início. Entretanto, essas artes são trabalhadas para construir o espetáculo teatral, e nada possuem de natural, quando são empregadas como ferramentas elas já se tornam algo artificial. É interessante comentar que as palavras arte e artificial possuem a mesma raiz (tanto em alemão, quanto em português), sendo arte a palavra base e a palavra artificial a derivação. Nesse sentido, o que é empregado na arte torna-se artificial.

O estranhamento criado para que cada elemento teatral modifique e se modifique, some significados, exponha as contradições, movimente e altere reciprocamente cada um desses elementos é o ponto de partida para que esses elementos possibilitem um *Gestus*, que é construído nessas idiossincrasias estabelecidas na relação dos elementos.

O mostrar do *Gestus* expõe as condições em que se estabeleceram as relações encenadas: os ensaios, a formação da personagem, os juízos formulados para a personagem, etc. E isso por consequência aciona mais uma vez o *V-Effekt* (efeito de estranhamento) o que leva ao público dados novos sobre o representado, e tudo no teatro contribui para esse empreendimento, as artes irmãs citadas por Brecht.

Quando se levam dados novos ao público e múltiplas possibilidades ao espectador é acionado o *V-Effekt*, o que coloca tudo o que é encenado em movimento, porque estão expostas suas contradições. As múltiplas imagens exteriores (*Gestalt*) possíveis demonstram que há a possibilidade de alteração (*Umgestaltung*), pois do contrário não seriam múltiplas as possibilidades e elas demonstram também que tudo está em movimento, inclusive o homem representado pelo teatro.

Essas duas ferramentas essenciais para o teatro (*V-Effekt* e *Gestus*) também estão em movimento, o que significa dizer que elas também possuem contradições inerentes, como já foi afirmado anteriormente. Até agora neste trabalho foram usados vários significados para acompanhar tudo o que o efeito de estranhamento (*V-Effekt*) pode realizar dentro da estética de Brecht, mas ainda faltou reforçar que esse mesmo efeito que causa o estranhamento é utilizado para afirmar o elemento estranhado. Como já foi comentado, a figura encenada não possui força suficiente para se afirmar, ou seja, não possui força suficiente para ser visível na representação, com o estranhamento que o ator demonstra e leva ao público sobre a personagem as peculiaridades dessa personagem ficam expostas, portanto são afirmadas, reconhecíveis. Pode-se dizer assim que o *V-Effekt* estanha e não estranha a personagem, ou ainda, estranha e afirma, a torna visível.

Da mesma maneira há um certo traço contraditório no conceito de *Gestus*, pois este é construído na relação de permissividade que há entre as pessoas, mas não só nesse âmbito, como também há um *Gestus* na contraposição das artes usadas no espetáculo teatral. O conceito surge das diferenças visíveis entre as pessoas, bem como todo o resto já citado, e ao mesmo tempo ressalta essas diferenças, no sentido de torná-las aparente. E isso torna as relações humanas visíveis, mas também pode ocultá-las se, como foi visto, o *Gestus* precedente às condições que os personagens se movimentam.

Como o processo de empatia não deve ser acionado na representação, o espectador tem os seus sentidos despertados, o que o leva a questionar qual dessas possibilidades podem ser aplicadas e quais suas possíveis implicações para o curso da fábula. Esse é o início da atitude crítica, que é o grande método de produtividade e de onde deve ser extraído o maior tipo de divertimento.

E dessa maneira também são escolhidos os *Gestus* que serão contrapostos e os que serão omitidos na apresentação. É necessário lembrar que o teatro deve estranhar tudo o que apresenta, mas nem tudo o que é ensaiado deve ser encenado, é encenado apenas o que interessa ao teatro e à fábula.

Esse divertimento é possibilitado pelo teatro porque é permitido ao público que frua os costumes, ou a moral própria de sua época, a qual flui da produtividade. Quando é permitido ao público que ele se aproxime da produtividade é dada a ele também a possibilidade de que ele se represente, ou seja, consiga seu próprio divertimento, o qual está ligado com sua época. Há dessa maneira uma dupla ação, o espectador possibilitado de alcançar seu próprio divertimento no mesmo sentido, ou seja, através da produtividade, pode também conseguir seu próprio sustento, ou pelo menos é possível que ele vislumbre essa possibilidade.

Se o espectador alcança os divertimentos próprios de sua época é porque o teatro cumpriu sua função e apresenta ao público o entretenimento que se relaciona com seu tempo, o que, portanto, faz o teatro se relacionar com a estética nos termos de Brecht. Isso quer dizer ainda que o teatro leva diversões ao seu público, porque sem elas não é possível que o público alcance o divertimento e dessa maneira não há entretenimento e, por consequência, o fazer teatral não se liga à estética.

Deve-se ainda falar de um último *Gestus*, o de entregar ao espectador o que foi construído nos ensaios, é necessário que o *Gestus* de entrega do que não foi descartado subjaza à apresentação teatral (fragmento 76⁷⁹). E a representação deve subjazer ao representado e a diversão em sua perfeição deve ser elevada a uma diversão maior, por que as regras cotidianas conscientes são tratadas como provisórias e imperfeitas (fragmento 77).

Esse último *Gestus* revela mais uma formulação estética para o teatro de Brecht, pois é necessário que haja uma interação entre teatro e público para que esse *Gestus* ocorra. Como foi dito, o *Gestus* é construído na medida em que é permitido que ele aconteça, nesse ponto a construção dele se dá na interação entre público e teatro, ou seja, a entrega do que foi ensaiado será alterada, ou posta em movimento de acordo com o que o público permite ao teatro, e a recíproca também é verdadeira e essencial.

Mas para que isto aconteça é necessário que ambos estejam conscientes desse processo, e que estejam comprometidos com ele, principalmente o teatro que deve possibilitar que todas essas relações tomem corpo durante a representação teatral, porque é através desse tipo maior de diversão proporcionada pelo teatro que o espectador pode assumir uma postura

⁷⁹ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 41): Zu sprechen ist noch von der Ablieferung des in den Proben Aufgebauten an das Publikum, es ist da nötig, dass dem eigentlichen Spiel der Gestus des Aushändigens von etwas Fertigem unterliegt. Vor den Zuschauer kommt jetzt das Oftgehabte von dem Nichtverworfenen, und so müssen die fertiggestellten Abbildungen in völliger Wachheit abgeliefert werden, damit sie in Wachheit empfangen werden können.

produtiva que vai além simplesmente da representação e atinge o que é representado (fragmento 77⁸⁰).

Podemos dizer que a diversão alcança sua perfeição na imperfeição e na transitoriedade do convívio humano; com essa afirmação podem ser feitas novamente todas as ligações com os conceitos aqui tratados, pois todos estes estão em movimento, o que significa ainda que eles são alteráveis, e o são na medida em que cada um interfere no outro. Esta interferência, contudo, não impede que cada um aja em liberdade. Pode-se dizer ainda que para construir a estética de Brecht todos seus conceitos também são ferramentas, pois funcionam de modo relacional, sempre em conjunto e não é possível que nenhum deles seja separado ou suprimido sem que seja comprometida a estética do teatro.

Assim como os seres humanos educam e são educados ao se estranharem (*verfremden*) uns aos outros, a estética de Brecht também é construída sobre a égide do estranhamento e do movimento. Movimento este de conhecimento de sua época, assim como na escritura do *Organon* há também um movimento de significados – movimento almejado na leitura e conseqüente análise aqui realizada.

⁸⁰ A citação no original se encontra em Brecht (*op.cit.*, p. 41): Die Abbildungen müssen nämlich zurücktreten vor dem Abgebildeten, dem Zusammenleben der Menschen, und das Vergnügen an ihrer Vollkommenheit soll in das höhere Vergnügen gesteigert werden, dass die zutage getretenen Regeln in diesem Zusammenleben als vorläufige und unvollkommene behandelt sind, in diesem läßt das Theater den Zuschauer produktiv, über das Schauen hinaus, in seinem Theater mag er seine schrecklichen und nie endenden Arbeiten, die ihm den Unterhalt geben sollen, genießen als Unterhaltung, samt den Schrecken seiner unaufhörlichen Verwandlung, Hier produziere er sich in der leichtesten Weise; denn die leichteste Weise der Existenz ist in der Kunst.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a finalidade de definir a estética para seu teatro, Brecht utiliza inúmeras formulações teóricas, como o dramaturgo mesmo aponta no prólogo do *Organon*. Contudo, era necessário ainda relacionar tais formulações e conceitos com a estética. Uma tarefa talvez não tão vital para sua obra, pois mesmo como textos, suas peças já são obras dignas de toda a atenção para a análise literária.

Entretanto, Brecht aponta que o teatro possui uma finalidade, e que esta é levar entretenimento ao público. Para desempenhar essa tarefa é necessário que o teatro se relacione à estética. Entende-se da obra de Brecht que nada existe se não está em movimento, o que leva ainda a compreender que tudo está em constante movimento, portanto, não há como o teatro de Brecht simplesmente se associar a um conceito de estética pré-existente, dada a mutabilidade desse conceito; não só esse conceito é mutável, mas todos os conceitos que a ele se associam na obra de Brecht.

Dessa maneira, é necessário mais uma vez que o conceito de estética seja trabalhado para que possa ter condição de existência no teatro planejado por Brecht. Essa tese não é válida apenas para a teoria de estética de Brecht, mas sim para todos seus conceitos e formulações, pois, à medida que estes se relacionam com a estética delineada no *Organon*, inevitavelmente, também são colocados em movimento.

Essa característica de mudança atinge por consequência os significados que cada termo pode atingir. Entende-se que por essa razão há no prólogo do *Organon* a afirmação de que seria muito difícil explicar a teoria do estranhamento sem relacioná-la a uma estética. Pode-se dizer mais ainda, pois ao relacionar esse conceito, a uma estética, ele assume um outro significado, que precisa ser novamente entendido, reposicionado no interior dessa rede de conceitos nesse constante movimento relacional.

Mas também fica claro que não há como restringir o significado do *Verfremdungseffekt* (efeito de estranhamento), e nem associá-lo estritamente com o teatro de Brecht. Como Brecht mesmo lembra nos fragmentos 42 e 43, outros tipos de teatro usaram esse mesmo recurso, mas com fins distintos dos seus. Assim, o objetivo (e não apenas os recursos) almejado pelo teatro assume uma importância vital. E o objetivo para o teatro almejado por Brecht, conforme foi analisado nesta pesquisa, é o entretenimento e para apresentá-lo é necessário se relacionar com sua época e com seu público.

Percorrer os caminhos significativos do *Organon* para compreender como são desenvolvidas a estética e também a maneira como estes conceitos se modificam mutuamente

em sua interação foi o norte que guiou este trabalho de mestrado. E foi também pelo fato de todos esses conceitos possuírem características altamente relacionais que o foco do trabalho foi precisamente o texto apresentado por Brecht e não a relação com outros textos, pois os conceitos trilham caminhos singulares na composição do texto, que precisam ser entendidos em suas particularidades.

O percurso desenvolvido pela presente pesquisa tentou demonstrar essa permutação de significados entre os conceitos desenvolvidos no *Organon*. Adicionar outros textos à esta análise inevitavelmente levaria ao texto outros contextos, os quais carregam outros significados, que também poderiam alterar o entendimento das formulações desenvolvidas no texto de Brecht aqui analisado.

A opção por não adicionar citações durante a análise propriamente dita do texto teve a intenção de não contaminar os conceitos trabalhados por Brecht especificamente nesse texto, isolando-os, já que seria possível recorrer a outros textos do próprio Brecht ou ainda textos de outros autores sobre Brecht com o objetivo de tentar compreender melhor os conceitos apresentados no *Organon*.

Obviamente, um trabalho que adicionasse outros textos à análise e fizesse uma leitura relacional dos conceitos de Brecht se mostraria muito produtivo, mas esta não é a estratégia adotada para o tipo de estudo proposto nesse trabalho. Aliás, os significados para os conceitos de Brecht identificados por esta análise não devem de maneira alguma serem vistos como verdade última sobre as formulações do dramaturgo alemão. Mesmo porque o risco de tal postura é esterilizar todo o campo frutífero que é a obra do autor aqui estudado, e seria também neutralizar o próprio percurso realizado por essa pesquisa para entender a estética de Brecht.

Após esse estudo identificar o caráter de mutabilidade presente em todas as formulações de Brecht presentes no *Organon*, espera-se, sim, que esses conceitos possam atuar em outros contextos, dialogando assim com outros textos e formulações do próprio autor ou de outrem, aliás, única alternativa para que esses conceitos continuem válidos. Mas essa não foi a estratégia de leitura adotada na análise aqui realizada, em que se optou por manter o estranhamento ao texto e à língua alemã e utilizá-lo como processo fundamental do processo de escritura deste trabalho de mestrado.

O estranhamento em relação ao *Organon* não partiu somente do próprio e da língua em que ele foi escrito, mas também da bibliografia relacionada ao teatrólogo alemão, que algumas vezes negligencia sua teoria e, outras vezes, a analisa de maneira profunda, como, por exemplo, Bentley que a negligencia e Benjamin que a analisa profundamente, ou mesmo

Bornheim que se debruça de maneira delongada sobre as teorias de Brecht. Essa bibliografia, embora não tenha sido citada diretamente no corpo do presente texto (mais precisamente na análise do *Organon*), foi essencial para criar o estranhamento necessário pretendido nesta análise.

Da mesma maneira foram valiosas as traduções já existentes para o português feitas por Fiama Pais Brandão, publicada em 2005 no livro Estudos sobre o teatro, e por Flávio Moreira da Costa, publicada em 1967 no livro *Teatro Dialético*. Ambas traduções foram realizadas em Portugal e sofreram adaptações para o português do Brasil.

Ainda que tenham sido de grande valia no processo de escritura desta dissertação, quase não há citação no corpo do texto dessas obras, pois as traduções citadas não permitem que seja feito esse tipo de análise, mesmo porque elas não possibilitam que sejam seguidas as mudanças de significado que cada termo empresta ao outro. Por esse motivo, as análises presentes nesse trabalho foram realizadas a partir do texto original publicado pela primeira vez em 1949 na revista *Sinn und Form*.

Um exemplo desse problema é a tradução dos conceitos “diversão” e “divertimento”. Se estes termos forem tomados simplesmente como palavras de significado fixo e acabado será muito difícil o estabelecimento de uma distinção entre elas, que, como dito, no capítulo 3, comportam vários semas. Por essa razão foi tomada nesse trabalho a decisão arbitrária de isolá-los e segui-los em seus caminhos significativos, cuidado que não houve nas outras traduções.

Na tradução de Brandão, por exemplo, a palavra “diversão” (*Vergnügen*) é traduzida por: prazer (fragmentos 4, 14, 30, 77), usufruto (fragmento 9), material recreativo (fragmento 65). “Divertimento” (*Vergnügung*) é traduzido por: divertimentos (fragmentos 3 e 5) prazer (fragmentos 6, 11, 20, 28) diversão (fragmentos 7 e 2). Na tradução de Costa “diversão” (*Vergnügen*) é traduzido por: prazer (fragmentos 4, 9, 14, 30, 77) material recreativo (fragmento 65). E “divertimento” (*Vergnügung*) por: Divertir (fragmento 2) Diversão (fragmentos 3, 7, 11), prazer (fragmentos 5, 6, 20, 28).

Como é possível notar, algumas vezes, é usada a mesma palavra para traduzir conceitos diferentes, como é o caso da palavra prazer, que ambos tradutores utilizam tanto para definir *Vergnügen* quanto *Vergnügung*. Dessa maneira é impossível que seja feita a análise seguindo os movimentos dessas palavras que alteram os seus significados que, por sua vez, são alterados uns em relação aos outros, da mesma maneira como formulado por Brecht no conceito de *Gestus* e também de estranhamento.

Como dito anteriormente, não serão feitas aqui considerações sobre categorias de certo e errado tratando das traduções, mesmo porque não há a certeza de que haja um tipo de tradução que seja capaz de manter essas idiossincrasias encontradas no texto original. O que evidencia que não é possível entender as nuances e os significados trabalhados por Brecht em seu texto partindo das traduções, o que quer dizer que os significados presentes no texto se encontram altamente prejudicados nas traduções já existentes.

Como foi possível perceber durante a análise feita nesse trabalho o significado dos conceitos é constantemente alterado e foi por essa razão que a análise não se deteve a significados de forma específica, mas sim buscou seguir os significantes, os quais como foi dito anteriormente, chamam a atenção pelos contextos em que aparecem e pelas possíveis diferenciações que podem compor.

As alterações de significantes nas traduções impossibilita que haja uma leitura que acompanhe as possíveis alterações desses significantes e também impossibilita que se identifique as contradições que eles compõem ao longo do texto. A identificação dessas contradições foi um dos trabalhos mais fundamentais desta pesquisa para traçar uma possível interpretação da visão estética de Brecht.

E para desempenhar esse trabalho foi essencial recorrer à tradução como categoria de análise literária, pois ela possibilitou que fossem encontradas as idiossincrasias entre os conceitos e também dentro do próprio conceito. Lembrando que não foi realizado um trabalho de tradução, mas esta pesquisa a utilizou como estratégia de leitura para expor toda a riqueza literária do texto de Brecht.

Ao mesmo tempo que reforçou as idiossincrasias existentes entre e dentro dos conceitos e ferramentas do texto de Brecht, a leitura, utilizando-se da tradução como estratégia, pôde identificar as aproximações e os distanciamentos, existente entre termos que na aparência são totalmente distintos. Pode-se dizer mesmo que essas aproximações e distanciamentos são estranhamentos encontrado através dessa estratégia de leitura, pois os termos por ela trabalhados tiveram adição de significado, foram colocados em movimento e foram também afirmados por essa possibilidade de compreensão aqui traçada.

Como foi proposto na introdução deste trabalho o próprio conceito de estranhamento sofre mais uma alteração no decorrer desta pesquisa, pois agora, retirado do contexto teatral, ele atua como uma interessante ferramenta de crítica literária. O que significa ainda que esse conceito ainda é válido e produtivo e pode ajudar a representar e a entender e atuar sobre textos e contextos em suas diferenças.

Por essa razão ele foi essencial para compreender a estética aqui proposta por Brecht, a estética de um teatro que busca não apenas representar um mundo sensível ou um mundo ideal, lembrando que o conceito de realidade para Brecht está ligado ao tempo não ao real sensível. O teatro de Brecht, como citado no capítulo 1 e trabalhado ao longo da dissertação, tem como tarefa levar ao público um mundo não estático, e, portanto, em movimento.

O mundo em movimento como foi apontado pela pesquisa é o único mundo possível de ser representado pelo teatro de Brecht, posto que esta é a condição básica para sua existência. Do que se depreende ainda a hipótese levantada no primeiro capítulo de que o teatro de Brecht se incumba de levar ao público um mundo por representar, tarefa que deve ser desempenhada por teatro e público.

Um dos resultados que esta pesquisa aponta é que mesmo a distinção tácita entre teatro e público fica enfraquecida de acordo com a estética de Brecht, pois o mesmo mundo por representar que é encenado nos palcos é o correspondente do mundo contraditório encontrado pelas pessoas em suas vivências, quando a encenação é comprometida com a realidade, ou seja, com a época.

Assim como essa estética revela um mundo real e por representar, as personagens caracterizadas pelo trabalho das pessoas comprometidas com o teatro também são pessoas reais, estabelecendo uma distinção entre esse tipo de representação e a representação antiga, qualificada por Brecht com mágica. A estética de Brecht cuida então de pessoas alteráveis e criticáveis e que também são agentes da alteração e da crítica. E essa definição separa essa arte de representar drasticamente das antigas estéticas, nas quais o ser representado, ou seu destino não eram criticáveis, ou onde a sociedade aparecia apenas como lócus de acontecimentos além de seu poder de intervenção.

E como resultado final dessa pesquisa aparece a estética teatral de Brecht como uma categoria válida e muito produtiva para o entendimento de sua obra. A pesquisa pôde apontar também que o *Organon* além de delinear uma estética criativa para o teatro de Brecht, demonstra ainda uma maneira de leitura muito peculiar e produtiva, não só para o teatro, bem como para a análise literária e para a realidade, nos termos de Brecht, isso significa dizer que a estética de Brecht é uma ferramenta útil para que se possa compreender a própria época, não só a do dramaturgo, mas a nossa própria época.

O texto de Brecht leva a desdobramentos que vão além de seu contexto histórico, e vale a pena dizer que o *Organon* que ele desenvolveu é para o teatro e não simplesmente para o seu teatro, ou para o teatro específico de uma época. E como a distinção entre teatro e público fica fragilizada nessa leitura do teatro de Brecht, a própria separação de teatro e

mundo fica fragilizada, e nessa não separação encontra-se o grande ideal de Brecht para o teatro: o movimento transcende o palco e atinge o público real de um mundo real. Entretanto, para essa ação se realizar é essencial que o teatro esteja associado à estética, pois o teatro é um recinto de entretenimento e assim deve permanecer.

BIBLIOGRAFIA

APPEL, M. B. GETTEMS, M. B., (org). **As Formas do Épico: da epopéia sânscrita à telenovela**. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ARISTÓTELES. **Organon: elencos sofisticos**. Lisboa: Guimaraes, 1986.

ARISTÓTELES. **A Poética** (trad. Eudoro de Sousa). São Paulo: Globo, 1966.

BACON, F. **Novum Organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza**. São Paulo: Abril cultural, 1979.

BENJAMIN, W. **O narrador** (trad. José Lino Grunnewald) In: Textos Escolhidos. São Paulo: Civita, 1983.

_____ **Tentativas sobre Brecht**. Madrid: Taurus, 1975.

_____ **Versuche über Brecht**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

BENTLEY, E. **O dramaturgo como pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BORNHEIM, G. Brecht: **A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____ O sujeito e a norma. In: Novaes, A. (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRECHT, B. „Kleines *Organon* für das Theater“. In **Sinn und Form**. Leipzig: Rütten und Loening, 1949.

_____ **O Pequeno Organon para o Teatro**. (trad. de Flávio Moreira da Costa.). In: Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____ **O Pequeno Organon para o Teatro**. (trad. Fiama Pais Brandão). In Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2005.

_____ **Scriften zum Theater**. V.1. Frankfurt: Surkamp, 1963a.

_____ **Scriften zum Theater**. V.2. Frankfurt: Surkamp, 1963b.

_____ **Scriften zum Theater**. V.3. Frankfurt: Surkamp, 1963c.

_____ **Scriften zum Theater**. V.4. Frankfurt: Surkamp, 1963d.

_____ **Scriften zum Theater**. V.5. Frankfurt: Surkamp, 1963e.

_____ **Scriften zum Theater**. V.6. Frankfurt: Surkamp, 1964a.

_____ **Scriften zum Theater**. V.7. Frankfurt: Surkamp, 1964b.

_____ **Stücke**. V.2. Berlin: Surkamp, 1964.

- _____ **Stücke**. V.7. Berlin: Surkamp, 1965
- _____ **Stücke**. V.5. Berlin: Surkamp, 1966.
- _____ **Teatro Completo**. V. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____ **Teatro Completo**. V. 4. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____ **Teatro Completo**. V. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- CARLSON, M. **Teorias do Teatro**. São Paulo: Editora Unesp, 1995.
- COSTA, I. C. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- DERRIDA, J. **A Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- ESSLIN, M. Brecht: **A choice of evils**. Londres: Eyre and Spottiswoode, 1959.
- FRANZEN, E. **Formen des Modernen Dramas – von der Illusionsühne zum Antitheater**. München: C. H. Beck., 1961.
- FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud - V. 12**. Rio de Janeiro: Ímago, 1969.
- GAY, J. **The beggar's opera and companion pieces**. Virginia military institute: Harlan Davidson inc, 1966.
- GOETHE, W. **Fausto**. São Paulo: Abril, 1976.
- GORKI, M. **Pequenos burgueses**. São Paulo: Victor Civita, 1979.
- HEGEL, G. W. F. **Estética. o belo artístico ou o ideal**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- HOMERO. **A Ilíada**. (trad. Manuel Odorico Mendes) São Paulo: Atena, 1956.
- HOPPER, P. J. **Grammaticalization**. New York: Cambridge University Press, 1994.
- _____ **Odisséia**. (trad. Antonio Pinto de Carvalho). São Paulo: DIFEL, 1960.
- IBSEN, H. **Casa de Bonecas**. São Paulo: Veredas, 2005.
- JAUSS, H. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Armenio Amado, 1970.
- KESTING, M. **Das Epische Theater**. Stuttgart: Kolhammer, 1959.

KOFLER, L. **Zur Theorie der modernen Literatur**. Berlin-Spandau: Hermann Luchterhand, 1962.

LESSING, G. E. **Emilia Galotti Ein Trauerspiel in fünf Akten (1772)**. Stuttgart: Reclams Universalbibliothek, 1979.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, s.d.

MAYER, H. **Bertolt Brecht und die Tradition**. Pfullingen: Neske, 1961.

PEIXOTO, F. **Brecht: Uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PLATÃO. **República**. São Paulo: Atena, 1962.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: São Paulo Editora, 1965.

_____. **Teatro Alemão**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet: complete, authoritative text with biographical and historical contexts, critical history, and essays from five contemporary critical perspectives**. Edited by Susanne L. Wofford. Boston : Bedford Books of St. Martin's Press, 1994.

SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **Werke**, Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe. s.d.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

TCHEKHOV, A. **O jardim das cerejeiras**. São Paulo: Veredas, 2003.

WIERLACHER, A. (Hrsg.) **Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik**. München: Iudicium, 1987.

WILLETT, J. **O Teatro de Brecht**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

WILLIAMS, R. **Drama from Ibsen to Brecht**. London: Fontana, 1988.

ZOLA, É. **Thérèse Raquien, Paris**: Gallimard, 2001.

DICIONÁRIO LANGENSCHIEDT – Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Berlin und München, Langenscheidt KG, 2003.

DICIONÁRIO DUDEN – Deutsches Universal Wörterbuch. Mannheim: Duden Verlag, 2003.

DICIONÁRIO MICHAELIS – pequeno dicionário alemão-português/português-alemão / Alfred Josef Keller. São Paulo: Melhoramentos, 1994.