


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

TERESA MARIA GRUBISICH

***A PARÁBOLA TEATRAL DE BERTOLT BRECHT:
TESE OU ANTÍTESE?***



ARARAQUARA – SÃO PAULO
2007

TERESA MARIA GRUBISICH

***A PARÁBOLA TEATRAL DE BERTOLT
BRECHT: TESE OU ANTÍTESE?***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas

ARARAQUARA – SÃO PAULO
2007

TERESA MARIA GRUBISICH

A PARÁBOLA TEATRAL DE BERTOLT BRECHT: TESE OU ANTÍTESE?

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Data de aprovação: 13/04/2007

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

PROF^a. DR^a. WILMA PATRÍCIA MARZARI DINARDO MAAS (UNESP)
ORIENTADORA

PROF^a. DR^a. MARIA CELESTE CONSOLIN DEZOTTI (UNESP)

PROF^a. DR^a. RENATA SOARES JUNQUEIRA (UNESP)

PROF. DR. JORGE MATTOS BRITO DE ALMEIDA (USP)

PROF. DR. MARCUS VINICIUS MAZZARI (USP)

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

Para

José Luís Vieira de Almeida (meu maior achado)

Evaldo Grubisich de Almeida (minha síntese)

João Grubisich (meu pai)

AGRADECIMENTOS

a Wilma Patrícia M. D. Maas, pela orientação precisa, pela autonomia concedida e fundamentalmente pela confiança depositada;

a Maria Celeste Consolin Dezotti, pela sugestão da tese, pelo incentivo, pela amizade e pela carinhosa acolhida;

às professoras Renata S. Junqueira e Márcia V. Z. Gobbi do Programa de Pós-Graduação, pela oportunidade de frequentar seus cursos e pela troca de idéias;

a Lídia Fachin, pessoa muito especial, pelas sugestões bibliográficas e pelas teorias discutidas;

ao José Luís Vieira de Almeida, por, nos últimos quinze anos, *estar a me "ensinar"* o processo dialético do pensamento; agradeço-lhe também pela leitura atenta deste trabalho, pelas críticas, pelo apoio essencial;

ao intelectual admirável Joaquim Alves Aguiar, um dos grandes responsáveis por minha trajetória acadêmica;

aos funcionários da biblioteca e aos da secretaria de Pós-Graduação; em especial, a Maria Clara Bombarda de Brito pela competência e pela dedicação;

ao meu filho Evaldo pelo carinho e paciência nesta etapa tão solitária própria do trabalho intelectual;

a Simone A. Alves Lima e Agda Adriana Zanela, companheiras de tantas viagens, nas quais discutíamos leituras, projetos... trocávamos idéias que, retrabalhadas, com certeza, estão presentes neste trabalho;

a Cláudia Neli B. A. de Oliveira, pelo apoio, amizade e incentivo que tornaram mais leves muitas fases desse processo;

a Marcela Lopes Gomes pelas trocas sobre Bakhtin e pelas sugestões de leitura;

A Luciane Urvaneja Nazareth pela gentileza e pela competência na confecção do *abstract*;

a Sandra Márcia Grubisich e Maria de Lourdes Lavandeira, duas almas boas;

a Isabel Cristina, Norma, Emmanuel e Rodrigo

à Comissão Permanente do Magistério da Aeronáutica (COPEMA), da Academia da Força Aérea, pela concessão de dois dias semanais de afastamento para participar do programa de Pós-Graduação da UNESP e, assim, realizar esta pesquisa.

Vocês, porém, aprendam como se vê em vez de olhar fixo, e como agir em vez de falar e falar. Uma coisa dessas chegou quase a governar o mundo! Os povos conseguiram dominá-lo, porém, que ninguém saia por aí triunfando precipitadamente – é fértil ainda o colo que o criou!

Bertolt Brecht (1992, v. 8, p. 213)

RESUMO

Ao lermos as peças brechtianas, deparamo-nos com algumas, denominadas pelo dramaturgo, parábolas, seja no título das mesmas, como A alma boa de Setsuan – parábola e A resistível ascensão de Arturo Ui – parábola, seja no corpo do texto, como é o caso de Os cabeças redondas e os cabeças pontudas, Quanto custa o ferro? e O preceptor, nas quais essa denominação aparece no prólogo ou no epílogo. Procuramos então pela especificidade do gênero que nasce no contexto do Novo Testamento e constatamos tratar-se de uma metanarrativa, de uma narrativa encaixada em um texto maior com o qual mantém uma relação exemplar, de reafirmação do discurso enunciado, prova da verdade da sua Palavra/Parábola. A parábola funciona, então, como demonstração desta verdade. Por assim configurar-se, revela-se como um poderoso instrumento didático e doutrinário; ela não só veicula idéias a serem incorporadas pelo receptor, mas também, por estar dotada de estratégias persuasivas e dissuasivas, induz o interlocutor a uma mudança de estado, a uma conversão. A história na parábola fala do homem presente, coloca-o em perspectiva, porém travestindo-o e ao seu contexto por meio da alegoria. E à decifração desse artifício conduzem vários elementos construídos em torno da narrativa. Colocada, então, a questão ideológica do gênero, investigamos como, na forma parábola teatral, estão tensionados os pressupostos brechtianos, cuja base se funda em uma visão dialética do mundo. Nossa preocupação aqui, então, é discutir a coerência desses pressupostos em sua *práxis*; analisando em cada uma dessas peças indicadas a dinâmica instaurada na confluência dos gêneros – parábola e teatro épico.

Palavras-chave: Estudos literários. Teatro épico. Parábola. Bertolt Brecht. Representações. Polifonia.

ABSTRACT

When we read the Brecht's plays we fall across some entitled by the dramatist, parables, either in its title, as *Der gute Mensch von Sezuan* – parable and *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* – parable, or in its body text as in *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, *Was kostet das Eisen?* and *Der Hofmeister*, in which this denomination appears in the prologue or in the epilogue. In this case we looked for the specificity of the genre which is born in the context of the New Testament and we verified it is a metanarrative, a narrative embedded in a bigger text with which it maintains an exemplar relation of restatement of the discourse enunciated, which proves the truth of this Word/Parable. The parable works then as a demonstration of this truth. Thus it takes shape, reveals itself, as a powerful didactical and doctrinaire document, it not only transmits ideas to be incorporated by the receptor but also, as it is endowed of persuasive and dissuasive strategies, it leads the interlocutor to a state change, a conversion. The story in the parable tells about the present man, puts him in perspective but disguising him and his context by the allegory. And to the deciphering of this artifice conduct the various elements built around the narrative. Placed then the ideological question of genre, we investigated how, in theatrical parable pattern, are involved the Brecht's presuppositions which base establishes itself in a dialectical vision of the world. Our concern here then is to discuss the coherence of these presupposed in its *praxis*, analyzing in each of these indicated plays the dynamical instituted in the confluence of the genres – parable and epic theater.

Key words: Literary studies. Epic theater. Parable. Bertold Brecht. Representations. Polyphony.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	11
2 INTRODUÇÃO	15
3 A PARÁBOLA	21
4 A PARÁBOLA TEATRAL	37
5 O TEATRO ÉPICO E A PARÁBOLA	48
6 O PRECEPTOR: UM JOGO DE ESPELHOS	67
6.1 Um caso nada exemplar	67
6.2 Do caso à parábola	70
6.3 Da interpretação à ação	82
6.4 A meta do metadiscurso	84
7 UM CONTO DE FADAS ÀS AVESSAS	87
7.1 A história de Chen Te	87
7.2 O problema na parábola	92
7.3 Das dobras quebradas	102
8 DA FARSA HISTÓRICA À PARÁBOLA	105
8.1 A teatralidade do real	106

8.2	A trama das representações no universo da representação	114
8.3	Um universo polifônico	126
9 QUANTO CUSTA O FERRO? AS RELAÇÕES DE PODER E AS LEIS DE MERCADO		130
9.1	A questão retórica e a retórica da questão	130
9.2	O império do terror ou o terror do império	132
9.3	Aceita charutos???	137
9.4	A subversão da forma na forma do cômico	140
9.5	O descaminho, caminho da ironia	141
10 MEDIDA POR MEDIDA: DE SHAKESPEARE A BRECHT		143
10.1	O teatro do mundo e o mundo no teatro	150
10.2	Uma parábola de terror	154
10.3	Rico se dá com rico	157
10.4	Divertir, informar, formar	161
11 CONSIDERAÇÕES FINAIS		166
REFERÊNCIAS		170
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA		176
ANEXOS		182
ANEXO A		183

1 APRESENTAÇÃO

Em 1984, no estado do Mato Grosso, assumíamos, em uma escola pública, a nossa primeira sala de aula. Euforia. Enfim colocaríamos em prática, aplicaríamos, aquilo que, durante quatro anos de universidade, fora-nos ensinado. Desafio. Luta. Fracasso. Deparávamos com as contradições, com a miséria material e, infelizmente, também intelectual. A escola não era aquele espaço ideal, politizado e politizador, era o seu avesso. Angústia. A realidade era-nos adversa. Percebíamos então que a emancipação popular não se daria por meio da educação escolar; essa era um engodo. Como professores, vivíamos também a opressão do Estado, cuja precariedade material refletia o descaso com que tratava a educação; nos seus prédios, tudo faltava: iluminação, ventilação e, o que era mais grave, bibliotecas e laboratórios. Vivíamos ainda a ameaça permanente de nossa própria miséria; os salários baixíssimos e atrasos periódicos que nos faziam devedores, e assim uma classe mal vista pelo mercado.

Nessa época líamos Clarice Lispector e nos identificávamos com o estado de náusea, estado de angústia ante a impossibilidade de exprimir pela linguagem sígnica a nossa condição – perdíamos o sentido, os nossos referentes. Ficávamos perplexos ante a parábola de G.H. e, diante das experiências diárias, vivíamos também os transeps epifânicos. Depois veio Sartre, Camus e O estrangeiro. Interessante que era na literatura para crianças e adolescentes, Ruth Rocha, Luís Fernando Veríssimo, a instância na qual começávamos a vislumbrar a possibilidade formativa que poderia ser oferecida ao aluno. Começamos a pensar a educação como instrumento de luta, cuja arma infalível seria a leitura.

De O estrangeiro, passamos para Estado de sítio e nos vimos provocados por Camus. Daí, vieram as tragédias gregas, e éramos Édipo buscando o culpado e nos reconhecendo impotentes ante o nosso destino. Assim éramos leitores solitários, pois era inviável levar essa leitura para a sala de aula: além de ser sinônimo de mero entretenimento, os alunos não tinham tempo, nem

dinheiro, para os livros, apesar de trabalharem. Dessa forma, os projetos de leitura das delegacias de ensino ficavam, comodamente, no papel. O projeto emancipatório do país também se revelava, à época, um engodo com a morte de Tancredo Neves. Todos nos tornávamos “órfãos” e parece que as perdas desde então se acumularam e têm uma aparência de irreversíveis.

Nesse período, deram-nos para ler as peças de Oswald de Andrade. Dessas, a que mais nos “chocou” foi *A morta*. Líamos, engavetávamos, relíamos. Desafiados, não pudemos deixar que continuasse na nossa gaveta, apesar de o estar na do palco nacional devido à censura sofrida em 1937. Era hora de partirmos para o mestrado. Foi então que conhecemos também Bertolt Brecht.

E assim começou o nosso interesse por uma arte que, além do estético, contivesse o projeto político; uma arte que, em uma sociedade na qual impera o individualismo, e a “abstração” toma o lugar do ato conseqüente, a vivência do lúdico, do estético, desencadeasse o processo da desalienação.

Em *A morta*, examinamos o drama do Poeta – personagem da peça – face à sociedade e sua hostilidade à arte, mas também o seu drama face à mulher amada, Beatriz, e à poesia alegorizada por ela. Sua impotência ante a criação poética estende-se à impossibilidade de se relacionar como ser humano com outra pessoa. Assim o Poeta segue Beatriz pelos países do “indivíduo”, “da gramática” e “da anestesia”, travando nesses três quadros uma luta interior entre o amor e a criação artística. Na condição de emparedado, no limite do conflito entre a vida e a morte, acaba por atear fogo à sua amada, na tentativa de pôr um termo à ordem representada por ela, Beatriz, que personifica as amarras do artista. Porém, o canto desconexo do poeta, numa sociedade que lhe é hostil, é ainda poesia que se manifesta numa tentativa desesperada de resistência; o poeta busca impor a sua voz, negando a negação que lhe é imposta. A poesia acadêmica, em *A morta*, é carnavalizada, destronada e incinerada para forçá-la a renovar-se, numa (re) interpretação de sua dimensão estética e histórica.

Oswald constrói, nessa peça, um palco alegórico no qual desconstrói e autopsia o signo estético, incluindo nesse processo o seu projeto cultural. A

relação espectador/personagem é dialetizada: o espectador assiste à sua própria autópsia e, num procedimento metalingüístico, o próprio teatro é autopsiado. Em *A morta*, a Poesia metamorfoseada em personagem, Beatriz, encena a sua crise, num ritual de sedução e devoração, de morte e vida do universo do sentido. Nessa operação alegórica, o próprio teatro como forma artística que engendra conteúdos sócio-culturais passa a ser, como um cadáver, autopsiado, questionado e revisto. Assim Oswald procede com os grandes temas da estética universal e com as obras clássicas, parodiando-os e representando um "mundo às avessas". Essa dialética vida/morte, palco/platéia, vanguarda/tradição, nutre-se de um questionamento radical da linguagem estética como também do signo lógico-reflexivo e do divórcio entre pensamento e ação ou entre pensamento e realidade, quando este é transformado em coisa, mercadoria, desumanizando o homem e aprisionando-o através de mistificações e tabus. Oswald transpõe para o palco a carnavalização, cujo princípio, segundo Bakhtin (1991), é a liberação do homem por meio da instauração de uma linguagem ambivalente e destronante que o leva a superar o medo, os tabus, a morte e toda hierarquia. Entre os homens, por meio do livre contato familiar que se instaura, passa a existir uma relação concreta, pois eles não assistem, mas sim vivem, participam ativamente do ritual festivo.

À época, buscamos as formulações do teatro épico de Bertolt Brecht para entender e analisar muitos dos procedimentos de Oswald. Foi nessa ocasião que percebemos a proximidade entre a proposta estética e ideológica, revolucionária, de ambos e entre uma concepção de arte atrelada à concepção dialética da realidade que os dois dramaturgos defendem.

Com o intuito de dar continuidade às nossas pesquisas iniciadas no mestrado, propomos aqui o estudo da parábola como um recurso construtivo, estilístico e retórico, do método teatral de Bertolt Brecht. Investigamos, então, como se tece a trama argumentativa em suas peças que têm como fio um caso, uma anedota alegórica.

Partindo do pressuposto de que o resgate do pensamento dialético, em nossa época, ainda é viável por meio do oferecimento de vivências transformadoras, de experiências nas quais as contradições próprias da

realidade histórica se exponham e forcem o homem, como um ser coletivo, a posicionar-se ante elas, defendemos a necessidade da retomada permanente de obras como as de Bertolt Brecht. Obras por meio das quais compreendemos melhor a nossa época e o contexto em que estamos inseridos para que melhor possamos nos posicionar, por intermédio do pensamento dialético, e levar outros, no processo de formação pelo qual somos responsáveis, a fazê-lo.

2 INTRODUÇÃO

As formulações de Brecht têm sido bastante estudadas no Brasil. Um dos precursores dessa tarefa foi Fernando Peixoto, que se dedicou a pesquisas sobre o autor – sua vida e sua obra – ao lado de Anatol Rosenfeld, cujos trabalhos sobre o teatro épico são fundamentais a todo pesquisador do gênero. Também Augusto Boal embasou a sua teoria do teatro do oprimido nas experiências brechtianas. Atualmente, encontram-se principalmente na Universidade de São Paulo, trabalhos sobre o autor e a influência de seu teatro épico na dramaturgia nacional, como os desenvolvidos ou orientados por Iná Camargo Costa.

A obra de Brecht, observa Wolfgang Bader (1987), por ser um meio eficaz para se compreender as relações dialéticas entre teatro e realidade, funciona como um rito de iniciação para aqueles que pretendem introduzir-se no trabalho com a dramaturgia; além disso, constitui-se num “rito de desafio permanente para quem, já na posição de profissional consagrado, procura acompanhar as tendências da realidade com novas perspectivas teatrais adequadas” (p. 19). Podemos acrescentar a isso que o trabalho de Brecht constitui-se num rito de iniciação também para aquele que pretende compreender os processos representativos implicados na dinâmica entre discurso e referencialidade, afinal, como pontua Peixoto (1987, p. 25) “[...] o teatro é um instrumento poderoso para a reflexão crítica: uma manifestação do homem em sua historicidade concreta, espaço de discussão de comportamentos e atitudes vinculados às relações de produção”. Foi dessa forma que Brecht passou a ser discutido, já no período da ditadura militar, no caso brasileiro, não apenas nos teatros, nos estúdios de cinema ou de música, mas seus pressupostos integram, hoje, currículos de cursos universitários, como das faculdades de Letras, de Artes Cênicas, de Cinema; assim como, embasam projetos na área da Educação, da Filosofia, da Comunicação, entre outras ciências humanas e sociais.

Assim, da teoria das peças didáticas, discutida e posta em experimentação prática por pesquisadores entre os quais se destaca Ingrid Dormien Koudela, nasceram dissertações, teses e projetos vinculando o teatro à educação – arte-educação – e ao aprimoramento lingüístico por meio do exercício do pensamento dialético. Uma vez que esse exercício constitui a base das experiências e propostas teóricas de Brecht que se materializam no teatro como *práxis*, como palco em que o político se “trans-forma” em estético.

Em alguns desses estudos, a parábola teatral ou a linguagem de parábola – como Garcia e Guinsburg (1992) caracterizam a linguagem das obras didáticas em contraposição à das óperas brechtianas – tem sido citada, porém a sua análise, nas peças de Brecht, como um recurso narrativo e argumentativo – retórico e estilístico – carece de investigação.

A publicação no Brasil de um estudo de Jameson (1999) sobre o método Brecht, defende a atualidade dos pressupostos que embasam esse teatro dialético assim como a sua “utilidade” no contexto sócio-político que hoje se configura. Jameson discute a especificidade da obra do dramaturgo e constata que o método Brecht só pode ser explicado na apreensão das relações fundantes de todo ato, pacto, decisão. Assim como para Brecht são menos os fatos que precisam ser discutidos, mas sim as relações que os articulam – e daí suas experiências no exercício do pensamento dialético para historicizar a própria forma, o material estético em seu teatro – para Jameson, a obra de Brecht, para ser apreendida em toda sua complexidade, deve ser investigada em sua triangulação: linguagem, modo de pensar e narrativa concomitantemente. Isso significa que não somente a história – narrativa – mas o pensamento que a engendra e a linguagem que a realiza devem ser apreendidos também em sua articulação dialética, como processo.

Ou seja, para Jameson, tal dinâmica só pode ser expressa pelo pesquisador da obra brechtiana, convertida em linguagem, se cada dimensão do triângulo for analisada em sua relação com uma segunda e assim por diante, ciclicamente. Constata-se assim que as idéias em Brecht estão em suas práticas discursivas e, ao mesmo tempo em que estas idéias estão em suas práticas,

estas não podem ser desvinculadas daquelas, que, por seu turno, incluem-nas todo o tempo.

O que para nós é importante assinalar, nesse momento, no estudo sobre o método – dialética – em Brecht, desenvolvido por Jameson, é que este aponta a fábula, a parábola e os provérbios como recursos retóricos na obra brechtiana e como germes anedóticos das narrativas em sua dramaturgia. Temos, dessa forma, na recente obra do crítico, a indicação da parábola, acompanhada de uma investigação mais produtiva. Contudo não há ainda em seu texto uma análise do mecanismo desse gênero nem de sua eficácia em peças engendradas por esse recurso.

Diante da observação da recorrência da parábola no teatro brechtiano e da carência de sua análise, como já indicamos, sentimo-nos incitados a essa tarefa. Dessa forma, este trabalho pretende ser uma contribuição àqueles que procuram ainda elucidar o projeto brechtiano, sobretudo no que concerne ao exame da narrativa em sua dramaturgia. Também pretende contribuir com as pesquisas que buscam alternativas formais para o aprimoramento da linguagem e do pensamento de seus interlocutores.

Escolhemos, entre a obra de Brecht, traduzida no Brasil, cinco peças denominadas pelo dramaturgo parábolas, seja no título das mesmas, como *A alma boa de Setsuan – parábola* e *A resistível ascensão de Arturo Ui – parábola*, seja no corpo do texto, como é o caso de *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*, *Quanto custa o ferro?* e *O preceptor*, nas quais essa denominação aparece no prólogo ou no epílogo. É, então, nesse *corpus* que investigamos a dinâmica do gênero e os efeitos de sentido gerados por essa dinâmica.

Esse objetivo nos exige a análise da parábola como recurso narrativo, retórico e estilístico que se presta à representação de uma concepção de realidade e de arte, pois a escolha do gênero determina um posicionamento, de acordo com o pensamento bakhtiniano “tudo que se diz é determinado pelo lugar de onde se diz” (MACHADO, 1997, p.149). Procuramos, dessa forma, investigar, nas peças parábolas, que não se confundem com as peças cognominadas didáticas, a coerência dos pressupostos brechtianos em sua

práxis; ou seja, procuramos averiguar como na forma parábola teatral estão tensionados estes pressupostos de base dialética.

Iniciamos, assim, nossa pesquisa pela investigação do mecanismo e da eficácia da parábola como gênero, buscando sua gênese e sua especificidade. A parábola nasce no contexto do Novo Testamento e aí se configura como uma metanarrativa, no sentido de ser uma narrativa encaixada em uma outra narrativa com a qual mantém uma relação exemplar: a parábola reafirma o discurso enunciado, constituindo-se como prova de sua verdade essencial. Daí seu fundamento retórico, persuasivo: a parábola funciona como argumento dirigido a um público, por um retor, que no caso é o Mestre, Jesus. Por assim configurar-se, revela-se como um poderoso instrumento didático; não só veicula idéias a serem incorporadas pelo receptor e assumidas por ele como verdade, mas também, por estar dotada de estratégias persuasivas e dissuasivas, próprias ao gênero, promove uma mudança de estado, uma conversão.

Dessa forma, investigamos, em cada uma das parábolas brechtianas constituintes de nosso corpus, se a maneira como a trama argumentativa é tecida produz um discurso dialético de efeito desalienador, ou um discurso monológico, com traços autoritários, traduzido em lições de doutrina. Em última instância, averiguamos se, na transposição do gênero – parábola – para o teatro, algo não se perde ou extrapola – estética e/ou ideologicamente –, ficando fora de lugar na dinâmica instaurada.

Para realizarmos este estudo, levantamos, na fortuna crítica brechtiana, as discussões pertinentes à nossa investigação. Tomamos por base, também, o arsenal crítico do próprio Brecht, cujas formulações são fundamentais para a análise do corpus em questão e para a defesa de nosso objeto. Em Walter Benjamin, fundamentamos as discussões sobre a alegoria e a filosofia da história. Buscamos, nas teorias da análise do discurso de Mikhail Bakhtin e naquelas atreladas a ele, subsídios para investigar as estratégias discursivas geradoras de sentido, como a intertextualidade, a polifonia e a monologia, o dialogismo, a paródia e a ironia.

Partindo sempre de Brecht, fomos a Marx e Lukács para buscarmos as categorias do método dialético e dessa forma chegamos a Henry Lefebvre, cujo estudo das representações ideológicas nos será fundamental para o entendimento da presença e conseqüentes implicações dessas representações no contexto sócio-político assim como da alienação delas decorrente; por intermédio desses pensadores, buscamos também compreender melhor os mecanismos de produção sócio-econômicos e culturais mantenedores do Estado capitalista. Em busca ainda de subsídios para a análise de nosso corpus, procedemos a uma pesquisa sobre o contexto nacional socialista – nazista – alemão, seu ideário, as ações calcadas ou motivadas por esse ideário e o discurso que as justificava dentro e fora da Alemanha.

Quanto à metodologia empregada, analisamos a configuração de cada uma das parábolas teatrais levantando também aspectos da encenação essenciais para a apreensão e discussão da dinâmica nelas instaurada e sua conformidade com o pensamento do dramaturgo. Dessa forma, examinamos os elementos discursivos utilizados na construção textual, assim como suas estratégias produtoras de sentido. Ao final, entrelaçamos os dados, atrelando-os à dinâmica dos gêneros em pauta e ao objeto de nossa investigação.

A organização da seqüência dos capítulos em que as parábolas são aqui analisadas rompe com o critério cronológico da produção dessas peças por Brecht; invertemo-lo, numa opção que pretende apontar para a historicidade das questões articuladas desde O preceptor de Lenz até Brecht. O pacto ideológico estabelecido pelo jovem preceptor por meio de sua castração ao final da peça é um fio que nos conduz a outros pactos, contratos de classe, Alma boa, Arturo Ui, Quanto custa o Ferro?, contratos econômicos, contratos políticos. Em Os cabeças redondas, última peça de nossa análise, o travestimento das personagens aponta para a inversão entre forma e conteúdo, entre representante e representado e assim para o escamoteamento das contradições cuja compreensão só pode ser alcançada a partir do resgate daquelas alianças travadas e tramadas historicamente desde “há cento e cinqüenta anos atrás” (O preceptor). É para o comprometimento dos homens

no movimento da história, comprometimento com e entre os homens, que essa organização, de acordo com nosso aprendizado brechtiano, visa remeter.

3 A PARÁBOLA

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento.

Mikhail Bakhtin (2002, p. 106)

Consultando Larousse (1995), encontramos em uma de suas definições para o verbete “parábola” o seguinte: “narração alegórica, comparação que serve de véu a uma verdade”. Dessa formulação, podemos intuir a semelhança que há entre essa prática discursiva e a fábula. Ambas são constituídas pela alegoria, na qual imagens concretas são usadas para representar idéias abstratas. Já Pavis (1999, p. 276), em sua definição, coloca que na parábola os fatos concretos se convertem no exemplo, do qual, relacionando-o à nossa situação atual, tiramos uma lição: “Em sentido estrito, parábola (bíblica) é uma narrativa que contém em si, quando se lhe aprofundam a aparência e o sentido, uma verdade, um preceito moral ou religioso”.

Os retores clássicos serviam-se das fábulas e parábolas para desenvolver a competência argumentativa em seus alunos. Aristóteles, no livro segundo da Arte Retórica, cita a fábula e a parábola como *paradeigma*, exemplos inventados pelo orador, de efeito persuasivo, pois “como demonstrações contribuem para estabelecer a prova”. Essa espécie de prova, segundo o filósofo, assemelha-se à indução, que é um princípio de raciocínio, e funda-se na analogia: “As fábulas convêm ao discurso [...] para imaginá-las, assim como as parábolas, basta reparar nas analogias, tarefa facilitada pela Filosofia”

(ARISTÓTELES, [19--], p. 168). Dessa forma, a parábola era usada como uma estratégia argumentativa.

Também na Bíblia Jesus fala aos seus discípulos e ao povo por parábolas e será, segundo Sant'Anna (1998), o Novo Testamento o espaço de constituição da parábola como gênero literário. Ainda esse pesquisador, em sua busca do universo em que essa modalidade adquire especificidade como forma literária, observa que a diferença entre a parábola clássica e a do Novo Testamento reside na construção da narrativa, que não chega a se configurar tanto nas parábolas gregas como nas latinas, sendo que, nestas últimas, há mesmo uma rejeição à construção ficcional; ambas, no entanto, servem-se de comparações:

Assim, nesse *corpus* da Retórica clássica, devemos ter claro que a parábola constitui definitivamente a instalação de um processo comparativo, expresso por ilustrações que não chegam a configurar uma narrativa, e que tem finalidade comprovadamente persuasiva, no interior de um discurso. Diante disso, nesse contexto, parece-nos mais apropriado, então, tomar a *parábola*, não como gênero literário, mas como uma figura, ao lado de várias outras, que contribuem para o enriquecimento de um discurso persuasivo. (SANT'ANNA, 1998, p. 20).

Se buscarmos as análises de Suleiman (1977) e a sua afirmação de que a narrativa, no texto de parábola, fornece um elemento essencial ao gênero, que é o nascimento de uma interpretação (a história é o único elemento que uma parábola não poderia 'calar', sem tornar-se, por isso mesmo, outra coisa¹), constataremos que a tese de Sant'Anna de que, na Retórica clássica, a parábola ainda não se configura como gênero literário, por não conter a narrativa, se fundamenta.

Jesus, no Novo Testamento, fala por parábolas como um meio de ensinar, doutrinar. Contudo, nas parábolas de Cristo, havia a delimitação do âmbito de ensino; basta, para o constatar, ler a sentença com a qual Jesus concluía a maioria de suas parábolas: "Quem tem ouvidos, ouça!". Esse dito, ao mesmo tempo que induz os ouvintes à interpretação, pois todos têm ouvidos,

¹ [...] l'histoire est seul élément qu'une parabole ne saurait "taire" sans devenir, de ce fait même, autre chose (Suleiman, 1977, p. 475).

restringe o alcance da mesma, pois, nessa sentença, está implícito que somente os que aguçarem os sentidos, a percepção, chegarão a tal resultado.

As parábolas de Jesus eram dirigidas ao povo, intencionalmente construídas como forma, como meio promovedor da conversão desse povo. É, nesse contexto, um modo especial de ato de fala indutivo pelo qual é proferida, ensinada, a Palavra/Parábola, a doutrina cristã.

A felicidade de compreender – Os discípulos aproximaram-se, e perguntaram a Jesus: “Por que usas parábolas para falar com eles?” Jesus respondeu: “Porque a vocês foi dado os mistérios do Reino do Céu, mas a eles não. **Pois a quem tem será dado ainda mais, será dado em abundância; mas daquele que não tem, será tirado até o pouco que tem.** É por isso que eu uso parábolas para falar com eles: assim eles olham e não vêem, ouvem e não escutam nem compreendem. Desse modo se cumpre para eles a profecia de Isaías: ‘É certo que vocês ouvirão, porém nada compreenderão. É certo que vocês enxergarão, porém nada verão. Porque o coração desse povo se tornou insensível. Eles são duros de ouvido e fecharam os olhos, para não ver com os olhos, e não ouvir com os ouvidos, não compreender com o coração e não se converter. Assim eles não podem ser curados’. Vocês, porém, são felizes, porque seus olhos vêem e seus ouvidos ouvem. (Mateus, 13: 10-16. grifo nosso)².

Bakhtin, em “Gêneros do discurso”, afirma que o estilo depende do modo como o locutor percebe e compreende seu destinatário e do modo como ele pressupõe uma compreensão responsiva ativa desse destinatário. E essa é uma particularidade constitutiva que determina a escolha do gênero “Cada um dos gêneros do discurso, em cada uma das áreas da comunicação verbal, tem sua concepção padrão do destinatário que o determina como gênero” (BAKHTIN, 2000, p. 321).

Assim, temos que Jesus, nessa passagem, revela o modo como concebe o seu ouvinte: como um ser alienado “olham e não vêem, ouvem e não escutam nem compreendem”; não como um interlocutor, mas como um receptor passivo, salvo alguns casos “Quem tem ouvidos, ouça!”. Esse ouvir, então, torna-se relativo ao campo de compreensão subjetiva desse receptor, que se encontra, segundo Jesus, comprometido “Eles são duros de ouvido e fecharam os olhos, para não ver com os olhos, e não ouvir com os ouvidos, não compreender com o coração e não se converter”. Jesus então fala por

² Todas as parábolas bíblicas presentes nesta pesquisa foram transpostas de A Bíblia Sagrada (1990).

parábolas para fazer com que compreendam com o coração, pelo *entranhamento* dessa palavra/parábola e, a partir dessa palavra, agora *entranhada*, incorporada, convertam-se. Ao mesmo tempo ameaça, por meio do mote que se repetirá em muitas de suas parábolas: “Pois a quem tem será dado ainda mais, será dado em abundância, mas daquele que não tem, será tirado até o pouco que tem. É por isso que eu uso parábolas para falar com eles”. Dessa forma, Jesus afirma a necessidade da conversão, pois os que não apreenderem/aprenderem a Palavra/Parábola estarão fadados à danação. Aí a ambigüidade da sentença “Quem tem ouvidos, ouça!”; ela incita, convida ao jogo da decifração, mas intimida, ameaça, simultaneamente. No entanto, esse argumento está sendo dirigido aos discípulos, que são nesse momento os interlocutores de Jesus. Ou seja, a eles se dirige a intimidação, como forma de mantê-los alerta, “vigilantes”, quanto ao seu papel de interpretar e retransmitir a Palavra divina.

A história de parábola exerce uma função extremamente significativa no efeito da conversão, pois, como afirma Sant’Anna (1998), o contar estórias pode rapidamente anular defesas imediatas dos ouvintes e introduzir visões de mundo que, de outra maneira, teriam sido rejeitadas antes que pudessem estimular neles um auto-exame. Dessa forma se explica a escolha do gênero por Jesus, de um gênero em que a narrativa tem em essência a função de argumento, de persuasão e dissuasão simultaneamente, visando a uma mudança de conduta, daí sua especificidade e eficácia didática. Uma didática que alia o lúdico – contido no jogo da decifração do alegórico – ao ensino; mas que, na configuração de seu instrumento de ensino – na história exemplar –, apela também, pelo arranjo especial dos elementos construtivos do texto, para a comoção do receptor, que, dessa forma, assimila, de modo mais eficaz, a sua lição – idéia – convertendo-se.

Segundo Bertrand (2000), o discurso da parábola é um exemplo notável de racionalidade figurativa, cuja forma de argumentação funciona por analogia direta, lateralmente, pois a argumentação que se enuncia nesse discurso só pode ser dita em termos concretos e sensíveis. Na parábola, a adesão dos ouvintes se dá sem que haja o trânsito pelo raciocínio lógico, sem a

necessidade de se adotar seus códigos nem suas estratégias de persuasão. A verdade que se supõe no discurso parabólico não pode ser compreendida, no sentido racional da palavra, ela tem de ser literalmente incorporada pelos ouvintes que a assumem e assimilam.

Bertrand, em sua análise, remete ao processo de conversão do receptor, destinatário, próprio ao discurso parabólico. Processo que é pormenorizado por Trigo (1986, p. 45); segundo a pesquisadora, a persuasão e/ou a dissuasão têm em mira instalar o receptor no espaço de um novo querer (um dever), um novo saber, (um crer), um novo poder (= um poder delegado), provocando, dessa forma, a sua conversão. O ponto de partida da argumentação na parábola não tem em mira meras opiniões do ouvinte, ele busca atingir fundamentalmente o próprio ser do destinatário, através da alteração de sua vontade, de seu pensamento e, como efeito posterior, de sua ação. Enfim, Trigo afirma que o argumento atinge a competência do interlocutor, e isso se dá também nos casos de argumentação reflexiva (do sujeito consigo mesmo); casos esses que, apesar de raros não são ausentes das parábolas.

Esse mecanismo de conversão também é descrito por Suleiman (1977), para quem todo texto de parábola se articula segundo três níveis hierarquicamente ligados: o nível narrativo, o nível interpretativo e o nível pragmático. A cada um desses níveis corresponde um discurso específico: o próprio do discurso narrativo é apresentar – contar – uma história; o próprio do discurso interpretativo é comentar a história, para tirar dela o sentido; o próprio do discurso pragmático é derivar, assim, desse sentido uma regra de ação, que terá a forma de um imperativo, verbo presente no epílogo, dirigido ao receptor do texto, como podemos observar nesse trecho final da Parábola do Bom Samaritano: “**Vá**, e **faça** a mesma coisa” (Lucas, 10: 25-37. grifo nosso). Dessa forma, os enunciados – introdução e conclusão – que estão em torno da narrativa, comentam o mundo narrado e contêm elementos de sua interpretação, assim como também comportam mecanismos de convencimento e adesão:

13 Urgência da conversão – Nesse tempo, chegaram algumas pessoas levando notícias a Jesus sobre os galileus que Pilatos tinha

matado, enquanto ofereciam sacrifícios. Jesus respondeu-lhes: Pensam vocês que estes galileus, por terem sofrido tal sorte, eram mais pecadores que todos os outros galileus? De modo algum, lhes digo eu. E se vocês não se converterem, vão morrer todos do mesmo modo. E aqueles dezoito que morreram quando a torre de Siloé caiu em cima deles? Pensam que eram mais culpados do que todos os outros moradores de Jerusalém? De modo algum, lhes digo eu. E se vocês não se converterem, vão morrer todos do mesmo modo.” Então Jesus contou esta parábola: “Certo homem tinha uma figueira plantada no meio da vinha. Foi até ela procurar figos e não encontrou. Então disse ao agricultor: Olhe! Hoje faz três anos que venho buscar figos nesta figueira, e não encontro nada! Corte-a. Ela só fica aí esgotando a terra. Mas o agricultor respondeu: Senhor, deixa a figueira ainda este ano. Vou cavar em volta dela e pôr adubo. Quem sabe, no futuro ela dará fruto! Se não der, então a cortarás. (Lucas, 13: 1-9).

A autora ressalva que esses enunciados interpretativos e/ou os pragmáticos – ainda que em raros casos – podem não estar explícitos; neste caso, se concretizarão por meio da competência do receptor, que irá deduzi-los dos enunciados narrativos, segundo as regras inscritas, de modo implícito, na própria história. Na parábola da figueira, por exemplo, está implícita, no final da parábola “Se não der, então a cortarás”, a seguinte conclusão: “portanto convertam-se!”. Tal conclusão se adequa ao mote repetido por Jesus: “E se vocês não se converterem, vão morrer todos do mesmo modo”.

Às vezes, são os próprios personagens que interpretam/comentam suas ações, o que gera a economia do enunciado interpretativo do narrador. Nesse caso, esses personagens exercem uma dupla função, sendo, a um só tempo, atores e intérpretes de sua história, como é o caso que encontramos na Parábola do Filho Pródigo, quando este retorna à casa paterna e, arrependido, declara ao pai: “Pai, pequei contra Deus e contra ti; já não mereço que me chamem teu filho. Mas o pai disse aos empregados: Depressa, tragam a melhor túnica para vestir meu filho. E coloquem um anel no seu dedo e sandálias nos pés. Peguem o novilho gordo e o matem. Vamos fazer um banquete. **Porque este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido, e foi encontrado**” (Lucas, 15: 21-24. grifo nosso).

É preciso observar, contudo, que essa parábola é a terceira da tríade que principia com A ovelha perdida e tem, na seqüência, a parábola da Moeda perdida. Três parábolas que Jesus utiliza para responder à crítica feita pelos

fariseus e pelos doutores da Lei sobre o fato de ele acolher pecadores e com eles comer (ver ANEXO A). Lidas na seqüência, o sentido dessas parábolas é facilmente alcançado, pois uma vem reafirmar a outra, ou seja, elas contêm o argumento de Jesus, claramente explicitado no comentário feito por ele na conclusão da primeira delas A ovelha perdida quando esta é encontrada: “[...] E eu lhes declaro: assim, haverá no céu mais alegria por um só pecador que se converte, do que por noventa e nove justos que não precisam de conversão” (Lucas, 15: 7). Dessa forma, a redundância presente nesse encadeamento impõe o sentido pretendido, ou seja, funciona como elemento coesivo que relaciona os diferentes casos narrados; estabelecendo entre eles uma conexão lógica, deste modo conferindo-lhes unidade de sentido. Também é importante dizer que, explicitado o preceito doutrinário da alegria pela conversão do pecador, na parábola da Ovelha perdida, tornou-se desnecessário repeti-lo na do Filho pródigo, ou na da Moeda perdida; afinal, como textos encadeados, estes reafirmam o primeiro e ao reafirmá-lo prolongam-no, potencializando o seu poder de convencimento. Assim, discordamos de Suleiman quando esta afirma que, em algumas parábolas bíblicas, a interpretação pode ficar a cargo da competência do receptor, que irá deduzi-la apenas da história contada, porque, como demonstramos, o contexto de inserção da doutrina enunciada não concede autonomia ao receptor.

Outra especificidade do gênero, apontada por Suleiman, que reforça o nosso argumento anterior, é que todo texto de parábola implica a presença de um emissor e de um destinatário, aquele sendo responsável pela história, enquanto este ocupa uma posição de paciente: “é quem recebe o texto, sobre quem o texto *age*”³. É importante salientarmos que a autora está analisando a recepção do romance de tese como um gênero narrativo didático, “que se faz ler” de um certo modo, retórico, portanto, no sentido mais literal desta palavra: arte de persuadir. Suleiman restringe seu enfoque da parábola àquelas inseridas no contexto do Novo Testamento, cujo sentido, segundo ela, suscita uma interpretação “unívoca”, porquanto este sentido só é alcançado na relação com o conjunto de enunciados doutrinários entre os quais ela está inserida,

³ “[...] il est celui qui reçoit le texte, sur qui le texte ‘agit’.” (SULEIMAN, 1977, p. 475).

como metanarrativa, ou seja, ela só está colocada ali, num espaço intertextual, para “afirmar” o discurso presente, como *exemplum*.

Ainda para ilustrarmos essas afirmações, usaremos o episódio em que Jesus fala sobre a necessidade de estarem os discípulos e o povo “vigilantes”, pois, segundo ele, “no fim dos tempos”, o Filho do Homem virá na hora em que menos se esperar. Para afirmar a necessidade dessa vigilância, Jesus utiliza-se de uma seqüência de parábolas e entre uma e outra repete a fórmula da necessidade de se estar agindo conforme os preceitos, ou seja, alerta sobre a necessidade de se estar vigilante “Portanto, fiquem vigiando! Porque vocês não sabem em que dia virá o Senhor de vocês.” (Mateus, 24: 42-43).

Qual é o empregado fiel e prudente? É aquele que o Senhor colocou como responsável pelos outros empregados, para dar comida a eles na hora certa. Feliz o empregado cujo senhor o encontrar fazendo assim quando voltar. Eu garanto a vocês: ele colocará esse empregado à frente de todos os seus bens. Mas, se for mau empregado, pensará: ‘Meu senhor está demorando’. Então começará a bater nos companheiros, a comer e a beber com os bêbados. **O senhor desse empregado virá num dia em que ele não espera, e numa hora que ele não conhece. Então o senhor o cortará em pedaços, e o fará participar da mesma sorte dos hipócritas. Aí haverá choro e ranger de dentes.** (Mateus, 24: 45-51. grifo nosso).

Na seqüência (ver ANEXO A), Jesus encadeia outra parábola, a das Dez virgens, para com ela reafirmar a importância da constante observação da conduta cristã. Novamente, será por meio da redundância que Jesus promoverá unidade de sentido às parábolas encadeadas; entre uma parábola e outra novamente repete a sentença da necessidade de se estar permanentemente vigilante, pois não se sabe qual será o dia nem a hora, no entanto, devido à sua extensão, reproduziremos apenas a das Dez virgens:

Naquele dia, o Reino do Céu será como dez virgens que pegaram suas lâmpadas de óleo, e saíram ao encontro do noivo. Cinco delas não tinham juízo, e as outras cinco eram prudentes. Aquelas sem juízo pegaram suas lâmpadas, mas não levaram óleo consigo. As prudentes, porém, levaram vasilhas com óleo, junto com as lâmpadas. O noivo estava demorando, e todas elas acabaram cochilando e dormiram. No meio da noite, ouviu-se um grito: ‘O noivo está chegando. Saiam ao seu encontro’. Então as dez virgens se levantaram, e prepararam as lâmpadas. Aquelas que eram sem juízo disseram às prudentes: ‘Dêem um pouco de óleo para nós, porque

nossas lâmpadas estão se apagando'. As prudentes responderam: 'De modo nenhum, porque o óleo pode faltar para nós e para vocês. É melhor vocês irem aos vendedores e comprar'. Enquanto elas foram comprar óleo, o noivo chegou, e as que estavam preparadas entraram com ele para a festa de casamento. E a porta se fechou. Por fim, chegaram também as outras virgens, e disseram: 'Senhor, senhor, abre a porta para nós'. Ele, porém, respondeu: 'Eu garanto a vocês que não as conheço'. **Portanto, fiquem vigiando, pois vocês não sabem qual será o dia, nem a hora.** (Mateus, 25: 1-13. grifo nosso).

Segundo Suleiman, o contexto de inserção da parábola acaba por gerar uma competência específica de interpretação e leitura da história contada; contexto esse que a reveste de intencionalidade. Enfim, a pesquisadora afirma que, dado esse contexto, o ensinamento das parábolas está fundado sobre uma doutrina absoluta, totalitária.

Na mesma direção das colocações de Suleiman, temos a seguinte observação de Sant'Anna:

Segundo nos parece, uma das razões que torna as parábolas mais acessíveis aos seus destinatários é a própria estrutura interna da maioria de seus exemplares. [...] ao redor do corpo narrativo da parábola em si, existe um grupo de verbos que são responsáveis por marcar os limites da introdução e da conclusão da mesma. São exatamente esses fragmentos os responsáveis por indicar, no contexto da metanarrativa, o sentido próprio da parábola, tanto no seu início quanto no seu fim, sem contar com as declarações hermenêuticas oferecidas pelos evangelistas, na parte que lhes cabe na introdução e na conclusão que eles mesmos providenciam para o material parabólico. (SANT'ANNA, 1998, p. 217).

Ao discutir a parábola como narrativa alegórica, Sant'Anna (1998) aponta um aspecto importante em sua configuração que é a presença de outros códigos, como os históricos, sociais, dialetais, da ciência e da tecnologia encravados no corpo da narrativa. Chama atenção para a cumplicidade entre narrador e ouvintes/leitores, os quais dominavam tais códigos por lhes serem familiares, cotidianos.

Segundo Hansen (1986), será a mistura do próprio ao figurado que conferirá clareza a esse subgênero alegórico que é a parábola. Daí entendermos que será essa mistura da qual fala Hansen a responsável pela cumplicidade apontada por Sant'Anna. Conforme Hansen, nessa modalidade

alegórica, denominada *permixta allegoria*, ao menos uma parte do enunciado se encontra lexicalmente ao nível do sentido próprio, além disso, ela caracteriza-se pela verossimilhança e pela brevidade.

Sant'Anna (1998) afirma que essas especificidades – clareza, verossimilhança e brevidade – correspondem ao caráter funcional do gênero, afinal, como metanarrativa, a parábola está a serviço da narrativa maior na qual se insere, caso contrário poderia ser considerada uma digressão. Ainda sobre sua brevidade, o estudioso constata seu efeito impactante sobre o receptor, pois este sai do discurso maior e, na seqüência, adentra o universo da parábola, retornando àquele discurso de uma forma rápida, o que potencializa sua eficácia.

Sant'Anna aponta também a tipificação das personagens, ou generalização do espaço e do tempo como um elemento característico, particularizador, desse gênero discursivo. Essa generalização será responsável pela universalidade dos princípios veiculados. As personagens, por exemplo, não têm nome próprio, nem descrição física, mas quando são denominadas “fariseu” ou “publicano” passam a significar instâncias que extrapolam o mero cognome, passam a ser tipos sociais portadores de significação político-cultural: os publicanos, por exemplo, constituíam uma força – política – dominante na Roma antiga, eram os coletores de impostos que, abusando de seu poder de classe, usurpavam o Estado e exploravam os cidadãos.

Segundo o pesquisador, a tipificação funciona como uma estratégia persuasiva, pois o interlocutor, devido à generalidade das personagens que não recebem nomes, espaço e tempo que não são marcados, distancia-se da realidade sensível e não percebe que ele próprio é o alvo do processo como um todo.

A cumplicidade entre os interlocutores da parábola se dá, então, conforme Sant'Anna (1998), por meio da vinculação dos seres estereotipados que protagonizam a narrativa a determinados grupos; a caracterização destes personagens é possível por meio dos dados inferidos em seu discurso, pelo seu proceder e por alguns elementos culturais presentes no interior do texto.

A universalidade das instâncias narrativas nas parábolas do Novo Testamento não anula a monologia do discurso parabólico, de seu conteúdo, ao contrário, atende ao seu propósito de universalizar uma doutrina, propagar a Palavra/Parábola divina. A Palavra é direcionada. Há uma voz que a manipula conforme manipula o modo de formar textual e o insere em um contexto dogmático⁴. Daí as redundâncias na fala de Jesus serem fundamentais para a constituição de uma visão circular do mundo, que se fecha. O sentido produzido, nesse contexto, é o autorizado, conforme os indícios assinalados no texto para o receptor que, em cumplicidade com o autor desse discurso, aceita suas regras delimitadas pelo próprio gênero e passa a fazer o jogo – pré-estabelecido – da procura pelo sentido, absorvendo e assumindo então as falas repetidas e os preceitos que nelas estão subjacentes.

No entanto, devemos observar que, se considerada a relação analógica entre as narrativas – entre os dois discursos, o alegórico e o referencial – que constituem o plano da história de parábola (ou o caso contado), essa relação é dialógica. Porém, se observarmos a parábola em sua relação ideológica com a narrativa maior na qual está inserida (ou seja, a parábola como *exemplum* do discurso doutrinário, como demonstração das idéias pregadas nesse discurso maior), o que se estabelece aí é a confirmação do dito, afirmação da “palavra”, prova da “Verdade”, do dogma, então ela é monológica. Também os enunciados (como os diálogos das personagens) na parábola são objetos subordinados à autoria: há um autor que manipula e domina todas as vozes e as subordina à sua, pois que sua é a última palavra, a sentença final é sua, sentença que entrelaça, costura cada parábola/Palavra dita por Jesus, o Mestre. O discurso parabólico nesse sentido é monovocal. A Palavra é a verdade

⁴ Esse processo é análogo ao descrito por Bakhtin ao explicar a conversão do dialogismo ao monologismo no diálogo socrático, quando este passa a servir a concepções dogmáticas do mundo já acabadas de diversas escolas filosóficas e doutrinas religiosas: “A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica. [...] Nos diálogos do primeiro e do segundo período da obra de Platão, o reconhecimento da natureza dialógica da verdade ainda se mantém na própria cosmovisão filosófica, se bem que de forma atenuada. Por isso, os diálogos desse período ainda não se convertem em método simples de exposição das idéias acabadas (com fins pedagógicos) e Sócrates ainda não se torna o ‘mestre’. Mas o último período da obra de Platão isso já se verifica: o monologismo do conteúdo começa a destruir a forma do ‘diálogo socrático’.” (BAKHTIN, 2002, p. 110).

essencial, dogmática, que deve ser assimilada, entranhada, sem polêmicas, seu conteúdo é monológico.

Essa nossa reflexão se justifica pela complexidade desse tipo de construção e porque, coerentes com o pensamento de Bakhtin, compreendemos a necessidade de não reduzir o dialogismo ao diálogo comunicativo ou à comunicação extraliterária (da vida cotidiana, por exemplo); pois, conforme ele, as relações dialógicas são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana. No entanto, essas relações dialógicas não podem ser confundidas com as falas dialógicas (falas de pessoas ou personagens), além do que, dependendo do contexto comunicativo criado, elas podem ser mais ou menos dialógicas. A dialogia depende de fatores como: intencionalidade, estilo, visão de mundo – valores implicados e réplicas – entoação, posição assumida pelos interlocutores que se expressará na utilização de recursos expressivos, etc. “O enunciado, seu estilo e sua composição são determinados pelo objeto do sentido e pela expressividade, ou seja, pela relação valorativa que o locutor estabelece com o enunciado” (BAKHTIN, 2000, 315).

No caso do texto literário que é a matéria de nossa análise, devemos explicitar que o compreendemos como um construto, no qual há uma seleção e organização do material para representar, em essência, relações humanas, e as representa a partir de um ponto de vista e de um lugar determinado; pensamos então o dialogismo nesse espaço como confronto entre vozes e idéias e a monologia como afirmação de uma voz e de uma idéia. Da mesma forma que um diálogo pode tender à monologia e um monólogo atingir o grau máximo da dialogia, as relações que se configuram nos ou entre outros elementos do universo criado pelo autor tendem a esse mesmo processo. Conforme afirma Faraco (2005, p. 38), interpretando o pensamento bakhtiniano, “o objeto estético materializa escolhas composicionais e de linguagem que resultam também de um posicionamento axiológico”.

Não é tarefa simples definir o dialogismo bakhtiniano, Machado (1997), contudo, faz uma síntese que, a nosso ver, expressa claramente a sua abrangência:

Ora Bakhtin situa o conceito [de dialogismo] no campo do diálogo socrático, definindo-o como um debate tenso de idéias em que as palavras de um se confrontam com as palavras do outro no interior de um único discurso; ora entende o dialogismo como sincretismo das formas carnavalizadas presentes no discurso citado, na paródia, na mistura de línguas e de linguagens, enfim, em todas as formas do discurso dentro do discurso. Também por implicar fenômenos de bi e multivocalidade, o dialogismo pode ser focalizado como uma manifestação de oralidade, de onde Bakhtin derivou seu conceito de polifonia. Assim, o que define a dialogia é menos a oposição imediata ao monologismo e sim o confronto das entoações e dos sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões de mundo dentro de um dado campo de visão. (MACHADO, 1997, p. 145).

Parece que aí reside mesmo o fundamento do dialogismo como apontou Machado: confronto das entoações e dos sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões de mundo dentro de um dado campo de visão. O que também não podemos perder de vista é o fato de estarmos, no caso da parábola, tratando de um gênero retórico que, segundo afirma o próprio Bakhtin, ao tratar do caráter responsivo ativo do interlocutor, é uma modalidade que simula situações de interlocução e as manipula:

Nos gêneros secundários do discurso [gênero complexo; aparece em circunstâncias de uma comunicação cultural, principalmente escrita: romance, teatro, discurso científico, discurso ideológico, etc], sobretudo nos gêneros retóricos, encontramos fenômenos que parecem contradizer o princípio que colocamos [o do caráter responsivo ativo do interlocutor presente em todo enunciado]. Observa-se de fato que, nos limites de um enunciado, o locutor (ou o escritor) formula perguntas, responde-as, opõe objeções que ele mesmo refuta, etc. Porém esses fenômenos não são mais que simulação convencional da comunicação verbal e dos gêneros primários do discurso [gênero simples; comunicação verbal espontânea, do diálogo oral: linguagem das reuniões sociais, dos círculos, linguagem familiar, cotidiana,, linguagem sociopolítica, filosófica, etc]. É um jogo característico dos gêneros retóricos (que incluem certos modos de vulgarização científica); aliás, todos os gêneros secundários (nas artes e nas ciências) incorporam diversamente os gêneros primários do discurso na construção do enunciado, assim como a relação existente entre estes (os quais se transformam, em maior ou menor grau, devido à ausência de uma alternância dos sujeitos falantes). (BAKHTIN, 2000, p. 295).

Ou seja, nos gêneros retóricos, o diálogo não passa de dissimulação, pois o outro é um artifício do retor, não há, afinal, alternância de sujeitos falantes; o que há é uma voz que indaga, responde, refuta as objeções que ela

mesma fórmula. Ainda para fundamentarmos nossa argumentação, Bakhtin, em Problemas da poética de Dostoiévski (2002, p. 68), afirma que o dogmatismo exclui qualquer discussão, todo diálogo autêntico, inviabilizando-o. Ao que acrescentamos, apesar da obviedade da afirmação: a função da parábola no Novo Testamento não é senão afirmar o dogma religioso. Daí na Palavra estar toda a verdade, ela é única e aqueles que não a alcançarem estarão mesmo fadados à danação: “Pois a quem tem será dado ainda mais, será dado em abundância; mas daquele que não tem, será tirado até o pouco que tem”. Assim se construiu a lógica do pensamento indo-europeu, em torno de um centro, de uma verdade, de uma palavra, de um autor, de um mestre, de um herói, de um senhor – patrão –, de um Deus. O que temos no Novo Testamento é apenas um dos exemplos dessa lógica e que acaba por afirmá-la na sua pretensão, implícita, de perpetuá-la.

Para fundamentarmos nossos pressupostos, torna-se importante discutirmos a origem do termo parábola: do grego parabolé > paraballein, significa colocar em paralelo, comparar. Segundo Trigo a parábola pertence à classe dos discursos orais, é a palavra edificante:

A parábola é, assim, “a palavra” (< palavra < parable < parábola): do ponto de vista doutrinário [...] a palavra de Jesus, a elocução divina [...] [a palavra] inspirada pelo sopro vivificador do Espírito, a palavra viva que [...] dá a vida, a crer no que assegura o provérbio bíblico acerca da letra e do espírito da Lei (que é a Lei do Espírito); e, finalmente, do ponto de vista dos espaços de origem e de destinação, do lugar de dentro do qual é proferida e escutada, a parábola do Novo Testamento é a palavra da narrativa oral, de tradição popular, transmitida no diálogo, feita uma conversação edificante – isto é, que visa a conver – (sa) – são – do ouvinte. (TRIGO, 1986, p. 74. grifo do autor).

Constatamos que está explicitada, na origem do termo, a base de nosso argumento. Essa conver-(sa)-são de que nos fala Trigo, não é uma conversa – palavra – com o outro, mas uma palavra para o outro, para aquele que precisa ser convertido, tido ou transformado em um, por meio da assimilação dessa fala. O que implica dizer que não há contraponto e nem mesmo fusão de vozes e verdades; há na realidade a anulação da voz do ouvinte e com ela a de suas contradições e a assimilação da voz do enunciador e de sua verdade única ou

essencial. Enfim, há um apagamento do sujeito, da subjetividade e diversidade desse ser em sua singularidade que se objetifica quando sua palavra se objetifica, volta-se exclusivamente para o objeto que é objeto da orientação do enunciador/autor. Assim o receptor passa a pensar o que lhe for delegado e a agir de acordo com esta delegação. Faz parte inclusive desse discurso manipulador a intimidação ou ameaça de punição aos que se desviarem ou não agirem conforme a Palavra pela perda do direito ao Reino divino ou prestação de contas no Juízo final.

Segundo Trigo (1986), é por meio dos enunciados argumentativos e contra-argumentativos que o discurso manipulador da doutrinação se realiza na parábola. Os argumentativos persuadem ao se construir sobre o fundamento de uma promessa, recompensa futura, visando a promover uma intervenção: "Faze isso e viverás" (Parábola do Bom Samaritano, Lucas, 10: 25-28); "Jesus respondeu: Eu lhes garanto: se vocês tiverem fé, e não duvidarem, vocês farão não só o que eu fiz com a figueira, mas também poderão dizer a essa montanha: 'Levante-se, e jogue-se no mar', e isso acontecerá. E tudo o que vocês na oração pedirem com fé, vocês receberão" (Mateus, 21: 21-22) (ver ANEXO A). Os contra-argumentativos dissuadem uma ação que se realizaria antes de o receptor ouvir a parábola/parabla/Palavra, e o faz por meio do exemplo negativo ilustrado pela parábola, ou seja, do exemplar castigo que recai sobre o que agiu contrariamente aos dogmas, construindo-se ao final sobre o fundamento de uma intimidação "Em seguida o patrão ordenou: 'Tirem dele o talento, e dêem ao que tem dez. **Porque, a todo aquele que tem será dado mais, e terá em abundância. Mas daquele que não tem, até o que tem lhe será tirado.** Quanto a esse empregado inútil, joguem-no lá fora, na escuridão. **Aí haverá choro e ranger de dentes**" (Parábola dos Talentos, Mateus, 25: 28-30) (ver ANEXO A). Assim, temos também na Parábola do Credor Incompassivo:

O patrão mandou chamar o empregado, e disse: 'Empregado miserável! Eu lhe perdoei toda a sua dívida, porque você me suplicou. E você, não devia também ter compaixão do seu companheiro, como eu tive de você?' **O patrão indignou-se, e mandou entregar esse empregado aos torturadores, até que pagasse toda a sua**

dívida. É assim que fará com vocês o meu Pai que está no céu, se cada um não perdoar de coração ao seu irmão. (Mateus 18: 32-35. grifo nosso) (ver ANEXO A).

Dada essa configuração do gênero e considerando os pressupostos do teatro brechtiano e seu projeto político, cabe formularmos aqui uma questão crucial: por que Brecht opta por esse gênero, construindo parábolas teatrais?

No intuito de responder a esse questionamento, buscamos entre formulações críticas sobre o gênero dramático e sobre o teatro épico aquelas que indicassem a manifestação de parábolas no teatro, para, a partir daí, tentarmos compreender a sua motivação no contexto em que essas manifestações vigoraram, relacionando-as, então, ao teatro épico – dialético – brechtiano e às suas parábolas teatrais.

4 A PARÁBOLA TEATRAL

A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo.

Anatol Rosenfeld (1965, p. 5)

Patrice Pavis (1999), em seu Dicionário de Teatro, observa que freqüentemente as peças possuem cenas de parábola. O que não é o objeto de nosso estudo. Ainda que, no teatro de Brecht, encontremos parábolas curtas dentro de suas peças, nosso enfoque são as peças denominadas parábolas, conforme já apontamos.

Dessa forma, buscamos, nesse momento de nossa pesquisa, a configuração da parábola teatral e as suas motivações. Conforme Pavis, a parábola é um modelo reduzido do mundo, no entanto, para o crítico, o paralelo entre o caso narrado e a nossa situação é estabelecido no nível mais profundo ou no plano da moral. Pavis compreende o gênero como portador de um duplo fundo: o da anedota ou narração e o da moral ou lição. Ele defende ainda que a opção pela parábola no teatro se explica muitas vezes pelo fato de o dramaturgo recusar-se à descrição naturalista do presente que acaba por mascarar a dinâmica dos fatos e, assim, o mecanismo ideológico neles implicado:

[...] muitas vezes o dramaturgo recusa a solução imediata, que consistiria em descrever o presente com fortes detalhes naturalistas; pois poderia então mascarar o essencial, e deixar de evidenciar o mecanismo ideológico que o subtende e que subentende a aparência verista (PAVIS, 1999, p. 276).

O que para nós sintetiza e desta forma norteará nosso pensamento nesta discussão é a seguinte afirmação de Pavis (1999, p.276): “a parábola é um meio de falar do presente, colocando-o em perspectiva e travestindo-o numa história e num quadro imaginários”. Bem, isso significa que a parábola é

mesmo um discurso que remete, por analogia, à História, à realidade concreta, ao homem e seu contexto, colocando-os, contudo, em perspectiva, ou seja, distanciando-os. Daí inferirmos a sua dimensão épica. Mas o que precisa ficar claro é que esse distanciamento ocorre quando o receptor da parábola, no plano da narrativa ou do caso contado pelo locutor, é transportado (não nos referimos ainda à parábola teatral brechtiana) para um espaço alegórico. Após isso, ele é trazido novamente para o plano da objetividade, pela recepção de um discurso que comenta a situação ou condutas postas em cena, e, pela relação, analogia, neste momento estabelecida entre a situação narrada e a sua, o receptor identifica-se e incorpora a idéia aí contida, sendo induzido, por meio dos verbos no imperativo presentes nessa instância pragmática do texto, à mudança de estado, à ação/conversão, como já descreveram Suleiman e Sant'Anna.

Já Anatol Rosenfeld, analisando os elementos épicos no teatro de Gil Vicente, observa que o Auto de Inês Pereira é uma parábola. A peça ilustra o provérbio popular: Antes quero asno que me leve que cavalo que me derrube. E o crítico faz uma observação muito importante para o desenrolar de nossa investigação: segundo ele, a parábola em si é "épica", por referir a peça a algo exterior a ela, fato esse que lhe tira a atualidade dramática absoluta e a relativiza pela referência a algo precedente. "É o narrador que 'ilustra' um provérbio contando um caso" (ROSENFELD, 1965, p. 48).

Dada sua dimensão histórica e política, o discurso da parábola é, então, ideológico; mas, isso posto, o que se impõe é saber a que ideologia ela se filia. Pavis (1999) observa que a parábola teatral não pode ser um simples disfarce de uma mensagem unívoca, sob a pena de perder o seu encanto: "Deve preservar sempre uma certa autonomia e opacidade para significar por si própria, nunca ser totalmente traduzível em uma lição, mas prestar-se ao jogo da significância e aos reflexos da teatralidade" (p. 276). A questão é, pois, averiguar como isso se dá; e, quando isso acontece, em que contexto de produção teatral se viabiliza. A partir disso, quais estratégias construtivas são acionadas nesse jogo da significância do qual nos fala Pavis. O crítico observa também que a parábola teatral historicamente surge em épocas de profundas

discussões ideológicas e marcadas pelo desejo de usar a literatura para fins didáticos e cita as épocas da Reforma e Contra-Reforma, o século XVIII e o XX como os de vigência do gênero.

Então, a transposição da parábola para o palco não foi tarefa inédita de Bertolt Brecht; já o teatro barroco fazia uso do gênero. Calderón de la Barca, por exemplo, utiliza-se de lendas, sagas, símbolos e parábolas em seu teatro. A peça *O grande teatro do mundo* é a ilustração – demonstração – de uma tese: a vida é sonho, no sentido de que tem a duração e a consistência dos sonhos, assim é um bem ilusório. As personagens, por meio de sua coreografia, apresentam um ritual que confirma essa tese. E o contexto em que o *exemplum* se constrói é, aqui, em conformidade com nossa análise inicial, monológico. Os intertextos que se impõem à narrativa linear são os da retórica evangélica. Há então dois planos a serem lidos, o literal e o alegórico, assim temos Autor = Deus; Mundo = Teatro; representação humana = Aparência e ilusão; Deus = Essência e Verdade. Dessa forma, o discurso que embasa e deve ser interpretado é o do dogma cristão.

MUNDO

O que me mandas, pois? Tens-me a teus pés.

AUTOR

*Pois sou o Autor e tu minha obra és,
hoje, de meu conceito
a execução em tuas mãos eu deito.
Que festa fazer quero
a meu próprio poder, se considero
que só por ostentar minha grandeza
festas fará minha obra, a natureza;
e como sempre há sido
o que de mais alegre e divertido
de representação bem aplaudida,
e é representação a humana vida,
uma comédia seja
a que hoje o céu em teu teatro veja.
Se sou Autor e se é minha a festa,
a companhia minha encargo desta.
E já que eu escolhi entre os primeiros
os homens, e eles são meus companheiros,
eles, já no teatro
do mundo, que contém de partes quatro,
com estilo adequado
hão de representar. E será dado,
pois, o papel que a cada um convenha;
e porque em festa igual sua parte tenha*

*o formoso aparato
de cenários, de trajes o ornato,
prevenido hoje quero
que, alegre e liberal, tal como espero,
fabriques aparências
que de dúvidas passem a evidências.
Seremos, eu, o Autor, pois, neste instante,
Tu, o teatro, e o homem, recitante.*

(CALDERÓN DE LA BARCA, 1988, p. 2, 3).

Como podemos observar, pelo próprio comentário colocado nesse prólogo da peça, o Mundo é comandado pela vontade divina, vontade de seu criador, o Autor; e os homens neste Mundo, equivalente ao teatro, ao ilusório, devem representar os papéis que lhes forem determinados. Ao Mundo caberá fornecer a indumentária adequada a cada papel a ser representado e despojar dela os homens assim que estes encerrarem tais papéis, ou seja, assim que forem retirados da peça por meio de sua morte. Cabe comentar ainda que as personagens em cena são típicas: Rei, Lavrador, Pobre, Criança, Rico, Lei.

LAVRADOR

*Autor soberano meu,
a quem por tal grato sou,
a teu mandamento estou
como obra de um gesto teu;
e pois tu sabes, não eu
que a Deus ignorar não vem,
que papel a mim convém,
se este papel eu errar,
dele não vou me queixar
mas de mim, de mais ninguém.*

AUTOR

*Já sei que se para ser
o homem escolher pudera,
ninguém o papel quisera
do sofrer e padecer;
todos quiseram fazer
o de mandar e reger,
sem advertir ou sem ver
que, em ato tão singular,
aquilo é representar
mesmo ao pensar que é viver.
Como autor soberano, eu
sei bem que papel fará
melhor cada um; e assim vá
a mão dando a quem o seu.
Faze tu o Rei.*

REI
Honras eu!

[...]
AUTOR
Faze o mísero, o mendigo.

POBRE
Pois este papel me dás?
[...]

(CALDERÓN DE LA BARCA, 1988, p. 11 - 13).

Por meio do *exemplum*, ou da história, o espectador deve assimilar/incorporar a “verdade”, que foi demonstrada pela encenação, de que este Mundo é ilusão; o Mundo é análogo a um palco/Teatro e deve ser comandado pela vontade do Autor, Criador/Deus. O mundo é trazido para o palco para que se apreenda/aprenda isso. Esse mundo demonstrado é acabado e nele o homem não interfere, devendo apenas, sem questionar, representar, e bem, o papel que lhe cabe. Será cada ator/homem, após sua morte, julgado pela qualidade de sua representação, por sua capacidade de despojar-se do que for alheio ao seu papel – portanto, somente pela capacidade de resignação o homem alcançará a salvação de sua alma.

VOZ
Canta
Lavrador, o teu trabalho
a ponto final chegou.
Já o serás de outra terra.
E onde é? Sabe o Senhor!...

LAVRADOR
Eu, voz, se de tal sentença
apelar possível for,
recorro, pois eis que apelo
a tribunal superior.
Não morra eu por agora,
aguarda estação melhor,
ao menos que minhas terras
deixe-as eu em ponto bom;
e porque, como já disse,
sou maldito lavrador,
como dizem minhas vinhas,
cardo a cardo, flor a flor,
pois tão alto está o capim
que duvida quem olhou

[...]
 Dirá, sei, quem isso ouvir,
 que até que o momento é bom,
 estando o campo sem fruto
 morrer eu, e a isso vou
 responder: - Se muitos frutos
 deixa um, mas não respeitou
 testamento de seus pais,
 que faz sem frutos, Senhor?
 Mas já não é tempo de graças,
 pois ali disse uma voz
 que o fim chega, e já o sepulcro
 abriu sua boca de horror.
 Se meu papel não cumpri
 conforme o que dito foi,
 pesa-me que não me pese
 sentir uma grande dor.
 Retira-se

(CALDERÓN DE LA BARCA, 1988, p. 44, 45).

Conforme analisa Benjamim (1984), no drama barroco, a morte do homem é apenas a prova mais extrema da impotência e do desamparo da criatura; mas esta é conduzida à morte pelo destino, forma natural da necessidade histórica, e não por suas ações; é a fatalidade que entra em causa e não o determinismo. A vida do homem como a de toda a natureza é transitória, a morte é fatal a todas as criaturas; assim, a história para o homem barroco corresponde à história natural. Mas a ela se conjuga a história do pecado original:

O núcleo da noção do destino é a convicção de que a culpa (nesse contexto, sempre a culpa da criatura, o pecado original, em termos cristãos, e não a transgressão moral) desencadeia, através de uma manifestação mesmo fugidia, a causalidade como instrumento de uma fatalidade inexorável. (BENJAMIN, 1984, p. 153).

No drama barroco, a morte não é um destino individual, mas da criatura humana, e muitas vezes ela aparece como um destino coletivo, como se todos fossem convocados ao juízo supremo. É o que acontece em O grande teatro do mundo, em que a morte não tira a força dos papéis representados pelas personagens, elas continuam atuantes:

MUNDO
 É tarde já, que após a morte vem

*não poder méritos ganhar ninguém,
já que hei cobrado augustas majestades,
já que hei desfeito belas perfeições,
já que hei frustrado assim tão vãs vaidades,
já que igualado hei cetros e enxadões,
ao teatro ide agora das verdades,
que este aqui é o teatro das ficções.*

(CALDERÓN DE LA BARCA, 1988, p. 57, 58).

Segundo Benjamin (1984), a morte não exprime nenhum desafio, nem anuncia uma ordem nova, porque qualquer transcendência é alheia ao Barroco, e sua utopia é a utopia conservadora da Contra-Reforma; só compreendendo o papel do pecado original, da culpa da criatura dentro deste contexto, pode-se compreender o drama do destino típico do Barroco.

Não podemos nos esquecer de que o homem tinha, nessa época, uma visão de mundo sem movimento; não havia ainda a noção de historicidade numa perspectiva dialética. A história é pensada pelo homem barroco, segundo Benjamin, como natureza cega, desprovida de fins. Daí, talvez, podermos dizer que a parábola é aqui transposta em sua forma arquetípica, como um instrumento didático que, nesse contexto da representação teatral, dota-se do mais alto grau de persuasão, pois promove a incorporação, pelos sentidos, da tese de que a vida é sonho, ilusão. Os personagens são então aqueles que demonstram essa tese por meio de uma coreografia, de um ritual que confirma o argumento fundamental de que o mundo é um espetáculo dirigido por Deus. Conforme Rosenfeld:

o teatro, na sua íntegra, passa a ser símbolo do mundo. [...] Todo o Barroco ecoa o sermão deste mundo enganador. Tudo é máscara e disfarce [...] o mundo dos sentidos é irreal como o teatro. Face ao mundo, porém, o teatro tem a honestidade de confessar-se teatro e de saber que é engano [...]. Para ministrar [sua] lição, o teatro no teatro torna-se essencial ao teatro barroco. (ROSENFELD, 1965, p. 50, 51).

Nesse ponto, torna-se necessário refletirmos sobre essa referência feita por Rosenfeld acerca de o teatro no teatro, ou o metateatro no teatro barroco. Cabe citarmos, entre outras observações do crítico, a afirmação de que a ilusão, no teatro Barroco, se potencializa "a ilusão óptica torna-se um símbolo

da ilusão da vida profana, [...] também os personagens entregam-se ao disfarce e ao equívoco” (p. 50). Porém, nesse ponto, observamos que, em O grande teatro do mundo, as personagens revelam consciência de sua dramaticidade, o que é um traço que será bastante explorado pelos teatrólogos modernos.

Outro fator explicitado por Rosenfeld é que, por ser o teatro barroco desenfreado devido a seu excesso, ele desmascara-se como teatro e ficção, pondo-se a si próprio em questão: “a cortina sobe cedo demais enquanto no palco ainda se montam cenários e se provam as máquinas; a peça começa antes da peça, desenrola-se no próprio ensaio” (p. 51) – procedimento que se repete, por exemplo, em Wilder, Pirandello e Brecht, os quais se inspiram no Barroco. E quanto a essa “inspiração”, Rosa (1998, 1999, p. 193) é esclarecedor em relação à importância que a obra de Calderón tem em Brecht: “O processo de alegorização medievo-barroca da personagem teatral, que toma consciência da convenção que representa – como n’O grande teatro do mundo calderoniano – pode assim considerar-se a proto-história do estranhamento épico defendido por Brecht”.

Rosenfeld também assinala a influência do teatro da Reforma, dando relevo ao de Gil Vicente, sobre Brecht. E Saraiva (apud. ROSENFELD, 1965, p. 48) assim compara os dois teatrólogos: “a analogia entre Gil Vicente e Brecht resulta não apenas de uma intenção de crítica social mas principalmente de uma idêntica concepção do espetáculo teatral”.

E serão manifestações desse período – Idade Média e Barroco – que influenciarão, dada a profusão de elementos épicos, a construção das peças parábolas que compõem o nosso objeto de estudo:

Na época que vai dos fins da Idade Média ao Barroco multiplicam-se as formas dramáticas e teatrais caracterizadas por forte influxo épico em consequência do uso amplo de prólogos, epílogos e alocações intermediários ao público, com fito didático, de interpretação e comentário [...]. Na Alemanha se tornam queridos os “Fastnachtsspiele” (peças de trote e farra) aparentados com a “sotie” (sot=bobo) francesa. [...] Pequenas farsas, quadros de costumes em forma de revista, apresentam com freqüência cenas de tribunais em que há sempre um elemento de direção para o público, visto este ser solicitado a participar do julgamento, tendo de julgar por vezes os próprios julgamentos cênicos. A forma “aberta” dessas peças –

abertas por não se fecharem no palco e por serem dirigidas explicitamente ao público – realça-se por vezes pela ausência de sentença ou desfecho de modo que o público é forçado a concorrer com a sua própria opinião. (ROSENFELD, 1965, p. 46).

Essa dinâmica de abertura, de inacabamento da história, de falta de soluções, as quais serão delegadas ao público, assim como o forte influxo épico em consequência do uso amplo de prólogos, epílogos e alocuções intermediários ao público, com fito didático de interpretação e comentário, descrita por Rosenfeld, é a mesma dinâmica das parábolas teatrais brechtianas, com seus prólogos e epílogos, julgamentos e ausência de sentença e de desfecho. Esses elementos épicos, destacados por Rosenfeld no teatro da Idade Média ao Barroco, como a presença de um enunciador que se dirige ao ouvinte/público nos prólogos e epílogos, são também elementos constituintes da estrutura do texto parabólico, conforme a descrevem os críticos por nós já comentados como Sant'Anna, Trigo e Suleiman. Inclusive, aproximando os gêneros, Sant'Anna (1998) aponta a apropriação de recursos e efeitos cênicos como a tensão e dramatismo pelo discurso parabólico, recursos estes de efeito altamente persuasivo. Cabe observar, então, que, nas peças acima referidas, a forma da parábola é também apropriada por elas, convertendo-se, ao mesmo tempo, em recurso épico e didático. Há, dessa forma, confluência de recursos de um gênero em outro e parece ser o resultado dessa confluência, resultado este mediado pela intenção do autor, a qual se configura e materializa na escolha do material artístico, a medida que delimitará essa escolha.

Do mesmo modo, temos, nas cinco peças/parábolas de Brecht (O preceptor, A alma boa de Setsuan, A resistível ascensão de Arturo Ui, Os cabeças redondas e os cabeças pontudas, Quanto custa o ferro?) constituintes de nossa análise, a presença formal do narrador/retor/autor que conta uma história alegórica – enunciado narrativo, portanto –, apresentando-se, no prólogo da peça, a seus ouvintes/público e com este comentando a situação vigente – enunciado interpretativo. Cabe ressaltar que essa postura do personagem que se desdobra em narrador/ator, comentando a história, será uma dinâmica constante em vários momentos das peças de Brecht, como demonstraremos no próximo capítulo. A história – *exemplum* –, demonstrada

pelos atores – personagens –, por sua vez, precisa ser decifrada. O público deve buscar o seu sentido subjacente, inferindo dele, ao fim da peça – epílogo – uma regra de ação – enunciado pragmático.

Os enunciados interpretativo e pragmático estão explícitos em forma de prólogo e de epílogo em peças como *O preceptor* e *A resistível ascensão de Arturo Ui*. Em *A Alma boa de Setsuan*, temos apenas o epílogo após a narrativa, contudo nele se apresentam comentários à história e se explicitam os verbos no imperativo. Nas outras parábolas teatrais, *Os cabeças redondas* e *os cabeças pontudas* e *Quanto custa o ferro?*, temos a presença apenas do prólogo.

Fechando o balanço das influências desse período em Brecht, o que retomaremos mais adiante, principalmente quanto à peça *O grande teatro do mundo*, de Calderón, reproduzimos a síntese feita por Chiarini:

Do espetáculo medieval Brecht tirou o ritmo largo e despreocupado (... cada cena vive por conta própria), o alternar-se da ação e da narração, os comentários e “sermões” convidando o público a extrair do texto a “lição” competente; da dramaturgia elisabetana e barroca, ao invés, uma concepção mais desembaraçada e elástica da estruturação dramática, e uma intervenção mais acentuada do tema “cômico” no complexo de uma orquestração fundamentalmente séria (do teatro elisabetano, em particular, o princípio – racionalista – da iluminação sempre total do palco); do teatro oriental, sobretudo indicações para recitação, para o guarda roupa, para o uso, por vezes, de máscaras e da música em função alienante, pelo caráter alusivo e simbólico do “contra-regra”. (CHIARINI, 1967, p. 133).

Acreditamos que o modo de ordenar o material estético revela uma concepção de homem e de mundo, mas fundamentalmente revela uma concepção da própria arte. A seleção e organização dos recursos expressivos, do gênero composicional, do estilo, enfim do meio de expressão da idéia refratam o pensamento e posicionamentos do autor. Brecht, nesse sentido é muito lúcido e prático. Construiu, ao lado de sua obra literária, teatral e poética, um significativo texto teórico que reflete sobre elas e reflete em essência sobre as experimentações que não se cansava de fazer na procura do aprimoramento do pensamento dialético e dos recursos expressivos que o implicassem; assim reflete sobre o mundo, a história e o papel do homem e do artista na construção dessa história.

É nesse ponto, então, que pretendemos investigar, em consonância com a discussão feita por Jameson, como se tensionam pensamento e *práxis* em suas parábolas teatrais, como já explicitamos. Dessa forma, passaremos a discutir os pressupostos que fundamentam a construção artística do dramaturgo, relacionando-os ao contexto sócio-político no qual a floraram, ao mesmo tempo que procuraremos em suas parábolas teatrais exemplos da materialização desses pressupostos, para, dessa forma, não extrapolarmos o propósito de nosso estudo e o objeto de nossa investigação.

5 O TEATRO ÉPICO E A PARÁBOLA

As “condições históricas” não devem, evidentemente, ser imaginadas (nem tampouco construídas), como poderes misteriosos (como pano de fundo); pelo contrário, elas são criadas e mantidas pelos homens (e serão, quando for o caso, modificadas por eles). É a ação se desenrolando em nossa frente que nos permite ver essas condições históricas como elas são.

Bertolt Brecht (1967, p. 198)

Colocada a questão da parábola como um subtexto ideológico, como a denomina Pavis (1999), discutiremos o teatro épico brechtiano para, a partir daí, examinarmos como o dramaturgo articula a parábola ao seu projeto teatral. Buscaremos sempre que possível, nas parábolas teatrais, elementos que venham ilustrar as estratégias discursivas próprias do exercício dialético pesquisado, posto em cena e teorizado por Bertolt Brecht, dessa forma, utilizaremos outras peças somente quando se fizer necessário.

Cabe reafirmarmos que as cinco parábolas constituintes do *corpus* de nossa investigação não podem ser confundidas com as peças didáticas, *Lehrstück*, uma tipologia específica, segundo Koudela (1991), cuja configuração atende a um outro projeto de trabalho. A metodologia das peças didáticas tem sido pesquisada e discutida no Brasil pela pesquisadora, encontrando-se descrita em diversas de suas obras, dessa forma não nos ateremos aqui à sua discussão.

Fica patente que o espírito científico, de pesquisa, experimentação e relato era próprio do dramaturgo, que assim procedeu até sua última obra. Seu teatro deve ser visto como ele o concebia: em processo, aberto a novas alternativas, a sugestões do público, dos atores e de seus colaboradores, o que nos leva a ressaltar que todo exemplo aqui colocado remeterá a uma possibilidade de leitura, pois Brecht repensava cada montagem, reelaborava, numa posição análoga à sua visão de mundo, de homem e de História em seu vir-a-ser. Dessa forma, o próprio teatro se historiciza, a ação que nele se conta,

a H/história demonstrada, é desencadeada pelas relações que se estabelecem no movimento histórico, no tempo e no espaço fundados pela *práxis* humana.

A proposta do teatro épico ou dialético, como Brecht passou a denominá-lo posteriormente, funda-se em sua experiência como dramaturgo, ator e diretor de teatro numa época conturbada – entre duas guerras mundiais e, entre elas, o craque da bolsa de Nova Iorque – época de intensa crise econômica; mas, fundamentalmente, as formulações do teatro brechtiano atacam a crise política enraizada no modo de produção capitalista:

O fato é que a opressão e a exploração monstruosas do homem pelo homem, as carnificinas guerreiras e as humilhações de todos os gêneros em tempo de paz, já tomaram em todo o planeta um caráter de fenômenos naturais; mas diante desses fenômenos naturais, os homens estão, e é pena!, longe de manifestar tanta engenhosidade e obstinação quanto diante de outros fenômenos naturais. Inumeráveis são aqueles a quem as grandes guerras aparecem como espécies de tremores de terra, logo, forças da natureza; porém, ao passo que conseguem safar-se quanto aos tremores de terra, não o conseguem quanto a si próprios. Vê-se quanto se ganharia se o teatro, e a arte em geral, fossem capazes de dar uma imagem manejável do mundo. Uma arte que fizesse isso poderia intervir profundamente no desenvolvimento da sociedade; não se esgotaria em proporcionar impulsos mais ou menos confusos, libertaria ao homem, ao homem que pensa e sente, o mundo, o mundo dos homens, para que estes o submetessem à sua *práxis*. (BRECHT, 1967, p. 133, 134).

Assim seu teatro embasa-se em uma concepção humanista do mundo, de um mundo “manejável”, e volta-se para o resgate do sujeito coletivo por meio da negação da sociedade de classes e suas intolerâncias –, as quais são expostas e radicalmente atacadas em suas peças por meio de numerosos recursos cênicos e estratégias discursivas constantemente testados e atualizados. Esses recursos, denominados épicos, são os responsáveis pela produção de efeitos, muito caros a Brecht, como o do distanciamento ou estranhamento das situações demonstradas, do mundo narrado em cena.

Hoje em dia, que tem de se conceber o ser humano como ‘o conjunto de todas as condições sociais’, só a forma épica poderá abarcar todos os acontecimentos em processo, que para a arte dramática constituem os elementos de uma ampla imagem do mundo. (BRECHT, 1964, p. 42).

Nessas palavras de Brecht, temos o sentido de seu teatro denominar-se épico: ele pretende abarcar os acontecimentos do mundo, em processo, pois só assim nele caberá o homem, tomado, pois, como expressão do “conjunto de todas as condições sociais”.

Também o homem, ou melhor, ‘o homem de carne e osso’, só pode ser concebido agora em função dos acontecimentos em que se enquadra e que o determinam. A nova arte dramática tem de incluir metodologicamente, na sua forma, a experiência. Tem de poder servir-se de conexões estabelecidas em todos os sentidos; necessita de estatismo e possui, além disso, uma tensão que é nota dominante entre todas as partes distintas de que se compõe e que as “carrega” reciprocamente. Essa forma é, assim, tudo menos um conjunto de fatos simplesmente alinhados em seqüência. (BRECHT, 1964, p. 42).

Brecht, então, investe na construção de um teatro narrativo, metanarrativo, cujo fundamento não está tão somente na história contada, mas no modo de apreendê-la, daí a preocupação e a pesquisa incessante sobre o modo de contar ou re-apresentar essa história em suas “conexões”. O interesse maior desse teatro é o de destramar a própria história, daí essa forma ser “tudo menos um conjunto de fatos simplesmente alinhados em seqüência”: é pela tensão “que é nota dominante entre todas as partes distintas de que se compõe e que as ‘carrega’ reciprocamente” que se revela a trama discursiva desencadeadora – ou criadora – dos fatos/mitos/ficções.

OS ATORES

Agora vamos contar
 A história de uma viagem
 Feita por dois explorados e por um explorador.
 Vejam bem o procedimento dessa gente:
 Estranhável, conquanto não pareça estranho
 Difícil de explicar, embora tão comum
 Difícil de entender, embora seja a regra.
 Até o mínimo gesto, simples na aparência,
 Olhem desconfiados! Perguntem
 Se é necessário, a começar do mais comum!
 E, por favor, não achem natural
 O que acontece e torna a acontecer
 Não se deve dizer que é natural!
 Numa época de confusão e sangue,
 Desordem ordenada, arbítrio de propósito,
 Humanidade desumanizada
 Para que imutável não se considere
 Nada.

(A exceção e a regra /Peça didática, 1929-1930: BRECHT, 1990, p. 132).

O exercício do pensamento dialético “numa época de confusão e sangue, desordem ordenada, arbítrio de propósito, humanidade desumanizada”, explicitado neste prólogo, começa pelo aguçar da observação do público, própria de uma postura científica, de distanciamento diante dos fatos: “**vejam** bem o procedimento dessa gente: **estranhável**, conquanto não pareça estranho, difícil de explicar, embora tão comum, difícil de entender, embora seja a regra. Até o mínimo gesto, simples na aparência, **olhem desconfiados! Perguntem se é necessário** [...]”. Essa postura de estranhamento, de indagação permanente, de indignação, é adotada também por Brecht que a assume diante do mundo e de sua obra, como já defendemos. Porém, é fundamental que nos atenhamos ainda sobre a orientação contida nos versos finais “Para que imutável não se considere nada”, por que ela é o ponto de saída e chegada do método Brecht.

Dessa forma, o dramaturgo explicita os mecanismos discursivos – sígnicos – ao espectador, os mecanismos que permitem construir as representações – teatrais e ideológicas – para que o receptor possa – por meio de analogias, ou por meio da parábola – perceber, interpretar a dinâmica mesma dessas representações – discursivas –, que são históricas. Usamos aqui o termo representação, propositadamente, em suas duas acepções possíveis, que, em Brecht, devem ser mesmo vistas em sua simultaneidade de uso e geração de sentido: representação como linguagem teatral em sua encenação, pelo diálogo entre personagens, de um conflito, utilizando-se de recursos tais como máscaras, indumentária, gestualística, cenário, etc, e representação como discurso ideológico, tal qual o descreveu Henri Lefebvre (1983). Segundo o filósofo francês, com o propósito de escamotear as contradições presentes na realidade histórica, criam-se representações ideológicas⁵ para justificar a necessidade de práticas ou intervenções que, na realidade, não passam de abstrações: o real não necessita delas, pois elas não atuam nas problemáticas

⁵ Para o aprofundamento da questão das representações ver: LEFEBVRE, Henry. *(La) presencia y la ausencia*. Tradução Fondo Nacional de Cultura. México: 1983.

de forma concreta, pelo contrário, simulam ou criam outras questões, que até existem, mas são acessórias. Dessa forma, perde-se o sentido real da *práxis*, camuflam-se as relações pertinentes aos fatos, as quais seriam essenciais para explicá-los, e, assim, distorce-se o foco das discussões.

Almeida (2001), numa interpretação das representações, é esclarecedor quanto às suas implicações ideológicas:

As representações não transformam o real, não o alteram: ao contrário, dificultam ou impedem a ocorrência de mudanças, pois distorcem a compreensão dos fatos, das circunstâncias em que ocorreram e das relações que se estabelecem entre eles. Deste modo, elaboram explicações parciais que, do mesmo modo como omitem alguns dados, evidenciam outros, no sentido de justificar ou condenar atitudes ou condutas, dissimulando, assim, as contradições presentes na realidade. [As representações, em decorrência dos interesses dos grupos que as geram, possuem mobilidade e, dessa forma, têm] capacidade de adequar-se às condições históricas. Estas características estão vinculadas à sua habilidade em dissimular, em esconder uma parte do real. (ALMEIDA, 2001, p. 25, 26).

Brecht, em seu teatro épico, desnuda os elementos da composição – cênicos – para que o receptor apreenda o mundo ou a realidade construída – como discurso, como representação ideológica – como objeto observável e passível de nova intervenção. O importante é que o espectador reconheça que há outra(s) possibilidade(s) para os fatos e outras possibilidades para explicar as relações entre eles, que tudo aquilo que se demonstrou – contou – em cena poderia ter acontecido de forma diferente. Daí o distanciamento, o olhar estrangeiro é fundamental como processo e no processo.

Nossa própria era, que vai transformando a natureza em tantas e tão variadas formas, tem o prazer em compreender as coisas de modo que nelas possam intervir. Há muita coisa no homem, dizemos, muito se poderá fazer dele. No estado em que se encontra é que não pode ficar, nem deve ser encarado como ele é agora, mas também como poderá ser um dia. Não se trata de partir dele, mas tê-lo como objetivo. O que significa que não devo simplesmente ocupar o seu lugar, mas pôr-me perante ele, representando todos nós. É esse o motivo por que o teatro tem de distanciar tudo o que apresenta. (BRECHT, 1967, p. 202).

Já em 1924, iniciando a sua tarefa de demolição do conceito de herói, Brecht adapta o drama histórico *A vida de Eduardo II da Inglaterra*, de Marlowe

(escrita em 1592). Segundo Peixoto (1979, p. 57), este é o primeiro exercício de Brecht “na busca de um teatro narrativo, destinado à reflexão do espectador, a prática de suas teorias sobre a possibilidade e a necessidade de atualizar os clássicos, repensar o teatro como estrutura e significado, na busca de uma comunicação mais efetiva com o público, através do uso de processos de distanciamento”. O que interessa a Brecht nesse momento não é a figura histórica – monstruosa – ou a tragédia de um indivíduo; mas já aí se delinea o seu interesse pela constituição sócio-econômica e política em que os indivíduos estão inseridos e a forma como nela atuam; e nisso, cumpre dizer, temos uma concepção de teatro que exige a delimitação entre as formas “épica” e “dramática”:

Brecht opõe a *forma dramática* legada pelo aristotelismo à *forma épica* por ele [Brecht] preconizada. A primeira [aristotélica] é uma forma fechada. Repousa em uma ação desencadeada por um ou vários conflitos entre os protagonistas. Desemboca em um desenlace que é a instauração ou restauração de uma harmonia social, de uma ordem política. Proclama portanto uma verdade à qual o espectador só pode aderir através da participação e da identificação. Tal teatro afirma o primado do indivíduo. A ação nasce do conflito que opõe um herói solitário, digamos Horácio e Tito, Alceste e Tartufo, Ruy Blas e Lorenzaccio, à sociedade. Para um conflito desse tipo só há duas saídas possíveis: ou a sociedade elimina o herói para assegurar sua perenidade (*O misantropo*, *Tartufo*) ou o herói triunfa sobre ela (*O Cid*). (ROUBINE, 2003, p. 151).

A forma épica brechtiana interessa-se pelas relações implicadas nos fatos, pelas contradições inerentes a eles; pelos contrapontos, coloca o espectador numa posição de confronto, de estranhamento desses fatos e dos homens neles envolvidos, dos homens vistos como articuladores desses fatos:

O teatro épico se apóia na idéia da *contradição*. [...] evita o fechamento da representação. Prescinde de um desenlace conclusivo. O personagem épico não morre *in fine*, realizando assim um destino trágico. Ele se perpetua para além do horizonte do palco. Ricardo III se apossa do poder, comete inumeráveis crimes antes de ser, ele próprio, morto. Mas Arturo Ui denuncia futuros problemas e é ao espectador que incumbe se mobilizar para pôr fim à sua “resistível ascensão”. (ROUBINE, 2003, p. 151).

O que interessa a Brecht é a crônica histórica, a sua interpretação. Aliás, como observam Willi Bolle e Paulo César de Souza (BRECHT, 2000), o dramaturgo e poeta Bertolt Brecht é um cronista de sua época; sua obra é penetrada pelos acontecimentos e constitui um comentário e uma resposta radicais a eles.

Como veremos mais detidamente, em suas parábolas *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*, *Quanto custa o ferro?* e *A resistível ascensão de Arturo Ui*, Brecht constrói uma crônica de seu tempo, interpretando e respondendo a ele de maneira radical e precisa, transformando a tragédia histórica da ascensão de Hitler e do nazismo em uma farsa histórica, como ele mesmo classifica essa última peça em seu Diário de trabalho (BRECHT, 2002, p. 187). Aqui podemos resgatar o pensamento de Marx – uma, ou talvez a principal, de suas referências⁶ – num comentário que o pensador alemão, autor de *O capital*, faz a Hegel:

Hegel observa algures que todos os fatos e personagens de grande importância da história universal ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. Caussidière por Danton, Luis Blanc por Robespierre, a *Montagne* do 1848-51 pela *Montagne* de 1793-95, o sobrinho pelo tio. E a mesma caricatura ocorre nas circunstâncias que acompanharam a segunda edição do 18 Brumário! [Em 18 Brumário (mês do calendário republicano francês que corresponde a novembro) de 1799, Napoleão Bonaparte levou a cabo um golpe de Estado e estabeleceu uma ditadura militar. Por “segunda edição do 18 Brumário” Marx entende o golpe de Estado de 2 de dezembro de 1851] (MARX, 1987, p. 15).

Assim, Brecht constrói o seu “grande teatro do mundo”, épico, portanto, como farsa:

⁶ Brecht deixa registrado o impacto que as idéias de Marx tiveram sobre ele: “Quando li *O capital* de Marx, compreendi minhas peças teatrais. De minha parte, desejo a mais ampla difusão deste livro. Claro que não descobri que sem saber estivera até agora escrevendo peças marxistas. Mas Marx era o único espectador que eu imaginava para as minhas obras. Somente um homem que tinha interesse por semelhantes temas, poderia se interessar em peças como as minhas. Não porque fossem inteligentes, mas porque ele era. Elas lhe forneceriam material para a observação. E isso aconteceu porque eu tinha tão poucos pontos de vista como dinheiro. E porque, sobre tais pontos de vista, eu tinha a mesma opinião que sobre o dinheiro, isto é: é preciso ter para gastar, não para guardá-los.” (apud PEIXOTO, 1979, p. 81).

O Diretor *conferindo mais uma vez* –

Cabeças redondas e pontudas: nós temos.
 A diferença entre pobre e rico: está aí.
 Então mostremos bastidores e tablado
E o mundo na parábola será mostrado!
 Esperamos aos senhores poder mostrar
 Com que diferenças que se deve contar.

Todos vão para trás da pequena cortina.

(Os cabeças redondas e os cabeças pontudas, p. 18. grifo nosso).

As figuras trágicas ou titânicas em Brecht (Läuffer, Chen Te, Iberin, Arturo Ui, o cliente) transformam-se numa irônica desmistificação quando ele lhes transtorna a tonalidade; não somente a forma – a enunciação – mas também o conteúdo – o enunciado – é posto em questão. O que é apresentado e colocado em pauta é a engrenagem do poder, suas contradições, seu significado, enfim a própria construção discursiva desse poder. Brecht não está preocupado com o efeito de real, como o denominou Barthes (1988); muito pelo contrário: por querer revelar o poder de representação desse real, acaba por criar o efeito inverso, que é o do distanciamento, do estranhamento, por meio, fundamentalmente, da ironia – recurso que desmonta as artimanhas do poder por minar-lhe a base mesma, ou seja, a sua forma, como trama discursiva, como representação.

A obra de Brecht visa a elaborar uma prática do abalo (não da subversão: o abalo é muito mais “realista” do que a subversão); a arte crítica é aquela que abre uma crise: que rasga, que fissura a camada envolvente, fende a crosta das linguagens, desliga e dilui a pegajosidade da logosfera; é uma arte épica: que quebra a continuidade da trama das palavras, afasta a representação sem anulá-la.(BARTHES, 1988, p. 227).

Criticado pelo tratamento humorístico dado ao tema do horror nazista em A resistível ascensão de Arturo Ui, Brecht responde que é necessário acabar com o respeito aos assassinos, aos “grandes mortos”, e a peça de Arturo Ui / Hitler tem essa intenção. Segundo o dramaturgo, é preciso esmagar os grandes criminosos políticos; expô-los, principalmente, ao ridículo. Pois não são sobretudo grandes criminosos políticos, mas sim autores de grandes crimes políticos, o que é muito diferente.

Brecht acredita no potencial revolucionário do riso que carnaliza – e aqui usamos o termo com a força que imprimiu a ele Mikhail Bakhtin –, do riso que rebaixa, traz ao plano do humano as crises que parecem fugir ao controle do homem, assumindo o estágio do mito, do inquestionável ou do absoluto. Segundo Bakhtin (1993), o riso supõe que o medo foi dominado; o riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso. Ao derrotar o medo, o terror místico, o medo moral, o medo do sagrado e interdito, o riso esclarece a consciência do homem, revelando-lhe um novo mundo.

Em Arturo Ui o que nós temos é a história se repetindo como farsa, Henrique III, Hitler, George Bush (numa antecipação histórica, afinal a obra remete ao homem inserido no tempo e no espaço que se constrói e reconstrói incessantemente, aí a atualidade e utilidade de Brecht) são os duplos de Arturo Ui, duplos que são destronados na peça. O que era disfarce nesses personagens históricos – sua covardia, seus medos, seus trejeitos, sua artificialidade – se potencializa em Ui, e passa a constituir seu caráter (Em George Bush, esse caráter é delineado por Michel Moore no documentário Fahrenheit – 11 de setembro, só para darmos um exemplo). Assim seu autoritarismo passa a ser visto como um acabamento formal e, portanto, risível. Suas ações não passam de artimanhas para alcançar a qualquer custo o poder, o qual é degenerado ao ter como alvo, no caso de Ui, o domínio do mercado da couve-flor.

Um outro recurso que, segundo Bornheim, se presta muito bem à dramaturgia brechtiana é a parábola:

É o caso de *A alma boa de Setsuan* e *O círculo de giz caucasiano*. São peças que contam parábolas, isto é, apresentam uma imagem, um símile – toda a peça é um símile, que estabelece uma analogia entre dois termos, o comparante e o comparado: o que se ouve na parábola é comparado a uma situação real. Na medida em que se estabelece um símile, ele se refere àquilo que dá origem a este símile, e por aí a ação permanece relativa a essa origem. Desse modo, a parábola perde em valor próprio, mas impõe-se na medida em que se refere a outro que não ela e que está fora dela. (BORNHEIM, 1992, p. 319).

Bornheim (1992) na realidade está sintetizando o inventário feito por Walter Hinck, em um ensaio denominado *A dramaturgia do Brecht tardio*, dos procedimentos que fazem do teatro brechtiano uma dramaturgia aberta em oposição à aristotélica, que seria uma dramaturgia fechada, organicamente acabada, perfeita. Daí a parábola estar entre um desses recursos. Em outro momento, analisando a *A alma boa de Setsuan*, Bornheim coloca o fato de a parábola em si, com seus mecanismos de comentários da ação dirigidos ao público, constituir-se em um fator de distanciamento épico:

O distanciamento [na peça *A alma boa de Setsuan*] é conseguido por diversos recursos, tais como: 1. já o fato de tratar-se de uma parábola, cenicamente exposta e que se passa no extremo Oriente, funciona como elemento distanciador; 2. os comentários que são feitos dentro da própria parábola e dirigidos diretamente ao público; 3. outro comentário particularmente persuasivo está nas canções (há duas instigantemente belas: “O oitavo elefante” e “O carregador de água sob a chuva”); 4. finalmente, há as entrecenas, nas quais o carregador de água Wang comenta com os deuses o que vem acontecendo. (BORNHEIM, 1992, p. 313).

De fato, quando Brecht transporta a ação de *A alma boa de Setsuan* para um espaço distante – a China pré-capitalista, urbano mercantil –, o faz estrategicamente. Assim, o espectador vê com distanciamento crítico: por não se identificar com esse espaço estrangeiro [China], observa criticamente as suas condições e, por analogia, confronta-as com as suas, com a sua própria realidade; então, devido a esse olhar marginal, percebe que essas condições podem ser alteradas. Como coloca Rosenfeld:

não identificada com o mundo cênico, a platéia vê como de fora a sua própria situação social, refletida no palco. Pois o experimento da China se aplica também a ele, espectador. Este então observa a sua própria situação como um imigrante recém-chegado que estranha os estranhos costumes com olhos de estrangeiros. Assim, alheio a si mesmo e às suas próprias condições sociais, nota-lhes as peculiaridades. Ante seu olhar surpreendido, elas deixam de ser familiares, habituais e por isso definitivas e imutáveis. Admirado, chega à conclusão de que certas condições tidas como eternas quando vistas de dentro, não o são quando vistas de fora, a partir do ângulo do ‘marginal’. Tais condições, portanto, podem e, sendo más, devem ser modificadas. É esta a lição. (ROSENFELD, 1985, p. 155).

Cabe ressaltar que as colocações de Bornheim sobre a parábola no teatro de Brecht se resumem nas observações transcritas e se referem apenas às duas peças por ele citadas como transcrevemos. De fato, O círculo de giz Caucasiano é um interessante caso de parábola utilizada como um recurso épico.

“O círculo de giz” é um espetáculo teatral montado dentro de O círculo de giz Caucasiano, a peça de Brecht, ambientada no Cáucaso. A peça brechtiana tem início com uma contenda por terras entre camponeses:

CAMPONESA À ESQUERDA –

Camaradas: em homenagem aos representantes do colcós “Galinsk” e ao Delegado, foi programado um espetáculo de teatro, que tem muita relação com a nossa disputa, e nele toma parte o cantor Arkadi Tscheidzê.

Aplausos

A moça tratorista corre a buscar o Cantor

CAMPONESA À DIREITA –

Camaradas, o espetáculo de vocês tem de ser muito bom: nós estamos pagando por ele um vale inteiro!

[...]

CANTOR –

Desta vez é uma peça com canções, e nela toma parte o colcós quase inteiro. Trouxemos também máscaras, como antigamente.

VELHO À DIREITA –

Será uma daquelas velhas lendas?

CANTOR –

É uma bem velha, intitulada “O círculo de giz”, e é de origem chinesa. Mas nós vamos apresentar uma adaptação livre. – Iúri, mostre as máscaras! – Camaradas, é uma honra para nós podermos dar a vocês algum divertimento, depois de uma discussão tão difícil. Esperamos que sintam a voz do velho poeta ecoando também à sombra dos tratores soviéticos. Talvez não seja muito certo misturar vinhos diferentes, mas a sabedoria antiga e a nova combinam perfeitamente. E agora espero também que a gente possa comer alguma coisa, antes de começar o espetáculo: isso ajuda muito.

(p. 188, 189).

Esse trecho permite a discussão do próprio conceito de parábola: história que será contada para servir de exemplo, de argumento; será por meio das relações estabelecidas entre os referentes que compõem o caso contado e os referentes da situação presente que se deverá, pela reflexão suscitada pelo

raciocínio analógico, decidir por uma causa. Somente pela interação dialética, pela atualização da história na história, esta poderá ser superada em suas representações. Assim espera-se converter, convencer, os camponeses do colcós Galisk, e em especial o Velho à Direita, da validade de sua decisão:

DELEGADO –

Agora vamos ao meu relatório: “Compareceram a Nukha os representantes do colcós ‘Galinsk’, especializado na criação de cabras, que, por determinação das autoridades, ante o avanço dos exércitos de Hitler, foi deslocado para leste com seus rebanhos, e que pretende agora voltar a instalar-se neste mesmo vale. Seus representantes inspecionaram a aldeia, e os pastos, e comprovaram um alto grau de destruição. *Os representantes à direita fazem sinais afirmativos com a cabeça.* O colcós ‘Rosa Luxemburgo’, vizinho especializado na produção de frutas – *dirige-se aos da esquerda* –, propõe que as antigas terras de pastoreio do colcós ‘Galinsk’, um vale onde o capim é ralo, sejam dedicadas, na reconstrução, à plantação de vinhedos e árvores frutíferas”. Eu, como Delegado da Comissão Estatal de Reconstrução, peço aos representantes desses dois colcoses para decidirem, de comum acordo, se o colcós “Galinsk” deve ou não voltar para este lugar...

(p. 183).

Após o delegado expor a questão, representantes dos colcoses tecem seus argumentos e, assim, a lenda do “Círculo de giz” servirá como um recurso retórico para a demonstração do argumento de que a terra deve antes pertencer aos que mais bem souberem trabalhá-la. Esse argumento será explicitado no nível da moral da história, quando o Cantor, narrador da lenda, diz à platéia da peça, ao Delegado e aos camaradas camponeses:

CANTOR –

E vocês, que escutaram bem a história
Do círculo de giz,
Escutem sempre com todo respeito
O que mais um velho diz:
As coisas devem antes pertencer
A quem cuidar bem delas,
As crianças às mulheres mais ternas
Para crescerem belas,
A carruagem ao melhor cocheiro
Para bem viajar,
E o vale aos que o souberem irrigar para bons frutos dar.

(p. 296).

Na primeira parte da peça, temos a vitória da fraternidade; nela a relação entre os homens é colocada como uma relação madura, assim qualquer intransigência é vencida pelo diálogo franco, honesto, que permite que se explicitem os argumentos, dos quais se acatará apenas o mais bem construído, ou seja, plantado sobre a prática dos homens, tomando-os, contudo, como fundamento. Já na 'segunda parte, composta pela encenação da lenda, há a subversão da lei fundamental da sociedade, o princípio do sangue, da hereditariedade, da sucessão pela estirpe. O juiz Azdak subverte o mundo do direito feito para atender aos interesses dos poderosos e para servi-los. Como resultado tem-se a própria vitória do pensamento marxista, de sua utopia numa história, *práxis* humana, que se realiza como positividade. E em nenhum momento se deve confundir tal vitória com a exposição doutrinária de uma idéia. Afinal, o que se demonstra é que nada deve ser cristalizado, retomando a formulação já exposta: "para que imutável não se considere nada", "nada existe em si. A história não se fixa no Terror" nada é "desde sempre" ou nada pertence "desde sempre" a alguém. Como afirma Peixoto sobre a peça:

Na verdade é uma reflexão sobre o sentido da História, a passagem do poder de uma mão para outra. As conseqüências e reflexos da vida política no comportamento dos indivíduos, pobres e ricos. Escrita com uma lucidez incisiva. Dort insiste em que nesta obra Brecht evidencia que nada existe em si. A história não se fixa no Terror. O mundo está aberto à transformação. E entre utopia e História existe um movimento incessante, assim como o esboço de uma reconciliação: as contradições objetivas não remetem exclusivamente a uma alienação subjetiva nossa, mas são fontes de mudanças. (PEIXOTO, 1979, p. 240).

Se nas parábolas teatrais, devido à sua extensão, há a ruptura do princípio da brevidade, que é uma especificidade do gênero, como descreveu Sant'Anna; nas parábolas dentro dessas peças, esse princípio se conserva, o que as torna promovedoras de efeitos diversos e altamente eficazes como distanciamento crítico, comentário de condutas ou exemplo de argumentos em torno destas condutas. Em O círculo de giz caucasiano, esse princípio da brevidade é rompido, devido à confluência de narração e encenação, afinal a parábola, adaptada por Brecht, já era uma peça chinesa, escrita por Li Hsing-

Tao (século XIII ou XIV), assim também se somam os mecanismos necessários para a adaptação da história.

DELEGADO –

Quanto tempo essa história vai durar, Arkadí? Eu preciso voltar para Tiflis ainda esta noite!

CANTOR *sem se afobar* –

São só dois episódios; duas horas.

DELEGADO *muito confidencialmente* –

Você não podia dar um jeito de encurtar um pouquinho?

CANTOR –

Não mesmo.

(O círculo de giz caucasiano, p. 190).

Como ocorre em *A alma boa de Setsuan*, também em *O círculo de giz* os fatos pertencem a um tempo passado, a “um tempo de muito sangue”. Semelhante processo encontramos em *O preceptor*, em que se assiste a acontecimentos ocorridos no passado, “cento e cinquenta anos atrás”, numa Alemanha pré-capitalista. Esse distanciamento no tempo, como já comentamos, leva à não identificação com o mundo cênico, o público vê do exterior, como estrangeiro, a realidade refletida no palco. Percebe que aquilo que parecia imutável, quando visto de dentro – o mecanismo das relações político-econômicas e sociais – pode ser modificado, transformado, quando visto de fora. Assim, o efeito de (des)alienação começa a funcionar a partir do mecanismo estruturador da própria peça. Também os contrastes estridentes formulados em *O preceptor*, a mistura do trágico e do cômico engendrada em toda a peça, o grotesco, acionam esse mesmo mecanismo.

Outra dinâmica responsável pelo distanciamento épico é a ruptura da continuidade da ação. A peça *A alma boa de Setsuan*, por exemplo, é dividida em 10 quadros, apenas numerados, um prólogo, um epílogo e 7 entreatos nos quais o aguadeiro Wang relata aos Deuses o que vem acontecendo com Chen Te. Há também na peça seis canções, ora cantadas por um grupo ora por um único personagem. Essas intromissões de canções e de episódios narrativos provocam a descontinuidade e dessa forma o distanciamento do espectador

que se coloca então como um analista, relacionando os episódios e situações as quais os comentam de modo a conferir-lhes sentido, analogamente.

É interessante o episódio – quadro 8 – em que a senhora Yang Sun interrompe a ação que se desenvolvia e passa a narrar ao público a transformação de seu filho em um trabalhador que coloca o seu “dever” acima de todas as coisas. Ela narra, no entanto, sem indicar-lhe a alienação, ou o processo de desumanização que o moço passa a reproduzir – porque ela não tem, devido à sua condição marginal diante das relações de produção, meios para discernir tal processo.

Ao relatar o que ocorreu há três meses, a senhora Yang distancia-se da ação dramática e, assumindo o papel de narradora, passa a mostrar, por meio de outros atores/personagens que também entram em cena, como se deu a ascensão do jovem dentro da fábrica de fumo de Chui Ta. Por meio da demonstração da conduta do jovem em relação aos seus companheiros de trabalho principalmente, o espectador é levado a destamar-lhe, pelo estranhamento, a estratégia e a perceber-lhe a astúcia. Temos, então, nesse “aparte”, a peça dentro da peça, numa ruptura de tempo e espaço que se desdobram: há o tempo dramático e o tempo do comentário; o espaço dramático e o espaço do comentário. Na realidade, nesse episódio, temos ações simultâneas, conforme analisa Bornheim (1992), duas ações no palco: a ação é demonstrada pelos atores/personagens em cena, situados um pouco mais à frente do espaço habitual no qual se vinha desenvolvendo a outra ação.

Assim, em *A alma boa de Setsuan*, os atores se dirigem ao público em várias cenas da peça:

SUN *gritando atrás delas* [as prostitutas] –
Urubus! *Ao público* – Até num lugar afastado como este, elas parecem que não se cansam de andar à caça de vítimas: dentro do bosque, debaixo da chuva, elas só pensam em se vender! Que desespero!

(BRECHT, 1992, p. 94).

O público torna-se um interlocutor; e, assim, não é mais o personagem, instância fictícia, que se dirige a esse público, mas o ator que se separa, se distancia, da personagem e o faz. Dirige-se ao espectador ora para tornar-se

narrador, contador de sua própria história ou comentador das relações entre as personagens, ou comentador das relações entre elas e os meios de produção na sociedade instituída. Ora, também, o ator torna-se crítico das ações da própria sociedade; assim, diferentes vozes coexistem, instaurando um universo polifônico:

CHEN TE –

[...] *Põe no colo o Menino, e exprime numa fala o seu horror pelo destino das crianças pobres, mostrando ao público a boquinha suja. E toma a resolução de não deixar seu próprio filho exposto a semelhante falta de caridade.*

Ó filho meu! Ó aviador! A que mundo
Vens chegar? Nalguma lata de lixo
Te deixarão ciscar assim também?
Olhai bem para essa boquinha imunda!

Exibe o Menino.

Como tratais os vossos semelhantes?
Misericórdia alguma pelo fruto
Do vosso ventre? Compaixão alguma
Por uma carne que é igual à vossa?
Meu filho, ao menos, eu defenderei,
Ainda que tenha que ser como a onça!
Desde o momento em que eu assisto a isso,
Fico longe de vós, e não descanso
Até ver a salvo o meu filho – ao menos ele!
[...]

(BRECHT, 1992, p. 148).

Na peça, além de os vários personagens se dirigirem ao público, um outro recurso gerador da desfamiliarização ou estranhamento épico, como já o apontou Bornheim (1992), é a presença das canções as quais, consoante Rosenfeld (1965), constituem-se em um dos recursos mais importantes de distanciamento, pois, ao invés de intensificarem a ação, neutralizam-lhe a força encantatória. O canto da personagem tem a função de comentar o texto, posicionando-se face às ações apresentadas, acrescentando-lhes outras perspectivas, daí equivalerem ao nível interpretativo do discurso parabólico. Para Roubine, elas intervêm rompendo a continuidade da ação, a identificação com a personagem pela quebra da naturalidade de uma interpretação:

Ruptura, em primeiro lugar, entre o personagem e o ator: o *song* é cantado pelo ator, “de frente para o público”, e o personagem que esse ator encarna é provisoriamente relegado a um segundo plano. Ele não é anulado, pois o intérprete se parece ainda com o personagem, mas fica, digamos, como que *suspense*. O que tem como resultado lembrar que o personagem não é uma imitação do real, mas uma simulação, um objeto fictício. (ROUBINE, 1998, p. 66).

Retomando a questão da representação do ator, esta consiste num fator importante para a consolidação da proposta brechtiana, pois a representação será também responsável por gerar o efeito de estranhamento. O ator deve fazer o público ver que está no teatro diante de seres reais, atores a representar personagens de papel; eles deverão mostrá-las e não encarná-las:

O ator brechtiano, no fundo, tem algo de comum com o corifeu do coro antigo: ele participa da ação (interpelando, criticando, prevenindo... o protagonista), mas não é absolutamente um personagem. É antes uma projeção do espectador, um pensamento e uma voz que ajudam este último a formar um juízo lúcido sobre o que está em jogo no drama e o debate que o sustenta. (ROUBINE, 2003, p. 154).

O teatro épico, então, necessita de atores engajados ao seu tempo, politizados, que atualizam a peça no momento da sua montagem, ou seja, que se transformam em fabuladores, encontrando caminhos próprios conforme as implicações do contexto em que estão inseridos. Conforme Girard (1980, p. 214), “as peças de Brecht exigiam do comediante um conhecimento sério da época, uma educação política que devia levar a uma tomada de posição precisa e a uma participação ativa na luta de classes”. De acordo com essa afirmação, tomamos as próprias palavras do dramaturgo:

Sem opiniões e objetivos, nada se pode representar. Sem conhecimento, nada se pode mostrar: como alguém poderá discernir o que é que vale a pena saber? A menos que o ator se satisfaça em parecer um papagaio ou macaco, ele tem de adquirir conhecimento sobre convívio humano, patrimônio de sua época, através de sua participação na luta de classes. (BRECHT, 1967, p. 207).

Além dessa participação ativa, singular, dos atores, a viabilização de seu projeto se funda na criação de um texto plural – como o denomina Roubine (1998) –, onde concorrem contrapontos de iluminação; contrapontos entre fala

falada e fala cantada, ou *songs*, que comentam de modo irônico o discurso ou o comportamento da personagem; entre fala e texto das tabuletas ou das projeções; contrapontos entre as máximas enunciadas pelas personagens e suas ações ou relações estabelecidas por elas; ou entre o prosaico da situação e a linguagem utilizada para expressar essa situação:

As diversas partes da história devem ser cuidadosamente contrapostas, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro da peça. Para tanto, o melhor é adotarmos títulos [...] Os títulos devem englobar um sentido social, dizendo ao mesmo tempo algo a respeito da forma de representação desejável, isto é, devem imitar o estilo de título de uma crônica ou uma balada, de um jornal ou de um quadro de costumes. (BRECHT, 1967, p. 68).

Brecht utiliza diversos materiais gráficos como projeções, inscrições, diagramas, *slogans*, tabuletas, que consistem em modos concomitantes de teatralização do texto e funcionam como instrumentos de distanciamento na medida em que sua intervenção na ação quebra-lhe a continuidade e, assim, qualquer possibilidade de identificação. Como afirma Roubine (1998, p. 67), "a novidade da prática brechtiana tem a ver com a invenção de um **texto plural**, cuja heterogeneidade reforça as possibilidades significantes, através da dialética semiológica que introduz".

Temos aqui que fazer referência ao universo polifônico construído por Brecht em suas peças, consoante já indicamos anteriormente, pois, nesse momento de nossa análise, ele se explicita conforme o concebeu Bakhtin: como contraponto, contraposição dialógica (BAKHTIN, 2002). Em Brecht o contraponto dialógico se materializa também nos gestos das personagens, ou mais especificamente *gestus*, e em torno dessas relações de sentido entre discurso da personagem e seu comportamento corporal há toda uma formulação e discussão teórica elaborada pelo dramaturgo e por críticos de sua obra.

A atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos esfera do *Gestus*. Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinadas por um *Gestus* social: os personagens injuriam-se, cumprimentam-se, esclarecem-se uns aos outros, etc. As atitudes tomadas de pessoa para pessoa pertencem mesmo às que, na aparência, são de ordem privada, tal como a

exteriorização da dor física, na doença, ou na fé religiosa. Estas expressões do *Gestus* são geralmente altamente complicadas e contraditórias, de modo que não é possível transmiti-las em uma única palavra; ao mesmo tempo, o ator, ao realizar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo com cuidado, de modo a nada perder, reforçando, pelo contrário, todo o complexo expressivo. (BRECHT, 1967, p. 209, 210).

O ator deve apoderar-se antes da história do que de seu personagem, história que, em suas relações implicadas, reflete e refrata as contradições humanas; essas contradições que passam a constituir o caráter da personagem devem também ser apreendidas e apoderadas pelo ator. Assim “são os acontecimentos que ocorrem **entre** os homens que fornecem material para uma discussão e crítica, visando uma modificação” (BRECHT, 1967, p. 213). Dessa forma, no *Gestus* estão associados esses aspectos contraditórios das ações do homem em sua relação dialógica e dialética com o todo histórico:

Nem todos os *Gestus* são sociais. A atitude de espantar uma mosca não é um *Gestus* social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por exemplo, se representar a batalha incessante de um homem maltrapilho contra os cães de guarda. [...] O “olhar de um animal caçado” só se torna um *Gestus* social se revela as manobras particulares, através das quais o homem individual é degradado ao nível da besta; o *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais. (BRECHT, 1967, p. 78, 79).

O ator, então, deve assumir uma atitude crítica frente às múltiplas exteriorizações de seu personagem em cena, assim como em relação às exteriorizações daqueles personagens que com ele contracenam para que o público se surpreenda com as atitudes diversas e contraditórias. É, conforme o exposto, o enredo a mola mestra desse teatro, e como ainda afirma Brecht “o enredo é a grande operação do teatro: todo o complexo de incidentes, com *Gestus* diferente, incluindo comunicações e impulsos – tudo isso deve constituir o material recreativo apresentado ao público” (p. 213).

Passaremos agora a examinar, nas peças parábolas constituintes de nosso corpus, as implicações do método – dialética – brechtiano em decorrência da escolha do gênero – parábola – transposto pelo dramaturgo para o seu teatro.

6 O PRECEPTOR: UM JOGO DE ESPELHOS

Entre a harmonia, a continuidade e a durabilidade que supõe um projeto clássico, e as radicais alterações e rupturas que implica a postura dialética (necessárias, no plano da organização social, à criação de condições para o próprio surgimento de um Classicismo autêntico!), o trabalho de Brecht vai produzir a grande contradição que sem dúvida lhe é constitutiva e talvez seja a sua própria essência. Em outras palavras, assim como seu trabalho produz essa contradição, é também por ela produzido. Constituindo-se no seu mais íntimo núcleo, esta contradição lhe comunica, ao seu conjunto, aquela dinamicidade irreduzível que o transforma num trabalho radicalmente e por definição em *progresso*, trabalho que não sabe 'acabar-se' senão como auto-ultrapassamento contínuo, em interna, digamos, revolução permanente.

Pasta Júnior (1986, p. 175)

6.1 UM CASO NADA EXEMPLAR

Em 1950, Brecht adapta O preceptor ou Vantagens da Educação Particular de Jacob Michael Reinhold Lenz (1751–1792), um expoente do *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) alemão. Sua intenção, como diz Peixoto (1979, p. 268), é "satirizar os intelectuais alemães que se curvaram diante de Hitler. Brecht simplifica a narrativa (da comédia de Lenz), acentuando seu conteúdo político e desenvolvendo-o".

De entrada, Brecht suprime o subtítulo que delimitava o âmbito da peça. Consoante as observações de Pasta Júnior (1986, p. 207), Brecht atualiza os clássicos alemães, contrapondo à matéria, enquanto conteúdo da obra, a matéria histórica da própria época, que a ultrapassa e inclui, "ele trabalha com dados históricos performados esteticamente" e sobre essa dinâmica, incluindo-se a performance do espectador, recai a observação do dramaturgo. Observação que a tudo distancia: Brecht submete os clássicos, no seu rigor dialético, a um processo deflagrador da alteridade, "da historicização por 'emersão' da matéria histórica".

O procedimento de Brecht, como vimos para o caso de Lenz, é o de oferecer, pelo gesto de recuperação e adaptação, uma alteridade flagrante à identidade da regra clássica, tanto no plano da obra “harmônica” quanto no plano da “grande individualidade” à Goethe e Schiller, o que resulta em contrapor à matéria, enquanto “conteúdo” da obra, a matéria histórica da própria época, que a ultrapassa e inclui, e em cuja amplitude transbordante a “totalidade” da primeira aparece como o que é – como *recorte* cuja relativa, porém necessária, arbitrariedade se evidencia em seus contornos específicos. (PASTA JÚNIOR, 1986, p. 206, 207).

A isso podemos acrescentar que em O preceptor Brecht “trans-forma” o que era comédia em parábola, sobretudo conferindo-lhe a configuração do gênero, com seus enunciados narrativo, interpretativo – prólogo – e pragmático – epílogo. A partir dessa “trans-formação”, configura-se o teatro dialético brechtiano que contrapõe à matéria de Lenz a matéria histórica da própria época – a de Lenz e a de Brecht – as inclui e ultrapassa.

Nessa parábola, então, o caso nos é contado pelo narrador – personagem – Läufer, que com as demais personagens irão demonstrá-lo. Temos, na peça, a história do jovem preceptor, Läufer, cujo pai, um pastor, não pôde, por falta de dinheiro, custear-lhe as provas finais, o que o impede de graduar-se. Dessa forma, o jovem sai de casa, tendo que viver humilhado, prestando seus serviços de preceptor, inicialmente ao menino Leopold e posteriormente à sua irmã Gustchen – a essa, forçosamente, em nome de uma suposta gratidão ao major Von Berg, por tê-lo contratado e acolhido em sua casa, no vilarejo de Insterburg.

Läufer é submisso, a tudo se curva sem queixas, até que começa a necessitar ir à cidade para suprir os seus desejos sexuais. Para isso solicita, numa insistência obsessiva que se torna cômica, um cavalo emprestado ao major. A tragédia se dá pela falta do cavalo: Läufer sucumbe aos seus desejos relacionando-se com a jovem Gustchen – menina dos olhos do seu senhor, o major Von Berg.

A partir disso, o professor começa a ser perseguido e refugia-se numa escola de uma aldeia próxima a Insterburg, passando a viver sob a proteção do mestre-escola Wenzeslaus, que tem uma sobrinha, Lise.

Após algum tempo na casa do mestre, passa a ser assediado por Lise. Com medo de que tudo volte a acontecer, castra-se, em nome de sua profissão. Ato que é louvado por Wenzeslaus – típico representante das idéias de Lutero – que passa a reverenciá-lo por ter “sufocado em si mesmo toda a rebeldia”. Com esse ato, Läufer se reconcilia com a ordem vigente, pode voltar a ministrar aulas, passa a ser também referendado pelo major Von Berg – que antes o queria morto – como um “pedagogo inspirado por Deus”, recebendo, então, do major o seu certificado.

Como a peça vai do cômico ao trágico e vice-versa, tudo termina bem. Läufer casa-se com Lise, que se declara muito feliz por desposar um homem espiritual. Gustchen que, após o flagrante, tentara suicídio, é perdoada pelo pai, tem seu filho e, ao final, reencontra seu derradeiro amor, Fritz, seu primo, mantendo, então, um relacionamento consangüíneo, típico entre os nobres.

Fritz era filho do Conselheiro Titular Von Berg e fora por este mandado estudar Direito na Universidade de Halle. Lá, convive com dois jovens estudantes, Pätus e Bollwerk. Pätus, discípulo de Kant, vive um amor platônico pela donzela Rehhaar, que sequer conhece. No dia marcado para se conhecerem, o moço, por ter penhorado o seu casaco, não pode ir ao encontro, que seria no teatro, então Bollwerk a leva para ver a peça *Minna von Barnhelm* de Lessing¹², e, para a tragédia de Pätus, aquele a engravida. Aplicando uma fórmula da teoria do conhecimento de Kant, Pätus constrói o seguinte raciocínio: o interesse filosófico surge quando a mulher ama um indivíduo masculino que chamaremos de A, e deseja ou satisfaz com o corpo a um indivíduo masculino que chamaremos de B. O que vale não é o corpo, mas o espírito. Assim Pätus tudo perdoa e doa-lhes o dinheiro, emprestado de Fritz, para o aborto.

¹² “LESSING, Gotthold Ephraim (1729 – 1781) É o maior representante da Ilustração alemã no terreno da literatura, um dos maiores prosaístas da língua, dramaturgo que abriu o caminho para a fase clássica da literatura alemã. Seu empenho em favor de Shakespeare teve repercussão incalculável. Entre suas obras crítico-teóricas as mais importantes são: *Laocoonte e a Dramaturgia de Hamburgo*.” (ROSENFELD, 1993, p. 349). Sobre esta peça, *Minna von Barnhelm*, há um artigo de Roberto Schwarz em *A sereia e o desconfiado*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 109 - 131.

Ao final, contudo, Pätus casa-se com a donzela Carolina – assumindo mais uma entre as suas inúmeras contradições na peça – unindo o útil ao agradável, pois a moça é filha do Reitor, cuja proteção é fundamental para o jovem ser aprovado nos exames finais. Lendo mais uma vez Kant, o moço encontra a justificativa para o seu ato – o casamento é, para o filósofo, um contrato que legaliza o relacionamento sexual “é a união de duas pessoas para o recíproco uso vitalício dos órgãos sexuais [...] porque esta necessidade se impõe pela lei da razão” (p. 61).

Fritz tira da fórmula de Pätus uma grande lição para a sua vida e, dessa forma, assume Gustchen e a seu filho. Temos na peça a ironia ao pensamento idealista de Kant, à falta de historicidade da sua teoria do conhecimento que localiza as condições *a priori* do conhecimento objetivo nas faculdades do espírito e não nas práticas sociais humanas que têm, conforme o materialismo histórico, aspectos tanto materiais quanto intelectuais e espirituais. E é essa Alemanha idealista, conservadora e contraditória, presa às idéias de Lutero, cujos intelectuais se resignam e renunciam a participação política, legando a cada nova geração apenas o cultivo do espírito, que é criticada na peça.

6.2 DO CASO À PARÁBOLA

A parábola é um meio de falar do presente, colocando-o em perspectiva e travestindo-o numa história e num quadro imaginários.
Pavis (1999, p. 276)

Em *O preceptor*, o destino de Läufer, que nos é apresentado de forma hilariante e grotesca, remete ao destino de toda uma classe, de uma coletividade, que se acha alienada em sua condição de subserviência, de resignação. Condição essa gerada pela paralisia e pelo imobilismo de um discurso autoritário e monológico que a manipula e subjuga.

Vejamos, então, como do caso trazido à cena, como *exemplum*, que tem como eixo o percurso de um jovem em formação a quem é atribuída a tarefa e a competência de formar outros à sua imagem e semelhança, constrói-se outra subjacente, a de um povo e dos seus percalços históricos.

O percurso que seguiremos, então, para a construção do sentido será inicialmente o do jovem mestre, enquanto personagem da história demonstrada. Veremos, a partir disso, como se realiza a sua passagem de figura individual à expressão de um coletivo.

Läuffer, para ser aceito, reintegrado (considerado moralmente íntegro) na ordem social vigente, com ecos ainda feudais, precisa sujeitar-se ao limite máximo que um homem pode chegar, dispondo da sua individualidade, de seu poder criador, por meio da castração – autocastração. Cúmulo do paradoxo – para ser íntegro, tem que ser mutilado – com isso, denuncia-se, num nível mais profundo, a perversidade de uma ética estética que prega a morte do corpo, a morte do sujeito para transformá-lo em um objeto utilitário. Para os jovens do *Sturm und Drang*, movimento pré-romântico do qual Lenz, autor da peça *O preceptor*, escrita em 1774, era expoente, o absolutismo era a grande prisão, cadeia eterna, absoluta. Para Brecht, o nazismo tolhia a inteligência, cooptando muitos intelectuais da época que se resignaram. E é essa resignação a um regime, a uma ordem, sinônimo de castração, que é satirizada na peça de Brecht. Mas Brecht também satiriza a Alemanha desses jovens pré-românticos – já eles próprios idealistas e contraditórios.

LÄUFFER –
Padrinho, não sei se fiz bem. Eu me castrei...

WENZESLAUS –
O quê? Castrou? Mas isso...

Läuffer-
Espero que permita que eu fique alguns dias mais aqui, debaixo do seu teto maculado.

WENZESLAUS –
Pare de falar. Não precisava fazer isso. É um segundo Orígenes! Deixe-me abraçá-lo, precioso instrumento da vontade divina! Siga esse caminho e algum dia o senhor será um lumiar da Igreja, uma estrela de primeira grandeza da pedagogia. Eu vos felicito, eu vos

aclamo com um *jubilate* e um *evoe* wenzeslauniano, meu filho espiritual

(p. 59).

O mestre-escola Wenzeslaus protege Läufer do major Von Berg que o perseguia por ter deflorado sua filha Gustchen, ironicamente, quando lhe ensinava religião. Wenzeslaus passa a ser o mentor de Läufer que, sob o seu teto e proteção, colabora na confecção de material escolar e na correção de tarefas dos alunos daquele, pois lhe fica vetado o exercício de sua profissão.

WENZESLAUS –

Então como é? Não gostou do tabaco? Eu aposto... Só mais uns dias na companhia do velho Wenzeslaus e o senhor vai estar fumando feito chaminé. Vou educá-lo do meu modo até que nem o senhor se reconheça. A carreira de preceptor está encerrada para o senhor meu jovem, já que não tem referências. [isso antes da castração que irá reabilitá-lo] Também não deve achar que consiga um posto na escola pública; agora que a guerra terminou, o rei ocupa os cargos de professor com os oficiais inválidos [...] Penso que poderia me dar uma mão à noite, e escrever umas frases para os meus alunos copiarem...

(p. 49).

Digno de nota nessa fala de Wenzeslaus é o fato de o rei estar ocupando os cargos de professores das escolas públicas com os oficiais inválidos, ou seja com as “ruínas” da guerra. Não tendo mais serventia como guerreiros, esses inválidos vão formar, à sua imagem e semelhança – lema da época –, os jovens alemães, “verdadeiros germanos”, como diz Wenzeslaus. Como aqui, fala e situações de toda a peça estão cheias de contrastes estridentes que desatinam a perspectiva do espectador. Assim é o caso da castração de Läufer que é aplaudida pelo seu mentor, Wenzeslaus, que ironicamente é o paradigma do mestre perfeito que a tudo sacrifica pelo seu mister, que não conhece necessidades, apenas o exercício moral o sustenta.

LÄUFFER –

O senhor deve ter um bom ganho.

WENZESLAUS –

Ganho? Que pergunta tola [...] Ganho a recompensa divina, uma consciência limpa! O senhor tem idéia do que quer dizer ser mestre escola? Formar homens à minha imagem e semelhança. Verdadeiros

germanos. Um espírito são e um corpo são, não uns macacos daqueles. Em outras palavras, um espírito de gigante e um corpo sujeito a suas obrigações. Um espírito que alça vôo cada vez mais alto, mas cuidado para não cair e espatifar-se contra o chão! Não quer mesmo fumar um cachimbo? Vamos lá, anime-se. O principal é vencer a si mesmo, não me refiro a você, me refiro ao verdadeiro germano, antes de vencer o universo.

(p. 49).

As incoerências são explícitas: “um corpo são, vencer a si mesmo” prega o mestre escola, paradigma no qual os discípulos têm que se espelhar – mas não Läufer, ele é descartado da categoria de “verdadeiro germano”, é colocado à margem – e logo em seguida Wenzeslaus oferece um cachimbo ao jovem, vício do qual, outra ironia, o mestre parece se orgulhar, consciente do dano que ele provoca à saúde.

WENZESLAUS –

(...) Isso acaba com os dentes, não é? E estraga a cor, não é? Comecei a fumar mal havia desmamado; confundi o bico do peito com o bocal do cachimbo.

(p. 48).

Läufer torna-se um discípulo de Wenzeslaus, escuta os seus “ensinamentos”, toma-o por benfeitor e vive agregado em sua casa. Quando Lise, sobrinha de Wenzeslaus, começa a assediá-lo, ele se desespera:

LÄUFFER –

Será que perdi a razão? [...] Em poucos minutos me transformo em presa dos mais baixos desejos? [...] e debaixo do teto do meu benfeitor [...] Justo ele, que me ensinou o que é ensinar!

(p. 55).

Esse ensinamento de Wenzeslaus a Läufer resume-se na seguinte reflexão didática, feita no dia em que os dois se conheceram.

WENZESLAUS –

(...) Por favor, passe-me o frasquinho de areia. Vê, eu mesmo tenho que traçar as linhas para os meus alunos; não há nada mais difícil de aprender do que escrever reto, uniforme. Não enfeitado nem rápido

demais, é o que sempre digo, mas escrever em linha reta, pois isso influi em tudo, nos costumes, nas ciências, em tudo, meu caro senhor preceptor. Quem não sabe escrever em linha reta, eu sempre digo, não sabe agir em linha reta

(p. 46).

Como podemos observar, ao ato de escrever, Wenzeslaus atribui um qualificativo moral, escrever reto equivale a viver reto, aquele que for desprovido dessa coordenação – motora – logo será discriminado por constituir-se um perigo para os costumes e para as “ciências”. É importante assinalar que aquilo que Wenzeslaus entende como ciência não se relaciona ao exame de fatos ou fenômenos encontrados na natureza ou na sociedade, passíveis, portanto, de observação e análise, mas é a ciência que, dotada de um poderio ilimitado, age sobre as coisas e os homens, como na magia: os fenômenos são colocados como miraculosos e são conhecidos por intuição. Só os “sábios” ou os “eleitos” têm acesso a essa ciência, e, assim, estes deverão comandar os ignorantes; os desprovidos de inteligência = coordenação motora; estes deverão servir.

ESCOLA DA VILA

Wenzeslaus, Läufer. *Ambos em trajes pretos*. Lise.

WENZESLAUS –

Agradou-lhe o sermão, colega? Sente-se reconfortado?

LÄUFFER –

Sim, agradou-me muito. *Suspira*.

WENZESLAUS –

[...] Quero saber que parte do sermão tocou mais de perto o seu coração. [...] Terá ouvido o que preguei? Pode repetir uma só palavra do meu sermão.[...]

LÄUFFER –

Agradou-me muito a idéia de que existe muita semelhança entre a nossa alma e o seu renascimento e o cânhamo, e que assim como o cânhamo deve passar na tábua de corte por vários golpes para se livrar de sua casca, também a nossa alma deve passar por diversos martírios, e sofrimentos, e pela morte para ser preparada para o céu.

WENZESLAUS –

Era casuística, meu amigo.

LÄUFFER –

Porém não devo esconder que a sua lista de demônios que foram expulsos do paraíso e toda aquela história daquela revolução, porque Lúcifer se considerava o mais belo... hoje em dia esta superstição já está superada!

WENZESLAUS –

É por isso que também todo esse mundo racional de hoje irá para o diabo. Tire do camponês a sua crença nos demônios e ele próprio tornar-se-á o demônio contra o seu senhorio até provar-lhe que eles existem.

(p. 67, 68).

A peça de Brecht nos remete a uma Alemanha que ainda não havia conhecido o Racionalismo, cujo luteranismo colocava como único caminho válido a fé, cujas concessões feitas à cultura, como a criação de escolas, objetivavam o ensino bíblico, religioso. Assim, a educação formava homens cujo mister era atender ao chamado divino, às ordens de Deus, portanto homens subservientes. Wenzeslaus é a caricatura do mestre dessas escolas: ministra aulas e na igreja prega os sermões.

Retomando o tema da castração, auto-castração, de Läufer como resignação do intelectual, compreendemos o comentário de Fernando Peixoto sobre ser a peça uma sátira aos intelectuais alemães que “subservientes” se curvaram diante de Hitler. Mas a castração está também colocada como o cultivo absoluto do espírito e morte do corpo, que podemos entender como um viver da e na abstração, despregado de qualquer prática. Em outras palavras, representa o processo da alienação – outro paradoxo, pois, na medida em que o jovem se concilia com a ordem social, se reintegra, simultaneamente ele se aliena, marginaliza-se como reprodutor para essa ordem, serve e não serve a ela. Serve como objeto intelectual – pura abstração – mas não serve como classe social, conforme fica claro nesta fala do major Von Berg, após a tentativa de suicídio de Gustchen:

MAJOR –

Pronto! *Coloca-a no chão e ajoelha-se ao seu lado.* Gustel! O que está faltando a você? Bastava dizer uma palavra e eu teria comprado um título de nobreza ao mariola. Aí vocês podiam se esfregar à vontade. Valha-me Deus! Acudam logo, ela desmaiou!

(p. 53).

Além da vulgarização do título nobiliárquico que podia ser forjado, comprado consoante o interesse da nobreza, há nessa fala do major a vulgarização do relacionamento entre os jovens. Aliás, essa relação se dá devido à carência da moça que se sente esquecida pelo jovem Fritz a quem prometera fidelidade e amor eternos – numa traição “leviana” aos ideais românticos, os quais são ironizados na cena em que se estabelece o pacto entre os dois, antes de o jovem partir para a Universidade:

QUARTO DE GUSTCHEN

Gustchen –
Fritz ! Halle fica muito longe daqui?

Fritz –
Trezentas milhas ou três, o que importa? Se não posso estar aqui ao teu lado, Gustchen, então trezentas milhas não são mais longe do que três, não é?
[...]

Gustchen –
Você devia... não, não posso pedir isso a você.

Fritz –
Peça a minha vida, minha última gota de sangue.

Gustchen –
Vamos fazer um juramento.

Fritz –
[...] o que eu devo jurar?

Gustchen –
Que durante as férias você vai correr para os braços da sua Gustchen, e que depois dos três anos de universidade irá voltar para casar-se comigo. Não importa o que o seu pai fale.

Fritz –
E o que você vai jurar em troca, meu anjo inglês, minha... *Beija-a*.

Gustchen –
Juro que em toda minha vida não serei mulher de mais ninguém, só sua, nem do próprio imperador da Rússia.

(p. 16-18).

O caso entre a jovem e o seu preceptor se dá também pela “fraqueza” deste que não encontra como saciar seus desejos, preso ao vilarejo de

Insterburg – apesar das insistentes, mas ignoradas, súplicas ao Major para que lhe emprestasse um cavalo para ir de três em três meses à cidade.

MAJOR –
[...] Onde está a minha filha?

LÄUFFER –
Se o senhor major me tivesse dado o cavalo para ir a Königsberg, como me havia prometido...

MAJOR –
O que o cavalo tem a ver com isso, seu canalha! [...]

LÄUFFER *amargo* –
O que o cavalo tem a ver com isso! E onde é que fica a minha *vita sexualis*?

(p. 51).

Temos aí a sátira à moral e à educação da época. O jovem Läufer dava aulas de religião à moça, por ordem do major, no quarto de Gustchen, apesar de ter sido chamado inicialmente para ser o preceptor de Leopold, irmão da moça.

INSTERBURG, MARÇO. CASA DE GUSTCHEN

Gustchen, Läufer

GUSTCHEN –
Acredito que foi Deus quem me criou.

LÄUFFER –
Não fosse ele! *sopra*. E a todas...

GUSTCHEN –
E a todas as criaturas...

LÄUFFER –
Meu corpo...

GUSTCHEN –
Meu corpo e alma...

LÄUFFER –
E corpo...

GUSTCHEN –
Tendo me dado os olhos, orelhas e todos os membros e a minha razão e sentidos...

LÄUFFER –
E ainda

GUSTCHEN –
E ainda os conserva. E providenciou roupas e sapatos, comida e bebida, casa e jardim, mulher e filho, arado, gado e todos os bens...

LÄUFFER –
Suprindo-lhes todas as necessidades...

GUSTCHEN –
E alimento...

LÄUFFER –
Do corpo...

GUSTCHEN –
E da vida...

LÄUFFER –
Do corpo e diariamente...
[...]

(p. 32).

Observe-se aí a fixação do jovem na palavra corpo. Em outras falas, ele está fixado no cavalo que é o símbolo da impetuosidade do desejo, da juventude do homem, com tudo o que ela tem de ardor, de fecundidade. Negar o cavalo a Läufer é subjugar a sua potencialidade, sua energia vital, sua natureza humana, seu ímpeto juvenil que o leva a transgredir as convenções sociais e religiosas. Mas é devido à sua condição de classe que o major o subjuga.

Cabe mencionar que Läufer não tinha diploma, não se graduou, pois seu pai não conseguiu pagar os exames finais, assim, torna-se um súdito, presa fácil dos abusos dos preconceitos de casta; facilmente manipulável como um objeto sem necessidades e sem valor algum. Vejamos como o major Von Berg promove a persuasão do jovem, sem nenhuma dificuldade, para que ensine Gustchen, aumentando, dessa forma, sua jornada de trabalho, sem, contudo, pagar-lhe mais por isso; pelo contrário, o moço deverá se dar por satisfeito, recebendo ainda menos que o combinado inicialmente.

MAJOR –

[...] Mas escute: eu o considero um homem bem-apegoado e cortês, temente a Deus e obediente, caso contrário não faria o que faço pelo senhor. Prometi 140 ducados anuais ao senhor, não é mesmo?

LÄUFFER –

Cento e cinqüenta, prezado senhor.

MAJOR –

Cento e quarenta.

LÄUFFER –

Mas com a gentil permissão de Vossa Graça, a senhora me prometeu cento e cinqüenta ducados.

MAJOR –

Ah, o que sabem as mulheres!...cento e quarenta ducados em táleres... deixe ver... três vezes cento e quarenta quanto dá?

LÄUFFER –

Quatrocentos e vinte.

MAJOR –

Tem certeza? É tanto assim? Bem, para pôr a coisa em números redondos, determinei como seu salário anual quatrocentos táleres. Veja, é mais do que se costuma pagar em toda a redondeza. Quatrocentos táleres.

LÄUFFER –

Mas cento e cinqüenta ducados são exatamente quatrocentos e cinqüenta táleres, e foram estas as minhas condições.

MAJOR –

Quatrocentos táleres, monsieur, mais não pode exigir em sã consciência. O anterior ganhou duzentos e cinqüenta e ficou satisfeito como um deus. E eu juro que era um homem muito instruído. Você ainda tem muito pela frente até chegar lá. O que faço por você é só por amizade ao senhor seu pai e também pelo seu próprio bem, se for dedicado. Mas escute: tenho uma filha que sabe o seu catecismo de cor e salteado, mas como logo logo deverá fazer a primeira comunhão, e eu bem sei como são os padres, toda manhã você deverá tomar dela o catecismo.

LÄUFFER –

Está certo, senhor major.

MAJOR –

Pagarei quatrocentos, mas você também terá de ensinar religião a minha filha. Toda manhã uma aula, e, para isso, vá ao quarto dela.

(p. 24, 25).

A fala e a atitude do major diante de Läuffer, além de expor o modo como o primeiro, por sua condição de casta, pode explorar o trabalho alheio, expõe a decadência do modo de produção feudal e da nobreza com o advento

do capitalismo. Assistimos em O preceptor ao ruir de um velho mundo que, no entanto, nega-se a morrer, contudo já não se sustenta; suas bases estão corroídas pelas contradições que já não se podem abafar – daí os contrastes flagrantes entre as atitudes e o discurso das personagens – e pelas próprias limitações de uma ordem social degenerada.

MAJORA –

[...] Desde que a guerra terminou, o meu marido anda obcecado pelos negócios. O dia inteiro na lavoura, de sol a sol, e quando vem para casa fica mudo como um peixe. [...] Outro dia [...] saltou da cama...

CONDE WERMUTH –

E...

MAJORA –

E se pôs a revisar os livros de contabilidade. Estava no escritório e gemia de tal modo que fiquei arrepiada. [...] Ele que vire pietista [...]

Olha maliciosamente para o Conde

CONDE WERMUTH *segura o queixo dela* –
Malvada! [...]

Entra Major Von Berg de camisolão e chapéu de palha

MAJORA –

[...] Então como vai? [...] Não se consegue mais vê-lo o dia todo.
[...]

MAJOR –

Por Deus, mulher, esqueceu que eu tenho que pagar uma guerra?

(p. 43, 44).

Conforme afirma Hauser (1982), entre o século XVII e o XVIII, a classe média degenerava nos principados alemães¹³. As igrejas e as escolas, que eram extensão daquelas pregavam a obediência ao governo, confirmavam o direito divino dos ilustres senhores:

¹³ Para entendermos o uso da expressão “classe média” nesse contexto, recorreremos a Bottomore (1988, p. 65) que afirma ser ela usada por Marx e Engels em várias acepções: “Marx usou a expressão mais no sentido de ‘pequena burguesia’, para designar a classe ou camada social que está entre a burguesia e a classe operária. [...] Nem Marx nem Engels estabeleceram uma distinção sistemática entre diferentes setores da classe média ou, em particular, entre a ‘velha classe média’ de pequenos produtores, artesãos, profissionais independentes, agricultores e camponeses, e a ‘nova classe média’ formada pelos trabalhadores em escritórios, supervisores, técnicos, professores, funcionários do governo, etc”.

A debilidade da classe média, sua exclusão do governo do país e, praticamente de toda a espécie de atividade política, fomentava uma mentalidade passiva que afetava toda a vida cultural da época. A classe intelectual, que era constituída por funcionários de segunda categoria, professores de graus inferiores e poetas devaneadores, habituava-se a distinguir a sua vida privada, do mundo da política, e a renunciar a qualquer espécie de intervenção efetiva nas questões públicas. E tal renúncia, e tal afastamento ela compensava-os com um excesso de idealismo, uma afetação de desinteresse prático nas suas idéias, e com o abandono da direção dos negócios nas mãos dos detentores do Poder. (HAUSER, 1982, p. 755).

Nessa Alemanha, a fidelidade do exército e do funcionalismo alicerçava um novo feudalismo que oprimia o povo, tanto a burguesia quanto o campesinato. É bom lembrar que os príncipes alemães possuíam grandes extensões de terra, daí seus interesses feudais. Houve, assim, um atraso do progresso do comércio e da indústria na Alemanha; a burguesia só se fortalece mais tarde, ainda assim desdenhando as tradições nacionais pelos ideais franceses. A intelectualidade alemã, como diz Hauser:

luta contra o racionalismo que involuntariamente apóia, e torna-se, até certo ponto, a pioneira do conservantismo contra o qual imagina que se bate. Deste modo, por toda parte, se associam tendências progressistas e liberais com outras conservadoras e reacionárias. (HAUSER, op cit).

Nesse processo, situam-se os representantes do movimento *Sturm und Drang* e entre eles Lenz. O idealismo alemão encontra seu fundamento na teoria antimetafísica do conhecimento de Kant, cujas raízes estavam no idealismo, mas o seu subjetivismo implicava uma renúncia total da realidade objetiva e assumia uma postura de contundente oposição ao realismo próprio do Iluminismo. Aos olhos do *Sturm und Drang*, bem ao contrário do Iluminismo, o mundo se apresentava como misterioso, incompreensível e sem significado, no qual se está perdido e desamparado. Essa visão apontava para a classe média o conformismo com o *status quo*, pois, se havia alguma solução, essa residia no plano ideológico e não no prático.

É esse mundo “caduco”, despregado da realidade, e é esse homem posto à margem, alheado e oprimido, preso às abstrações, que, contudo, foi e é real se fazendo história e a história da Alemanha, que nos são apresentados em O

preceptor de Brecht. Contudo esse homem alemão deixa de ser restrito a um território e a uma etnia – germânica – para ser o homem que vive o conflito entre os valores medievais pré-capitalistas e os valores burgueses, entre a formação de cunho abstrato e universal e a pragmática voltada à especialização e ao mercado de trabalho. A condição ocupacional de Läufer como preceptor é pré-capitalista. Tal condição é ainda hoje a que vivem os professores, pois trabalham com o conhecimento universal abstrato que não tem aplicação direta no modo de produção, a maior parte deles é composta de funcionários públicos – que por sinal era a aspiração de Läufer, deixando assim de servir a um senhor – o coronel Von Berg, para servir a um Estado, que passaria a ser igualmente o seu senhor.

E é a essa interpretação, obtida por uma leitura de um discurso subjacente, que o receptor dessa parábola é estimulado a chegar. Ajudam-no, nessa tarefa, as diversas marcas textuais, interpretativas, presentes na peça, principalmente no prólogo e epílogo. E é nesse terceiro nível discursivo que o espectador é impelido à ação, após o desvelamento do sentido contido na história exemplar.

6.3 DA INTERPRETAÇÃO À AÇÃO

No prólogo e no epílogo da peça, o discurso do personagem Läufer tira o receptor da passividade, força-o ao estabelecimento das relações necessárias para a construção do sentido. O público, já no início da peça, deixa de ser contemplativo e passa a compor a cena; assim, com ele Läufer dialoga, rompendo o ilusionismo da quarta parede que isolava os espaços – espetáculo e espectador – no teatro clássico.

PRÓLOGO

O PRECEPTOR se apresenta ao público

Honorável público, a peça que hoje aqui me traz
Foi concebida cento e cinquenta anos atrás.

Nela, abrindo as portas do passado
 Eu, o antepassado do mestre alemão, sou ressaltado.
 Estou ainda a cargo da nobreza
 Ensinando os seus rebentos com escassos proventos.
 Ensino a eles a Bíblia e alguns modos:
 Torcer o nariz, cagar regras e comandar.
 Domino todas as ciências elevadas
 Eu mesmo sou de origem rebaixada.
 Todavia, os tempos estão mudando:
 O burguês agora está mandando.
 E eu estou pensando noite e dia
 Que vou ser-lhe de serventia.
 Ele teria em mim como se diz
 A qualquer hora um espírito servil:
 A nobreza treinou-me bem
 Aparando-me e exercitando
 Para que eu só ensine o que convém
 E nada irá mudar nesse sentido.
 Vou revelar-lhes o que ensino:
 O abc da miséria alemã.

(p. 14).

Brecht utiliza-se de um recurso retórico adequado à persuasão: coloca o público na posição de um ouvinte com o qual Läufer dialoga conforme um retor, preceptor – que irá demonstrar uma verdade; esta será dita utilizando-se de uma narrativa, da sua história, que servirá de exemplo – *exemplum* – para a demonstração da tese que deverá ser interpretada pelos espectadores. Cabe ao público de O preceptor “ler” os intertextos, os discursos com os quais o texto de Brecht dialoga, estilizando-os – como é o caso da peça de Lenz, e dos subtextos A nova Heloísa, de Rousseau, e o romance Abelardo e Heloísa –; ou parodiando-os, virando-os do avesso para revelar, desvelar, a sua lógica – como é o caso do discurso dos personagens que caricaturizam o próprio ideário da época.

Brecht com sua parábola teatral cria um espaço didático e político para contra-argumentar o discurso do poder, o discurso opressor e alienante, cujo jogo consiste no velamento de suas intenções. Para além da decifração de sua trama, ao estabelecer as relações, dialéticas, necessárias para a construção do sentido, o receptor passa a situar-se face à história demonstrada, de Lenz e de Brecht (“vou revelar-lhes o que ensino / o abc da miséria alemã”). O receptor passa a situar-se face à realidade, apreendida então em suas representações, “contradições” históricas. Passado e presente se tensionam, são estranhados;

ele identifica, de fora da cena, devido ao distanciamento provocado nessa dinâmica teatral épica, dialética, a voz do outro, do recalcado pela história, a sua própria voz. Insitam-no nesse momento à ação os verbos no imperativo, com sua força persuasiva, proferidos por Läubler no epílogo da peça:

Apresentamos a comédia até o fim.
 Na fé de não ter divertido tanto assim.
 Assistiram à miséria do povo alemão
 E cada qual em sua resignação.
 Passaram-se cem anos, coisa e tal.
 Mas hoje ainda continua igual.
 Viram o professor alemão
 Subir ao calvário da gozação.
 Um pobre diabo tão desfolado
 Para quem frente e trás é o mesmo lado.
Nesta parábola sobrenatural
 Caça-se a si próprio no final.
 Extermina seu poder de procriação
 Que só lhe trouxe tormento e confusão.
 Entregando-se aos prazeres da natureza
 É mal-visto e desagrada à nobreza.
 Por mais que se esforce pelo ganha-pão
 Mais os senhores lhe pedem a mão.
 E só depois de mutilado e capado
 É reconhecido pelo abastado.
 Agora sua missão é castrar
 Ao pobre aluno que for ensinar.
Saiba sempre: o mestre alemão
 É produto e produtor de humilhação!
 Alunos e professores da nova era,
Observem a subserviência e **livrem-se** dela!

(p. 70, 71, grifo nosso).

6.4 A META DO METADISCURSO

Essa parábola brechtiana, como num jogo de espelhos, contém um discurso dentro do outro, qual o quadro *As meninas de Velázquez* – o pintor que se pinta pintando a cena, o olhar que se olha e é olhado, olhando a cena –; o preceptor é refratado no texto, contexto, e no discurso que se debruça sobre si mesmo, metadiscurso, “Nesta parábola sobrenatural / Caça-se a si próprio no final”. Cabe aduzir que o discurso didático é metalingüístico; mas Brecht utiliza a metalinguagem ludicamente: o espaço teatral é análogo ao espaço escolar,

onde há o receptor – espectador – de um lado e o mestre – personagem/narrador – em sua tribuna – palco – do outro; contudo, para que se alcance a interação, deve-se estabelecer a interlocução. E essa se viabiliza por meio da relação direta entre narrador e ouvintes, do diálogo entre textos, das várias vozes neles presentes postas em confronto. Afinal como diz Brecht:

Onde encontrar o homem, próprio e inconfundível, aquele que não é absolutamente semelhante ao seu semelhante? É claro que sua imagem teatral deve trazê-lo à luz e que esta particular contradição é recriada na imagem. A imagem que dá definição histórica deverá reter algo de um esboço, que indicará traços e movimentos em torno da figura em questão. Ou, imagine-se um homem discursando num vale e que, de vez em quando, muda de opinião ou diz frases que se contradizem, de modo que o eco, acompanhando-o, põe as frases em confronto. (BRECHT, 1967, p. 199).

Somente pelo confronto de vozes, de idéias, a realidade ocultada pode ser interpretada pelo receptor, pelo “homem que pensa e sente o mundo, o mundo dos homens”, para que submetam essa realidade à sua *práxis*. Apenas na relação dialética entre universalidade e singularidade, que tem como síntese a particularidade, podemos encontrar o homem “próprio e inconfundível, aquele que não é absolutamente **semelhante** ao seu **semelhante**”. Contudo, é na dialética do “semelhante” que encontramos o homem; é esta semelhança com o seu “semelhante” que o caracteriza como ser humano e, ao mesmo tempo, o distingue dos semelhantes, pois é ele e são eles seres históricos, produtores de cultura, que vivem no movimento da história, que é, ela também, ao mesmo tempo, geral e singular e, portanto, particular. Brecht, pelo confronto instalado no discurso, ataca as condições sob as quais a potencialidade humana é atrofiada, desperdiçada, pois acredita na superação desse estágio, na transformação dessas condições, porque, por mais que haja opressão, o homem preserva sempre um potencial de emancipação e criatividade.

Essa dinâmica se materializa na peça e pode ser conferida no prólogo e no epílogo com a transfiguração da personagem Läufer. Este deixa de representar seu papel de personagem da história, um ser individualizado, submisso e oprimido pela ordem social vigente, para assumir o papel, o discurso, de narrador, conhecedor e crítico dessa história que “foi concebida

cento e cinquenta anos atrás” e que tem como cerne a “formação” do povo alemão. De um ser individualizado, Läufer passa a sujeito coletivo e histórico na medida em que assume a condição do mestre, intelectual, alemão e faz a crítica dessa condição. Läufer é a um só tempo ator e intérprete de sua história. É então na tensão, “contradição”, “Ou, imagine-se um homem discursando num vale e que, de vez em quando, muda de opinião ou diz frases que se contradizem, de modo que o eco, acompanhando-o, põe as frases em confronto” que se encontra o sentido dessa parábola teatral brechtiana. Somente no confronto entre os níveis narrativo, interpretativo e pragmático a realidade ocultada na parábola brechtiana pode ser apreendida e assim superada. Diferente da parábola bíblica, não há aqui uma moral, uma palavra à qual o receptor será convertido. A alegoria brechtiana é de outra ordem, remete para o outro, o que fora recalcado; o outro como relação de outros possíveis; remete para a história em suas relações, contratos, pactos humanos; história em processo. A lição que fica ao receptor é a de que, nesse processo, a realidade só será alterada pelo reconhecimento da necessidade de tal alteração; e ela se efetivará somente pela intervenção dos próprios homens. A concepção didática que enforma esta parábola brechtiana e se acha nela enformada é a da *praxis* dialética, o *gestus* que aponta todo o tempo para as contradições visa ao exercício do pensamento do espectador.

E Brecht reafirma no epílogo da peça a importância desse exercício, apelando para a urgência da observação do público, própria de uma postura científica, de estranhamento, de indignação: “Para que imutável não se considere nada”, por que ela, como já afirmamos, é o ponto de saída e chegada do método Brecht. Somente a partir dessa postura crítica, surgirá a necessidade e a possibilidade de transformação da situação, histórica, que se apresenta:

Alunos e professores da nova era,
Observem a subserviência e **livrem-se** dela!

(p. 70, 71, grifo nosso).

7 UM CONTO DE FADAS ÀS AVESSAS

Dizer que os bons são vencidos, não porque sejam bons, mas porque são fracos, isto requer coragem. Naturalmente, a verdade deve ser dita na luta contra a mentira e não cabe disfarçá-la em algo generalizado, sublime, sujeito a múltiplas interpretações. A inverdade é feita precisamente desse caráter genérico, sublime e ambíguo.

Bertolt Brecht (1967, p. 21)

7.1 A HISTÓRIA DE CHEN TE

Compõem o repertório da peça *A alma boa de Setsuan*, escrita entre 1938 - 1941, além do texto bíblico – com o qual é estabelecida uma relação paródica –, alguns provérbios, canções populares e pequenas fábulas. A história de ChenTe é um conto de fadas às avessas: os Deuses retribuem a moça por uma boa ação – a hospitalidade – dando-lhe a oportunidade de, com essa recompensa – objeto mágico –, superar a sua situação inicial de penúria e opressão. Acontece que o sonho ou encanto vivido pela protagonista logo se quebra ao esbarrar na realidade, uma realidade cruel, que não faz concessões; assim, como se enuncia no epílogo da peça: o que era para ser uma “lenda cor de ouro” assume um “tom de agouro”.

Numa analogia à história de Abraão que recebe os três anjos com a missão de inspecionar as ações dos homens em Sodoma e Gomorra, dispondo-se a poupar as duas cidades, caso encontrem nelas ao menos dez homens justos (Cf. *Gênesis* 18, 22-32), no pequeno vilarejo de Setsuan, no prólogo da peça, é anunciada a vinda de três Deuses altíssimos à procura de uma alma boa, para justificar a permanência desse mundo de lamentações, de injustiças e corrupção conforme se configura.

TERCEIRO DEUS –

Nosso trato dizia: “O mundo poderá continuar como está, se forem encontradas almas suficientemente boas que possam levar uma

existência condigna". Esse aguadeiro, mesmo, é uma dessas almas, se não me engano.[...]

SEGUNDO DEUS –

Ele se engana. Quando o aguadeiro estava nos dando água, eu reparei uma coisa no copo dele, que serve de medida: aqui está o copo. *Mostra o copo ao Primeiro Deus.*

PRIMEIRO DEUS –

O fundo é falso...

SEGUNDO DEUS –

É um trapaceiro!

PRIMEIRO DEUS –

Esse, então risca-se. [...]

(p. 62).

Wang, o vendedor de água de Setsuan, passa a esperá-los, tal qual Ló (Cf. Gênesis 19, 1), na entrada da cidade. Ao reconhecê-los, procura para eles pousada. Diante de muitas recusas, já pronto a abandonar sua missão, recorre à prostituta Chen Te, que, mesmo tendo que dispensar um freguês o qual lhe garantiria o dinheiro do aluguel, atende ao pedido do aguadeiro, abrigando, por uma noite, os Deuses celestiais – a hospitalidade é uma das mais importantes leis do mundo oriental; por sua hospitalidade aos deuses, Ló e sua família foram salvos da morte na destruição de Sodoma (Cf. Gênesis 19, 1-29). Então, em gratidão pela hospitalidade de Chen Te, os Deuses dão a ela dinheiro e pedem-lhe para que “antes de tudo, seja sempre boa” (p. 68).

Chen Te, com essa recompensa, abre uma pequena tabacaria e passa a ser explorada pelos parasitas, credores e miseráveis, a quem tenta estender a mão, a qual, conforme lamenta a protagonista aos deuses, no final da peça, estes miseráveis tentam arrancar de uma vez só:

CHEN TE: [...]

Quem procura ajudar a um desgraçado,

Acaba se desgraçando também!

Quem é que pode resistir assim

À tentação de ser também ruim,

Se, para não morrer,

A carne alheia se tem de comer?

(p. 180, 181).

Assim, para poder sobreviver, Chen Te cria, metamorfoseia-se, trocando de roupa e usando uma máscara, no primo Chui Ta: um homem impiedoso que mantém os exploradores à distância da loja de sua prima.

Chen Te encontra um aviador desempregado, Yang Sun, no momento em que este tentava pôr um termo à sua vida. Impede, então, o suicídio do jovem e por ele se apaixona, ficando noivos. No entanto, o moço tem a intenção de abandoná-la assim que ela financie sua ida a Pequim, onde, por meio do suborno, será empregado do Correio Aéreo.

SUN – [...]

O gerente do hangar lá de Pequim, meu ex-colega da escola de aviação, está podendo me dar um emprego, se eu espichar nas mãos dele quinhentos dólares.

CHUI TA –

Essa quantia não é muito alta?

SUN –

Não. Ele tem de descobrir algum descuido no trabalho de outro aviador, que é chefe de família numerosa e que por isso é muito cuidadoso. O senhor compreende... Isso eu digo ao senhor em confiança, mas Chen Te não precisa saber.

CHUI TA –

É possível que não. Mais uma coisa: e esse gerente do hangar não vai vender também o emprego do senhor, no mês que vem?

(p. 115).

Após saber dos interesses do aviador, que os revelara a Chui Ta, e de sua intenção de abandoná-la, a protagonista, já em vias de perder sua loja, resolve negociar, por intermédio do primo, com o barbeiro, o qual nutria por ela grande admiração e desejo de esposá-la. Mas, nesse momento, Chen Te descobre-se grávida do aviador.

Para poupar o filho das malhas da miséria e da fome, Chui Ta inventa uma viagem para a prima e passa a conduzir os negócios com o barbeiro, que lhe dá um cheque em branco e coloca à sua disposição os seus galpões para que Chen Te possa abrigar os necessitados. Chui Ta, então, instala uma pequena fábrica de fumo nessas dependências – atrás de gradis, como em horríveis estrebarias, algumas famílias aparecem de cócoras, principalmente

mulheres e crianças [...] (p. 153) – e emprega, em condições subumanas, os miseráveis e parentes que viviam da caridade de Chen Te:

CHUI TA, *encolhendo os ombros* –

Pelo que eu sei da senhorita Chen Te, que precisou viajar, ela não tinha a intenção de deixar vocês na mão. Mas, daqui para o futuro, tudo se há de fazer em bases mais razoáveis. A distribuição de alimentos sem prestação de serviços será abolida: em vez disso, cada um terá de ganhar honestamente a própria subsistência. A senhorita Chen Te achou melhor dar emprego a todos vocês: os que estiverem dispostos a ir comigo aos galpões do senhor Chu Fu não terão nada a perder.

(p. 149, 150).

Em pouco tempo, Chui Ta é cognominado o rei do fumo de Setsuan, e Sun, por sua disposição em prosperar, ainda que às custas da exploração de seus companheiros, passa a ser seu capataz.

Diante do desaparecimento de Chen Te que, com a desculpa da viagem, fica meses ausente, Wang levanta a suspeita de o primo tê-la assassinado para ficar com os seus bens. Unindo-se ao povo e a Sun, a quem o aguadeiro revela a gravidez da moça, conseguem que Chui Ta seja preso e levado ao tribunal:

WANG –

Santíssimos, enfim apareceis! Coisas horríveis têm acontecido lá na tabacaria de Chen Te! Ela foi viajar, mais uma vez, já faz três meses! O primo ficou com tudo na mão, até que hoje foi preso! Ele teria assassinado a moça, pelo que dizem, para ficar com a loja dela: mas nisso eu não acredito, porque num dos meus sonhos Chen Te me apareceu e me disse que estava presa pelo primo. Oh, meus santíssimos Deuses, vós precisais voltar lá depressa e ver se a encontrais!

PRIMEIRO DEUS –

É de espantar! Toda a nossa pesquisa fracassou. Nós encontramos pouquíssimas almas boas, e as que encontramos nunca tinham uma vida digna de um ser humano. Nós já tínhamos mesmo decidido depositar toda a nossa fé em Chen Te!

SEGUNDO DEUS –

Ah, se ela pudesse continuar a ser uma alma boa!

WANG –

Isso naturalmente ela ainda é, mas desapareceu!

PRIMEIRO DEUS –

Então tudo está perdido...

(p. 171).

Após as lamentações de Wang e de seus pedidos de ajuda aos Deuses, esses se colocam como juízes de Chui Ta que, então, tirando a máscara, revela a eles sua identidade. Após verem que Chen Te está viva, os Deuses – tolos e inoperantes, como os qualifica Martin Essler (1979, p. 307) – sentem-se aliviados e resolvem partir. Ao expor o conflito em que se encontra, a jovem suplica aos Deuses celestiais que lhe dêem uma solução; como ser boa num mundo degenerado? De acusada, Chen te passa a acusar e expor as mazelas sociais. Os Deuses, então, negando que seus mandamentos são funestos e afirmando, cegamente, que está tudo em ordem, como consolo, admitem que ela continue a metamorfosear-se no primo uma vez por semana, pelo menos!, não, Basta uma vez por mês!" (p. 183) e partem numa nuvem cor-de-rosa, cantado:

OS TRÊS DEUSES *cantam* –
 Pena não ficarmos mais
 Do que um instante fugaz:
 Muito visto e examinado,
 Perde o encanto o belo achado!

Vossos corpos lançam sombras
 No jato de luz dourada:
 Deveis deixar-nos agora
 Retornar ao nosso Nada!

CHEN TE –
 Me ajudem!
 [...]

(p. 183, 184).

Nesse momento, a história é interrompida, um personagem se dirige à platéia, no epílogo da peça, e lamenta por este final sem respostas; aconselha, então, o público a pensar, a dar “trato ao pensamento até descobrir-se um jeito pelo qual pudesse a gente ajudar uma alma boa a acabar decentemente...” (p. 185).

7.2 O PROBLEMA NA PARÁBOLA

Aqui e além puseram um véu, a encobrir certas coisas. É preciso arrancá-lo!

Bertolt Brecht (1964, p. 180)

A história de parábola, ou o caso da alma boa, ilustra para o espectador um problema que deverá ser resolvido por ele em seu final: como é possível ao homem ser bom na sociedade instituída? O que Brecht faz, então, nessa peça é explicitar os mecanismos das relações que estão na ordem de tal sociedade, e o que acaba revelando é o caráter de alienação, gerado por essa ordem. Tal explicitação se objetifica mesmo na peça, materializa-se em seus personagens, e a alienação alcança sua expressão máxima na própria configuração da protagonista Chen Te.

Numa radicalização do efeito de estranhamento, Brecht introduz a descontinuidade na própria personagem: Chen Te, em sua tentativa de ser boa para si e para os outros, vê-se dividida em duas, assim demonstrando a contradição imanente a essa sociedade:

CHEN TE –
 Pois sou eu mesma: Chui Ta e Chen Te!
 A vossa antiga recomendação
 De ser boa e viver conforme o bem,
 Me dividiu em duas, como um raio...
 [...]
 Como é difícil este Vosso mundo!
 A fome é tanta, é tanto o sofrimento!
 [...]
 O contrapeso da boa intenção
 Ia fazendo eu me enterrar no chão!
 Eu precisava bancar o patife
 Para poder andar mais à vontade
 E vez por outra mastigar um bife!
 Alguma coisa deve estar errada
 Em vosso mundo: por que é que o mal
 É premiado e o bem não ganha nada,
 Quando por sorte não é castigado?

(p. 180, 181).

Então está na sociedade, nas relações travadas entre os homens, a motivação do desdobramento e metamorfose da personagem. Ao longo da peça, nessas circunstâncias sociais apresentadas, não será a condição social de miséria da protagonista expressa na prostituição – aliás esta não é posta em questão nem pelos Deuses, por não ser essencial em seu caráter – mas será a bondade que se constituirá numa tentação para Chen Te; tentação que, paradoxalmente, poderá levá-la à danação de sua alma e à perda do prêmio recebido por ela dos Deuses altíssimos.

Para sobreviver nessa sociedade, Chen Te precisa reproduzir o modo de produção capitalista; mas, quando o faz, ela aliena-se de si mesma: ao criar Chui Ta, aliena-se de sua humanidade, de sua essência. Essa alienação se concretiza no palco, toma forma, materializa-se. A partir do momento que Chen Te veste a indumentária e a máscara, passa a ser Chui Ta, um homem enérgico, agressivo ante a exploração da prima, mas que, em seguida, passa a explorar e subjugar a força produtiva daqueles que a assediavam financeiramente.

SUN –

Seu criado, obrigado! Mas não me tente driblar outra vez: o senhor hoje precisa acertar com o barbeiro o novo plano...

CHUI TA –

As condições que esse barbeiro quer impor, eu não posso aceitar.

SUN –

Se o senhor ao menos me dissesse que condições são essas...

CHUI TA *esquivando-se* –

Os galpões dele já nos servem muito bem.

SUN –

É, servem muito bem para a gentalha que trabalha lá dentro, mas para o fumo mesmo não servem: cria bolor! Eu ainda vou falar mais uma vez com a senhora Mi Tsu, sobre os locais de que ela pode dispor, antes da nossa reunião! Se pudermos fazer o negócio, aí então vamos poder mandar às favas aquele nosso bando de mendigos, cretinos e aleijados: eles também já não nos sevem mais! Com umas palmadinhas nos joelhos da senhora Mi Tsu, à beira de uma xícara de chá, os locais que ela tem vão nos custar a metade do preço.

CHUI TA –

Nada disso! Eu quero que o senhor, no interesse do bom nome da firma, atenha-se à reserva funcional e à frieza de um homem de negócios!

(p. 162).

Chui Ta é uma alegoria do capitalismo, um mal que degenera e aliena a alma humana, mas Sun, que é o protegido de Chui Ta e que estabelece com este uma aliança de fidelidade às causas da empresa, alegoriza o nazi-fascismo, como a expressão mais funesta dessa alienação – não podemos nos esquecer de que, no momento da produção desta peça, o nazismo, financiado pelo capitalismo, alastrava-se, contaminando grande parte da Europa. Brecht, em “A arte de tornar a verdade manejável como uma arma”, é esclarecedor quanto a esta relação – entre o modo de produção capitalista e tal processo político:

O fascismo é uma fase histórica em que o capitalismo entrou – nesse sentido, é uma coisa nova, porém ao mesmo tempo velha. O capitalismo existe nos países fascistas somente como fascismo, e este pode então ser combatido em seu conteúdo capitalista, *capitalismo da maneira mais desnuda, mais descarada, mais sufocadora, mais fraudulenta*. Como poderá alguém dizer a verdade sobre o fascismo, ao qual é contrário, sem querer falar do capitalismo que o produz? Que aspecto prático poderá ter essa “verdade”? Os que são contra o fascismo, sem tomar posição contra o capitalismo, os que lastimam a barbárie como resultado da barbárie, parecem pessoas que querem comer sua porção de vitela sem abatê-la. Querem comer a vitela, mas não querem ver o sangue. Contentam-se em saber que o açougueiro lava as mãos antes de trazer a carne. Não são contra as relações de propriedade que produzem a barbárie. São apenas contra a barbárie. Levantam a voz contra ela e fazem isso em países onde existem perniciosas relações de propriedade, mas onde os açougueiros ainda costumam lavar as mãos antes de servir a carne. (BRECHT, 1967, p. 21, 22).

Num momento, então, de amarga constatação da impotência dos Deuses e da solidão dos homens, a protagonista invoca na peça a revolta desses Deuses e sua intervenção por meio da luta armada:

CHEN TE –
 Em nossa terra,
 Quem presta, mesmo, precisa ter muita sorte:
 Só quando encontra a ajuda do mais forte
 É que os seus préstimos pode mostrar.
 Os bons não sabem amparar-se mutuamente
 E os deuses são impotentes.
 Por que é que os Deuses não têm tanques e canhões,
 Barcos de guerra e minas e aviões,
 Para atacarem os maus e protegerem os bons?
 Seria muito melhor para eles e para nós.

Chen Te veste o terno de Chui Ta e dá alguns passos imitando a maneira masculina de andar.

Os bons não podem
 Ser bons por muito tempo, em nossa terra:
 Quando o prato está vazio, quem está com fome berra.
 Ah, nada valem os mandamentos divinos
 Quando a pessoa está morrendo à mingua!
 Por que é que os Deuses não vêm aos nossos mercados
 Distribuir fartura, regalados
 Fazendo assim os que tiveram pão e vinho
 Tratarem-se com amor e carinho?

Chen Te põe a máscara de Chui Ta e continua a cantar, com voz de homem.

Para arranjar um almoço, é preciso
 Ter-se a dureza do fundador de um império:
 Salvar alguém da fome não podemos
 Sem antes derrubar uns doze, pelo menos!
 Porque é que os Deuses não gritam lá das alturas
 Por que não dão ajuda aos bons com tanques e com canhões
 E não dão ordem de "fogo!" logo, sem contemplações?

(p. 112, 113).

Chen Te é aquela que, por sua condição de miséria, é obrigada a vender seu próprio corpo para poder sobreviver, mas que, mesmo após superar essa condição, tornando-se proprietária da fábrica de fumo, precisará sujeitar-se aos interesses do mais forte, personificado no barbeiro Chu Fu em sua aliança com o primo Chui Ta – ambos representantes de uma sociedade autoritária, machista, e detentora do poder de ditar o destino da mulher, direcionando, freando e restringindo o campo de atuação feminina conforme os padrões por eles estabelecidos. Conceder a Chen Te a oportunidade de exercer a assistência social é, então, típico dessa postura paternalista e autoritária, pois faz parte de sua estratégia de manipulação; afinal a assistência aos miseráveis, ao supri-lhes as necessidades imediatas, garante a manutenção da "ordem" social, ao mesmo tempo em que promove a "boa" consciência dessa burguesia, representada por Chu Fu. Por mais que Chen Te questione seu direito de opção e chegue, por um momento, a tomar a decisão de ser livre, essa decisão logo esbarra no poder implacável da realidade, materializado na hipocrisia imanente ao caráter degenerado de Yang Sun:

CHUI TA –

Parece até esquecer que ela é um ser humano, dotado de razão!

SUN *achando graça* –

Eu sempre achei espantoso o que certas pessoas pensam das mulheres da própria família, e do efeito que possam ter sobre elas os mais ponderados conselhos. E dos poderes do amor e das fraquezas da carne, o senhor nunca ouviu falar? Está querendo chamá-la à razão? Razão é uma coisa que ela não tem! Ela foi maltratada a vida inteira, pobre bichinho! Basta eu pousar a mão no ombro dela e dizer “vem comigo!”; ela começa a ouvir sinos celestiais, e é capaz de estranhar a própria mãe.

(p. 119).

Chen Te, ao ver-se flagrada em sua condição de opressão – condição essa triplamente formulada na peça: a personagem é prostituta, é pobre e é mulher –, precisa reformular seu destino. Agora sem opção, vê-se forçada a aceitar as propostas “generosas” do barbeiro. Novamente, a personagem é obrigada a vender-se. Chen Te é cooptada por Chu Fu – encarnação do paternalismo em sua mais alta expressão de hipocrisia e dissimulação –; cooptação que se dá via primo, que é o intermediário das negociações.

Chen Te é a alegoria do próprio povo, sem voz, sem direitos e abandonado em meio aos outros homens. É a própria incapacidade de exercer o livre arbítrio, ou melhor, é o próprio livre arbítrio que é posto em discussão nesta peça: os homens são incapazes de exercer a liberdade porque, paradoxalmente, essa liberdade lhes foi tolhida por meio da alienação: o homem alienado, despolitizado, não tem opções. Ainda que Chen Te proclame a revolução, o que obtém como resposta é o silêncio, a evasiva:

CHEN Te *perplexa* – [...]

Ah, desgraçados: um irmão é maltratado,

E vocês olham para o outro lado?

Grita de dor o ferido, e vocês ficam calados?

A violência faz ronda e escolhe a vítima,

E vocês dizem: “A nós ela está poupando,

Vamos fingir que não estávamos olhando!”

Mas que cidade, que espécie de gente é esta?

Quando campeia numa cidade a injustiça

É necessário que alguém se levante;

É preferível que num grande incêndio

Toda a cidade desapareça

Antes que a noite desça!

[...]

CHEN TE *com desânimo* –

Eu não queria ofender vocês: só fiquei espantada... Não: o que eu quero é xingar vocês, mesmo! Desapareçam da minha vista!

O Desempregado, a Cunhada e o Avô saem, comendo e resmungando

(p. 109, 110).

Quando Chen Te veste a máscara de Chui Ta, ela está representando, conscientemente, um papel; uma outra história se institui, pois uma nova dinâmica é instaurada por serem outras as relações agora estabelecidas: os vínculos entre os homens/personagens da peça passam a ser firmados por meio de contratos econômicos. E é Chui Ta e não Chen Te, como a escolhida pelos Deuses, quem promoverá a transformação ou revolução, fazendo frente à miséria e degradação vigentes: os que viviam à margem – desempregados, mendigos – são re-incluídos, re-integrados como cidadãos, por meio do envolvimento em um modo de produção – como empregados assalariados na fábrica de fumo de Chui Ta. Esse envolvimento no processo produtivo, no entanto, não investe no resgate da humanização desses seres, pois esse modo de produção, ao qual se acham agora subordinados, por priorizar o lucro, supre-lhes, por meio de uma ínfima remuneração, apenas as suas necessidades imediatas, exigindo-lhes, contudo, o dispêndio de uma energia sobre-humana:

CARPINTEIRO *parando, a gemer, e deixando-se cair sobre um dos fardos* – Não agüento mais: já não tenho idade para um trabalho destes!

SUN *sentando-se também* –

Por que você não pega esse fardos e joga na cara dele?

CARPINTEIRO –

E a minha gente vai viver de quê? Com tudo isso, eu ainda tenho de empregar meus filhos, para que não nos falte o necessário. Se a senhorita Chen Te pudesse ver isto! [...]

SUN *vendo chegar Chui Ta* –

Me dê aqui um desses fardos, aleijado! Sun *apanha um dos fardos de Lin To e leva-o, com os seus.*

[...]

CHUI TA –

Esperem aí! Que história é essa? Por que você vai levando um fardo só?

CARPINTEIRO –

Eu hoje estou me sentindo um pouco cansado [...]

CHUI TA –

Volte lá e pegue três sacos, meu caro! O que Yang Sun pode fazer, você também pode: é que Yang Sun tem boa vontade, e você não.

(p. 156).

Assim, a ética do modo de produção capitalista é desnudada na peça em todas as dimensões; é posta sob observação e análise do espectador: Chui Ta apropria-se de bens e serviços alheios – como dos fardos de fumo que estavam guardados nos fundos da loja e que pertenciam aos parentes; com eles dá início à sua fábrica, fazendo com que os verdadeiros donos tenham que trabalhar para ele –; desempregados, como Sun, dispõem-se a comprar um emprego à custa da danação/distração de outro funcionário que precisará ser demitido; o empregado explorado, coerente com essa ética, explora e oprime os seus companheiros como uma forma de ascender e obter regalias dentro da empresa.

SUN, de pé, com as pernas entreabertas, aparece por trás dos operários, que vão fazendo passar por cima das cabeças um cesto com folhas de fumo em bruto.

SUN –

Isso não é trabalho honesto, gente! O cesto precisa andar mais depressa! *A um dos Meninos* Você pode sentar-se aí no chão, para não atrapalhar! E você, lá: mais força na prensagem! Seus cães vadios, por que é que nós pagamos a vocês? Mais depressa com o cesto! Mas que diabo: Vovô, sente-se num canto, fazendo só o trabalho das crianças! Chegou a hora de acabar com a preguiça! Eu quero todos dentro do compasso!

Sun vai batendo o compasso com as mãos e o cesto vai passando mais rapidamente.

SENHORA YANG *ao público* –

E nenhuma das hostilidades, nenhuma das indiretas, por parte daquela gente ignorante, fez meu filho recuar no cumprimento do dever.

(p. 157, 158).

Mas o primo, criado por Chen Te, é apenas uma alternativa que se vê logo lograda e que, em sua provisoriedade, não atende às necessidades impostas pela vigência e condução dos fatos e problemas que não cessam.

Chen Te como um indivíduo sozinho numa sociedade decadente, desumanizada, descobre-se, também, impotente.

O uso da máscara em sua duplicidade revela o paradoxo vivido pela personagem: Chui Ta não defende a prima apenas dos exploradores, mas a defende de si mesma, de seus excessos de bondade e caridade. A alienação move os dois seres: Chen Te, como a alma boa, em sua ingenuidade e visão humanitária, porém idealizada do mundo; e Chui Ta, como a alma má, em sua objetividade e visão realista, porém mecânica do mundo. Conforme Holthusen (apud PEIXOTO, 1979), Chui Ta é uma espécie de correção dialética do primeiro impulso do coração: sua compreensão realista e fria da natureza humana, onde é necessário agir sem levar em conta os sentimentos, mas sim os interesses – dominar e organizar, ordenar e investir.

A cisão da personagem mostra, ao final da peça, não pertencer ao campo dos paradoxos insolúveis, mas sim ao da dialética, ou seja, os extremos representados por Chen Te e Chui Ta não se excluem, nenhum deles pode ser suprimido. A tensão que lhe é inerente, tende à perpetuação desde que prevaleçam as condições político-econômicas nas quais essa cisão foi gerada e às quais é imanente. E, o que é importante observar, essa tensão se estende a todas as relações desenvolvidas pela personagem e por isso constitui o vínculo que ela estabelece com os seres que a cercam, com o ser amado e com as coisas ou com o meio de produção material de que dispõe para sobreviver:

CHUI TA *soltando um grito* –

Lá se vai a loja! Ele [Sun] não tem amor a ninguém! É o fim! Não sei o que fazer! *Põe-se a andar de um lado para outro, como um animal enjaulado, repetindo sempre "Lá se vai a loja", até que de repente pára, e diz para a senhora Chin* – Chin, você cresceu na sarjeta, igual a mim: somos idiotas? Não! Falta-nos a brutalidade necessária? Não! Eu sou capaz de agarrar você pela garganta e sacudir até vê-la cuspir fora o queijo que acabou de me roubar, você sabe disso. Os tempos andam terríveis, esta cidade é um inferno, mas assim mesmo vamos tentando subir, cravando as unhas na parede lisa... De repente, o azar dá em cima de um: começa a amar e pronto, lá se vai! É bastante um momento de fraqueza e a gente está liquidado. Mas, como se livrar de umas tantas fraquezas, e do amor que é a mais fatal de todas? Não é possível! O preço é alto demais! Diga, com toda franqueza: a gente pode estar sempre de pé atrás? Enfim, que mundo é este?

Carícias tornam-se estrangulamentos,

Cada suspiro é um grito de pavor:
 Por que esvoaçam corvos agourentos?
 É alguém que vai a um encontro de amor!

(p. 120).

Ao estabelecer relações dessa natureza, a personagem expõe uma luta contínua que, simultaneamente, aprofunda a sua cisão; em seu desdobramento, passa a negar aquilo que afirma e a afirmar aquilo que nega. Mas essa é uma estratégia de sobrevivência, uma astúcia objetiva, como diz Renata Pallottini (1989, p. 106) ao analisar o caso de Puntila, na peça O Sr. Puntila e seu crido Matti, de Brecht, a astúcia do homem no mundo capitalista: “no caso de A alma boa... a contradição objetiva leva à verdadeira ruptura, a uma esquizofrenia objetiva. Chui Ta é o duplo social de Chen Te”.

Os habitantes de Setsuan não têm perspectiva histórica, o que conduz a uma falta de perspectiva política; assim, vivem no plano do imediato, são alienados, desprovidos da consciência de que compõem uma ordem que pode ser alterada; por outro lado, já não têm temor algum aos Deuses, sua alienação se expressa no âmbito material e não espiritual – isso não significa que não seja motivada pelos preceitos cristãos, como discutiremos mais adiante –, sofreram um processo de individualização, por isso desenvolvem apenas relações utilitárias, as quais decorrem desse mesmo processo de alienação e, simultaneamente, o aprofunda.

Embora não temam os Deuses, esses homens tendem a explicar os fenômenos materiais por meio de intervenções mágicas, o que logo é desmistificado pelos próprios Deuses:

Voz dentro da casa –

Deixe-nos em paz, você com os seus Deuses! Nós temos outras preocupações!

WANG voltando para perto dos Deuses –

O senhor Cheng está fora de si, com a casa cheia de parentes, e não se atreve a expor-se aos vossos olhos, Santíssimos. Aqui entre nós, acho que é gente bem ruim e ele não quer vos mostrar: tem medo do vosso julgamento, isso é que é!

TERCEIRO DEUS –

Será que nós somos assim de meter medo?

WANG –

Só para gente ruim, não é verdade? Todos sabem que a província de Kuan, por exemplo, vem sendo castigada por inundações há dezenas de anos...

SEGUNDO DEUS –

É? E por que isso?

WANG –

Ora, é que lá não há nenhum temor a Deus.

SEGUNDO DEUS –

Bobagem! Só porque deixaram a represa desabar...

(p. 61).

Introduzindo a ironia nesse diálogo do aguadeiro com os Deuses, as situações adversas passam a ser vistas, então, como promovidas pelos próprios homens, a eles cabe a responsabilidade, por sua falta de organização ou por sua omissão: são as causas objetivas, concretas, que devem ser buscadas e analisadas. Assim, Brecht humaniza os deuses, destituindo-lhes os poderes divinos – não são onipotentes nem oniscientes, não têm poder sobre o destino humano:

NO ABRIGO NOTURNO DE WANG

Música. Pela primeira vez os Deuses aparecem em sonho ao aguadeiro. Eles estão desfigurados, com evidentes sinais de longa peregrinação, profundo esgotamento e múltiplas experiências más: um deles traz o chapéu pendurado no pescoço, outro vem com uma armadilha de caça presa a uma das pernas e os três estão descalços.

(p. 171).

Assim os Deuses não têm respostas para os conflitos expostos por Chen Te. Qual seria então a solução dessa parábola brechtiana? Destituir os Deuses? Destituir os homens? Ou destituir o próprio mundo?:

Um dos atores vem à ribalta e apresenta ao público suas desculpas, à guisa de epílogo.

[...]

Não poderíamos ter maior mágoa em confessar
O nosso próprio fracasso, se alguém não nos ajudar.
Talvez nada nos ocorra, agora, de puro medo:
Isso acontece! Entretanto, como encerrar este enredo?

Já batemos o bestunto e nada achamos no fundo:
 Se fossem outros os homens, ou se outro fosse o mundo,
 Ou se os Deuses fossem outros ou nenhum – como seria?
 Nós é que ficamos mal, sem nenhuma fantasia!

(p. 184, 185).

7.3 DAS DOBRAS QUEBRADAS

Não são os Deuses “tolos e inoperantes”, retornando para o seu Nada, com a consciência tranqüila por terem encontrado uma alma boa, que terão o poder da intervenção, esse poder pertence aos homens que devem assumir uma posição definida e ter muito claro seu papel de agente sócio-histórico. Conforme defende Brecht, também a arte deve assumir posição, pois sem opiniões e objetivos nada se pode representar:

Muitos poderão achar isso uma degradação, os que colocam a arte nos pináculos da lua (depois das contas acertadas, é claro); mas as mais altas decisões da humanidade são realizadas numa luta travada na terra, e não nas nuvens; no mundo extramental e não na cabeça das pessoas. Ninguém pode ser colocado acima das classes que lutam, pois ninguém pode ser colocado em plano superior ao homem. A sociedade não pode ter um sistema de comunicação comum, enquanto estiver dividida em classes antagônicas. Pois a arte, sendo “apolítica”, não quer dizer outra coisa senão estar aliada ao grupo dominante. (BRECHT, 1967, p. 207).

Aos homens cabe rever a dinâmica das relações sociais e alterar o quadro de dominação em que vivem. A eles cabe reformular os mandamentos da convivência humana:

WANG –
 Se, por exemplo, pedísseis “benevolência” em vez de “amor ao próximo”...

TERCEIRO DEUS –
 Mas isso é ainda mais difícil, infeliz!

WANG –
 Ou “equidade” em lugar de “justiça”...

TERCEIRO DEUS –
Assim vai dar muito mais trabalho!

WANG –
Ou pura e simples “decência” em vez de “honra”...

TERCEIRO DEUS –
Tudo isso representa mais muito mais, homem de pouca fé!

(p. 153).

Realmente “tudo isso representa muito mais”, representa a destituição dos mandamentos que atendem aos interesses de uma classe, a classe burguesa, como analisa Peixoto (1979, p. 193): “[Os Deuses] desprezam as condições em que vive o povo [de Setsuan] [...] pedem uma bondade cristã impossível, e seus ‘mandamentos’ são a ilustração da ordem burguesa”.

Como sintetiza Chiarini (1967), nesta peça Brecht descarna ao máximo as contradições da sociedade burguesa e capitalista, sem nada conceder ao devaneio, ao idílio, à utopia. E esse descarnar, por meio da instituição do “pathos dialético”, constitui a virtude poética mais sólida do texto brechtiano: “Brecht é poeta sobretudo nisto: quando nos ilustra, com impiedosa ironia e cruel sarcasmo, os perenes paradoxos da sociedade burguesa” (p. 32).

A peça é suspensa, não termina, novamente, como ocorre em *O preceptor*, é interrompida pelo discurso do outro, personagem/narrador/ator, estabelecendo um universo polifônico pelo confronto de vozes, tempos e espaços, como ocorreu em vários outros momentos. Esse procedimento de corte “reduz o véu a dobras quebradas”, como diz Barthes:

“Desvelar” não é tanto retirar o véu como despedaçá-lo; no véu, só se comenta, geralmente, a imagem daquilo que esconde ou subtrai; mas o outro sentido da imagem é igualmente importante: *o forrado, o ténue, o seguido*; atacar o escrito mentiroso é separar o tecido, **reduzir o véu a dobras quebradas**. A crítica do *continuum* (aqui aplicada ao discurso) é constante em Brecht. [...] O descontínuo do discurso impede o sentido final “de retomar-se”: a produção crítica não espera; quer-se instantânea e repetida: é a própria definição do teatro épico segundo Brecht. O épico é aquilo que corta (repica) o véu, desagrega a paz da mistificação [...]. (BARTHES, 1988, p. 230) (grifo nosso).

O ator se dirige ao público, num procedimento que foi recorrente em vários momentos da demonstração da história, afirmando sempre que se está no teatro e este não pode ser confundido com o real: ele, no entanto, o reflete e refrata. E nesse processo, não há, então, uma verdade unívoca, uma doutrina absoluta pregada por um mestre, como ocorre na parábola testamentária. Também em *A alma boa*, como já analisamos em *O preceptor*, será somente por meio do estabelecimento das relações entre os enunciados narrativo, interpretativo e pragmático, dialeticamente engendrados na peça, que chegaremos ao sentido subjacente. A lição que fica é que são os modos de pensamento, organização e produtividade sociais que devem ser observados e, por meio do exercício da análise, do pensamento dialético, neles se pode e se deve intervir, pois são construtos humanos; e o público a isso é incitado:

Epílogo

E, agora público amigo, não nos interprete mal:
Sabemos que este não foi um excelente final!
Nós fazíamos idéia de uma lenda cor de ouro
E ela, disfarçadamente, assumiu um tom de agouro.
Ficamos tristes também ao notar, por nosso lado,
Tanto problema em aberto e o pano de boca fechado.
Recolham-se às suas casas e disto tirem proveito!
[...]
Para esse horrível impasse, a solução no momento
Talvez fosse vocês mesmos darem trato ao pensamento
Até descobrir-se um jeito pelo qual pudesse a gente
Ajudar uma alma boa a acabar decentemente...
Prezado público, vamos: busque sem esmorecer!
Deve haver uma saída: precisa haver, tem de haver!

(p. 185)

8 DA FARSA HISTÓRICA À PARÁBOLA

O único princípio nunca abdicado é sempre subordinar todos os princípios à tarefa social que nos propomos a realizar a partir de cada peça.

Bertolt Brecht (apud PEIXOTO, 1979, p. 165)

A resistível ascensão de Arturo Ui foi escrita por Brecht em 1941. Peça que é “um dos espetáculos mais expressivos do teatro contemporâneo, uma encenação em que todas as propostas brechtianas são quase esgotadas, numa pesquisa minuciosa, de uma teatralidade espantosa” (PEIXOTO, 1979, p. 207).

No primeiro quadro da peça, ambientada em Chicago, temos já a maquinação da manobra político-econômica tecida pelos líderes do cartel da couve-flor, cuja repercussão acabará por desencadear todo o plano de ascensão de Arturo Ui. Cinco personagens, homens de negócios, discutem questões financeiras decorrentes da grande crise, e, desse diálogo, repleto de frases feitas e ironias, sairá o plano de corrupção e cooptação de Dogsborough – político influente e “honesto” – a favor das docas. Cabe ressaltar que Dogsborough era financiado pelo cartel de verduras: “Há dezenove anos ele recolhe as nossas contribuições para o fundo eleitoral. Ou seriam vinte?” (p. 131). Dessa forma, as suas decisões políticas passarão a ser subsidiadas por interesses econômicos.

Traído, todavia, por ter aceitado a negociata proposta pelos líderes do cartel de couve-flor, envolvendo ações de uma companhia de navegação em troca de favorecimento de verbas da prefeitura para o cartel, Dogsborough tenta, a qualquer custo, evitar que tal negociata venha a público, manchando uma reputação construída ao longo de seus oitenta anos. Para isso, o velho passa a aceitar a proteção de Arturo Ui – gângster decadente que nesse momento estava à espreita –, no entanto passa a servir a este, Ui, como bode expiatório. Dogsborough, devido à esfera política em que atua e à sua enorme influência na câmara e nas instituições estatais, ajuda a promover – por meios ilícitos, mentiras e omissões –, a ascensão do futuro grande ditador.

Não só Dogsborough, mas também o cartel estabelecerão aliança com Arturo Ui e sua gang. A partir disso, como deuses ditadores do destino da coletividade, esses gângsteres, com suas “pistolas Thompson”, passarão a subjugar os comerciantes de verduras, pequenos quitandeiros, inicialmente de Chicago e, após, de Cícero, coagindo-os – pela demonstração mesmo de que estão em perigo, ainda que sob a mira das próprias armas desses gângsteres – à aceitação de seus favores e serviços de “proteção”. Vale dizer que o paternalismo estatal é próprio do regime fascista – paternalismo sob extrema vigilância, é claro, o que gera a total dependência e o imobilismo. Assim Brecht expõe a ideologia dos movimentos nazi-fascistas em Arturo Ui, sem se esquecer, contudo, de atrelar a ela os interesses econômicos que a alicerçaram e motivaram à ação.

8.1 A TEATRALIDADE DO REAL

Chicago é a grande e verdadeira cidade americana, produtiva, violenta, tough. Aqui as classes se confrontam como exércitos inimigos, o wealthy people na faixa de edifícios ricos à beira do estupendo lago, e logo em frente o imenso inferno dos bairros pobres. Sente-se que aqui o sangue encharcou as calçadas, o sangue dos mártires de Haymarket (os anarquistas alemães aos quais é dedicado um velho e bellissimo livro ilustrado, obra do chefe da polícia de então), sangue dos acidentes no trabalho com que se construiu a indústria de Chicago, sangue dos gângsteres. [...] Gostaria de ficar mais tempo em Chicago, que merece ser entendida em sua feiúra e beleza, mas o frio lá é terrível, minha amiga local é banal e deselegante (portanto perfeita para Chicago), e eu parto num vôo para a Califórnia”.

Ítalo Calvino (2003, p. 9)

Espaço e personagens são alegorias de seres históricos contemporâneos a Brecht. E estão aqui, presentes na parábola, como objetos, para serem analisados; para isso, tais personagens são trazidas para o plano do humano, e nesse plano são rebaixadas para a condição de anti-heróis, heróis farsescos; não há qualquer possibilidade de idealizações ou conflitos; estas personagens

são menores que as contradições às quais são submetidas. Como analisa Pallottini em seu trabalho sobre a construção da personagem no teatro:

À noção de conflito Brecht opõe a noção de contradição. O conflito, sob este ponto de vista, seria uma contraposição de sentimentos, vontades, objetivos dos personagens. Cada pólo de um conflito nasce de um personagem ou grupo de personagens – pelo menos na maior parte das vezes. A contradição é maior do que isso; ela está acima dos personagens, que são o tempo todo submetidos a ela. No conflito, podem-se opor pólos quaisquer: duas famílias inimigas, dois homens que amam a mesma mulher, dois inimigos que pretendem o mesmo poder. Na contradição os dois pólos estão como que *ligados*, um supõe o outro, não pode existir sem o outro; não podem existir escravos sem senhores, patrões sem empregados, pobres sem ricos, e vice-versa. (PALLOTTINI, 1989, p. 112).

Como uma história alegórica para cada elemento da instância narrativa, podemos apontar um referente do mundo objetivo. Assim Chicago é a Alemanha dos anos trinta – contudo a peça, conforme Brecht (apud Peixoto, 1979), “não pretende traçar um quadro de conjunto da situação histórica dos anos trinta. Falta o proletariado, e não era possível conceder-lhe um lugar maior, pois nesta estrutura todo elemento a mais seria um excesso [...] e falharia em seu objetivo”. A cidade de Cícero é a Áustria – anexada em 1936 e dominada por Hitler em 1938 –; Dogsborough é o presidente Hindenburg, que, por sua reputação e poder, é usado como bode expiatório às causas de Hitler; em 1921 Hindenburg era um reverenciado Marechal-de-campo; em 1932 aplica um golpe de Estado contra o governo social democrata da Prússia e demite o governo Braun, sob o pretexto de que “a ordem estava ameaçada”; os homens-tenentes do gângster Arturo Ui são os homens de Hitler: Giri é Göring, criador da Polícia Secreta do Estado (*Gestapo*), com funções repressivas e preventivas; Givola é Goebbels, criador da Câmara Cultural do Reich, quando intelectuais e artistas perdem a liberdade de expressão e de organização e começam a ser perseguidos, foi também o chefe do Ministério da Propaganda; e Ernesto Roma é Ernst Röhm, comandante das S.A, massacrado juntamente com suas lideranças nazistas, em 1934, por ordem de Hitler, com o objetivo de moralizar a própria casa. O chefe do monopólio de legumes de Cícero (Áustria), assassinado pela gang de Ui, Dullfeet, é Dollfuss, primeiro-ministro austriaco,

cujo assassinato, em 1934, é patrocinado pelos nazistas com a intenção – frustrada nesse momento – de tomarem o poder em Viena.

No testamento de Dogsborough, forjado por Givola, aparecem as nomeações da gang de Ui/Hitler, conforme o que colocamos acima, que acontecerão de fato na Alemanha após as eleições de 1932, quando o Partido nazista consegue 196 cadeiras no parlamento – vitória devida à propaganda e à persuasão com suas intimidações e ameaças. Em 1933, Hitler é nomeado, pelo presidente Hindenburg/Dogsborough, chanceler e, com a morte deste, em 1934, o líder nazista toma o seu lugar:

10

No Hotel Mammoth. Suíte de Ui. Ele está deitado em uma poltrona funda, olhando fixamente para o nada. Givola está escrevendo algo, enquanto dois guarda-costas, olhando por cima de seus ombros, riem.

GIVOLA –

Assim eu, Dogsborough, deixo como herança para o bom e esforçado Givola o meu boteco; para o corajoso, só que um pouco esquentado Giri, a minha casa de campo, e ao honesto Roma, a guarda de meu filho [vale lembrar que Ernest Röhm/Roma era homossexual e foi massacrado pelos próprios nazistas por suas posições, excessos e bestialidades; vale lembrar também que, em nome da moralização, os homossexuais foram perseguidos pelo regime e eram castrados nos campos de concentração]. Peço a vocês que nomeiem o Giri para juiz e o Roma para chefe da polícia; já o meu querido Givola, para defensor dos pobres. Eu recomendo, de coração, Arturo Ui para o meu próprio posto. Ele é digno dele [...].

(p. 181).

Na peça, história e ficção se entrelaçam – e Brecht deixa mesmo registrada sua preocupação com essa justa medida ao comentar em seu Diário de trabalho:

Em *Ui* o problema era, por um lado, deixar que os acontecimentos históricos se evidenciassem e, por outro lado, dotar a “mascarada” (que é um desmascaramento) de alguma vida própria; quer dizer, ela deveria – teoricamente falando – também funcionar independentemente de suas referências pontuais. Entre outras coisas, uma conexão estreita demais entre os dois enredos (o enredo dos gângsteres e o enredo nazista), isto é, uma forma em que o enredo dos gângsteres fosse uma versão simbólica do outro enredo seria insuportável, sobretudo porque as pessoas estariam constantemente procurando o ‘significado’ desse ou daquele movimento e estariam

sempre buscando o modelo da vida real para cada figura. Isso era especialmente difícil. (BRECHT, 2002, p. 175).

Se formos buscar a trajetória hitleriana e a astúcia com que o líder nazista a empreendeu, encontraremos semelhanças espantosas entre os dois personagens, chefes de gangs de “gângsteres” nazistas. Como observa Adorno, para além das críticas que faz a essa peça – críticas essas que foram recentemente contra-argumentadas por Iná Camargo Costa – o grupo que maquinou a tomada do poder na Alemanha era certamente uma gang, e ele pontua: “a comédia de Brecht sobre a resistível ascensão do grande ditador Arturo Ui expõe a nulidade subjetiva e a pretensão de um líder fascista sob uma luz dura e precisa” (apud COSTA, 1998, p. 229). Costa refuta, no entanto, não só o argumento de Adorno em torno do tratamento dado por Brecht ao tema do nazismo, como também refuta a crítica do filósofo quanto à reconstrução do nexos social e econômico em que age o ditador na peça, pois, conforme o filósofo, “ao invés de uma conspiração dos ricos e poderosos, temos uma organização trivial de gângsteres, o truste da couve. [...] O verdadeiro horror do fascismo é exorcizado [...]. se ele for suprimido e uns poucos exploradores de quitandeiros são ridicularizados, ali onde estão posições-chave do poder econômico, o ataque fracassa [...] reduz o efeito político”. A essas objeções de Adorno, Costa responde com agudeza crítica, apoiada no nexos da peça:

O que mais espanta no argumento de Adorno contra *Arturo Ui* é sua análise ter passado por cima do fato de que Brecht deixou absolutamente claras as posições-chave do poder econômico, mostrando como a vegetação nazista floresceu em solo muito bem adubado por relações político-econômicas, tanto as evidentes quanto as obscuras e, a partir da rede tramada entre esses interesses e os da gang nazista, estabeleceu o terreno *político* no qual cabe ridicularizar uma figura como a de Hitler/Arturo Ui, inclusive expondo metateatralmente o seu lado canastrão. E, como bonificação extra, localizando novamente sua cena em Chicago, aproveitou para propor uma analogia muito procedente entre as gangs do nazismo e as organizações mafiosas dos Estados Unidos (a menos que não se reconheça o papel parafascista por elas desempenhado no combate às organizações dos trabalhadores americanos). (COSTA, 1998, p. 232).

Essa “rede tramada” que sustenta o terreno político “muito bem adubado por relações político-econômicas”, no qual ascende Arturo Ui e floresce a

“vegetação nazista”, conforme afirmou Costa, se explicita desde o primeiro quadro, quando os líderes do cartel da couve-flor tramam a corrupção e cooptação de Dogsboroug e, em seguida, estabelecem aliança com Arturo Ui e sua gang financiando sua campanha e dando guarida a suas ações.

UI –

[...] a primeira coisa necessária é a união. Em segundo lugar, o sacrifício. O quê? – ouço vocês dizerem – temos que fazer sacrifício? Pagar pela proteção, dar trinta por cento pela segurança? Não, isso nós não queremos. Para isso, o nosso dinheiro é muito caro! Ah, se a proteção fosse grátis, então sim. Pois é, meus caros quitandeiros, as coisas não são tão simples. Grátis só mesmo a morte. Tudo o mais tem preço. E assim, também têm preço a proteção, a tranquilidade, a segurança e a paz! É assim que é a vida. E já que é assim, e já que isso nunca vai mudar, eu tomei a decisão, junto com alguns homens que vocês estão vendo aqui – e outros que estão lá fora – de que vamos emprestar nossa proteção a vocês.

Givola e Roma batem palmas.

E para que vocês possam ver que tudo deverá ser feito em bases comerciais, está aqui o Sr. Clark, do atacado Clark, que todos vocês conhecem.

Roma conduz Clark para a frente. Alguns quitandeiros batem palmas.

GIVOLA –

Sr. Clark, em nome da assembléia, dou-lhe as boas-vindas. Que o cartel da couve-flor esteja se empenhando pelas idéias de Arturo Ui merece todo o meu louvor. Muito obrigado, Sr. Clark.

CLARK –

Senhoras e senhores, nós do cartel da couve-flor, estamos vendo, alarmados, como é difícil para os senhores vender os seus produtos. “São muito caros” – é o que ouço dizer. Mas por que são muito caros? Porque os nossos empacotadores, carregadores e motoristas, ataçados por maus elementos, exigem cada vez mais. Arrumar esta situação é o que desejam o Sr. Ui e seus amigos.

(p. 166, 167).

São, assim, as motivações econômicas que sustentam as ações políticas, culminando no projeto expansionista do grande ditador:

UI –

Aceito com orgulho o agradecimento de vocês. Quando, há quinze anos, como um simples filho de Bronx, desempregado, saí para ganhar Chicago, seguindo o chamado do destino, acompanhado de somente sete homens fortes, era meu firme desejo trazer paz para o comércio de verduras. Naquela época não éramos mais que um

pequeno grupo, cujo simples porém fanático desejo era justamente essa paz! Agora são muitos. E a paz no comércio de couve-flor de Chicago já não é mais um sonho e sim crua realidade. E para garantir essa paz, eu dei ordens que se comprem hoje mesmo novas metralhadoras Thompson e carros-tanque e naturalmente tudo o mais que se possa conseguir em pistolas Browning, cassetetes, etc., pois clamam por proteção não só Cícero e Chicago, mas também outras cidades: Washington e Milwaukee! Detroit! Toledo! Pittsburg! Cincinnati!. Onde também há comércio de couve-flor. Flint! Boston! Filadélfia! Baltimore! St. Louis! Little Rock! Minneapolis! Columbus! Charleston! E Nova York! Todas reclamam proteção! E nenhum "Uuh!" e nenhum "Isto não se faz!" vai impedir o Ui!

(p. 213).

Ainda sobre a analogia entre os dois ditadores e suas intervenções no processo político, a título de exemplo, podemos citar o episódio do "Putsch da Cervejaria" que nos dá bem a dimensão desse lado "canastrão" do líder nazista, Hitler, ao qual se referiu Costa. Esse episódio tem como personagens Kahr, um monarquista da direita e ex-primeiro ministro da Baviera, nomeado, a 26 de setembro de 1923, pelo gabinete bávaro, Comissário Estadual com poderes ditatoriais, Hitler e seus "lugares-tenentes" Goering, Hess e Ulrich Graf. A Baviera estava em crise com a República alemã e anunciava seu próprio estado de emergência, contudo era contrária às idéias de Hitler, que proclamavam a tomada de Berlim e a derrubada da República de Weimar: "não nos submeteremos mais a um Estado que se baseia na idéia enganadora de que representa uma maioria. Queremos a ditadura...", proclamava Hitler. Desconfiado de que Kahr pudesse proclamar a independência da Baviera e a restauração do trono bávaro para os Wittelsbachs, Hitler intercede, invadindo, juntamente com seus homens (todos armados) a cervejaria em que Kahr discursava, conforme narra o historiador Shirer:

Cerca de oito e quarenta e cinco da noite de oito de novembro de 1923, no momento em que Kahr falava havia meia hora a uns três mil sedentos cidadãos, sentados a toscas mesas e bebendo cerveja em canecas de pedra, à moda bávara, as tropas S.A cercaram a grande cervejaria e Hitler irrompeu no salão. Enquanto alguns de seus homens assentavam uma metralhadora na entrada, Hitler saltou sobre uma mesa e, para chamar a atenção, disparou seu revólver para o teto. Kahr interrompeu seu discurso e o auditório voltou-se para ver qual era a causa do distúrbio. Com a ajuda de Hess e de Ulrich Graf, o antigo açougueiro, lutador amador, desordeiro, e agora o guarda-pessoal do líder, Hitler, dirigiu-se para o palanque. Um major da

polícia tentou detê-lo, mas Hitler, com a pistola apontada, empurrou-o. De acordo com uma testemunha ocular, Kahr ficara naquele momento 'pálido e confuso', recuando no palanque e deixando que Hitler ocupasse o seu lugar. (SHIRER, 1964, p. 115).

Também é digna de nota, por nos dar a dimensão do caráter predeterminado de Hitler, que tinha a convicção de que “nada poderia deter sua ascensão”, a resposta dada por ele, quando acusado de ditador pelo tribunal, após o episódio na Bavária –; o que nos faz voltar às colocações de Adorno sobre a peça expor “a nulidade subjetiva e a pretensão de um líder fascista sob uma luz dura e precisa” e concluir que Brecht consegue reconstruir esse ditador em Arturo Ui na sua exata medida. Como nos conta ainda Shirer (1964), Hitler, em sua resposta, não nega ser um ditador, pois o destino o decretara:

O homem nascido para ditador não é forçado a isso. Ele o deseja. Não se deixa conduzir, mas conduz a si mesmo. Não há nenhuma imodéstia nisso. Haverá imodéstia no fato de um operário procurar dedicar-se a um trabalho pesado? Diríamos presunçoso um homem que, com a tenacidade de um pensador, atravessasse noites a estudar até que desse ao mundo uma invenção? O homem que se sente solicitado a governar um povo não tem o direito de dizer: ‘Se me querem, ou me intimidam, cooperarei’. Não! É seu dever antecipar-se. (Hitler apud SHIRER, 1964, p. 128).

O episódio da cervejaria e os outros subseqüentes terminam em verdadeiro fiasco para Hitler e seu grupo, chegando ao ponto de acabarem presos por traição. Hitler é, então, condenado a cinco anos de prisão por um crime cuja pena seria a prisão perpétua: tentar alterar pela força a Constituição do Reich Alemão. Aconteceu que o Ministro da Justiça da Baviera, Franz Guertner, era um velho amigo e protetor do líder nazista e, assim, diligenciara para que a justiça fosse complacente e tolerante. Dessa forma, proferindo sua própria defesa, Hitler consegue inverter a situação e chamar a atenção da imprensa sobre sua pessoa; astutamente, passa da situação de réu, criminoso, para a de vítima do regime vigente e herói revolucionário: “Não pode haver alta traição contra os traidores de 1918” – proclama em uma de suas contra-

argumentações ao promotor, numa fala que durou quatro horas e impressionou o povo alemão.

O mito começa aí a se construir. Sabemos que Hitler era um exímio orador, dominava a arte geradora dos efeitos persuasivos do discurso e manejava os seus mecanismos para atingir seus fins sábia e ostensivamente; alertava, por exemplo, sobre a ineficácia da propaganda que fosse vista como tal, ela deixaria de funcionar desde o momento em que sua presença se tornasse visível. Também na peça, Brecht expõe tal habilidade a uma sátira mordaz, à carnavalização paródica.

Conforme coloca o historiador Lenharo (1986), tudo interessa no jogo da propaganda nazista: mentiras, calúnias; para mentir, que seja grande a mentira, pois, assim sendo, “nem passará pela cabeça das pessoas ser possível arquitetar uma tão profunda falsificação da verdade”. A partir dessas considerações, os nazistas darão à propaganda um tratamento de longo alcance, do qual nem a produção artística escapará. Parece que é isso mesmo que faz o nosso Apresentador no início da peça, só que faz uma propaganda às avessas das personagens ao anunciá-las – ou será que ele está tomando partido, numa postura altamente irônica, daquele gosto do grande público pelos “heróis sanguinários”?

Como Hitler, Arturo Ui, no quadro 6, tomará aulas com um ator clássico para impostar a voz e dar força às suas palavras em seus discursos, trabalhar a postura e melhorar a aparência pessoal; seu fito é atingir as pessoas simples, impressioná-las para convencê-las de que ele é aquele que deverá conduzi-las. Para Ui, “não é importante o que um ou outro sabido pensa. O que importa é como a pessoa simples imagina que deve ser o seu senhor. E basta” (p. 163). Novamente, na fala de Ui, se explicita a questão do aprimoramento da imagem, da propaganda ideológica – para Hitler, como comenta ainda Lenharo (1986), a massa seria como as mulheres, cuja sensibilidade não captaria os argumentos de natureza abstrata, mas seria tocada por uma “vaga e sentimental nostalgia por algo forte que as complete”.

8.2 A TRAMA DAS REPRESENTAÇÕES NO UNIVERSO DA REPRESENTAÇÃO

A *forma épica* preconizada por Brecht será em primeiro lugar uma outra maneira de mostrar o real, de esfacelar as aparências. Ela mobiliza o senso crítico dos espectadores, incitando-os a descobrir por si mesmos uma verdade mais complexa do que aquela que aderiam ao entrar no teatro.

Jean-Jacques Roubine (2003, p. 152)

Em *A resistível ascensão de Arturo Ui* não temos apenas a demolição do herói trágico, na figura de Ricardo III, histórico e lendário – misto de Diabo e Vício, conforme Benjamim (1984, p. 251) –, a quem Ui é comparado, mas a demolição, pela ironia e sarcasmo, de um titã, um gigante às avessas: Hitler. A ironia instala-se já pelo contexto em que Ui surge em cena na peça. Um apresentador/narrador, dirigindo-se ao público, como em um espetáculo circense, sob um clima de balbúrdia, apresenta as personagens que passam a desfilar frente à platéia, num típico procedimento épico – o espectador sabe tratar-se de personagens que foram chamadas ali para ilustrar suas histórias, já acontecidas; o farão então pela segunda vez, sendo, então, história e personagens nela envolvidos, uma farsa, pois assumem agora o estatuto de ficção mesmo:

APRESENTADOR –

[...]

Vocês verão, na apresentação dos artistas,
Os heróis mais famosos do nosso mundo do crime.

Vocês os verão mortos e vivos,

Transitórios e constantes;

Nascidos e criados, como,

Por exemplo, o velho, bom e honesto Dogsborough!

Diante do pano surge o velho Dogsborough

O coração preto, a cabeleira branca

Faça a sua reverência, seu velho depravado!

[...]

Diante do pano surge Givola.

O florista Givola. Com sua lábia melíflua

Ele vende gato por lebre.

Dizem que a mentira tem pernas curtas!

Então observem as dele!

Givola se afasta, mancando.

E agora, Emanuele Giri, o superpalhaço!

Apareça logo, deixe que te vejam!
Diante do pano aparece Giri, cumprimentando todos com um aceno de mão.
 Um dos maiores assassinos de todos os tempos!
 Suma daqui!
Giri se afasta, zangado.
 E finalmente, a nossa maior atração!
 O gângster de todos os gângsteres!
 O famigerado
 Arturo Ui! Com o qual o céu nos castigou,
 Por todos os nossos crimes e pecados,
 Atos de violência, tolices e fraquezas!
Diante do pano surge Ui, que atravessa a rampa de um lado para outro.
 A quem ele não faz lembrar Ricardo III?

(p. 126).

O apresentador, ao anunciar as personagens, vai emitindo juízos de valor sobre elas, julga-as conforme os atos que cometeram, mas de maneira a ridicularizá-las, a rebaixá-las, expondo-lhes as falhas, cacoetes, defeitos morais e físicos.

É importante anotarmos a mistura de tons no discurso do apresentador, o que gera a quebra do “grande estilo” pretendido e anunciado por ele. Em sua fala solene, repleta de exclamações, há a mistura de provérbios e frases da sabedoria popular, gerando a inadequação – e esse procedimento perpassa toda a peça. Quando os líderes do cartel da couve-flor discutem as conseqüências da grande crise não apenas para os seus negócios mas também, por extensão, para o país e o mundo – do qual representam uma elite econômica nesse momento ameaçada não só pela própria fraqueza do capitalismo, mas por movimentos sociais emergentes –, seu discurso está impregnado de chavões e ironias. As frases feitas proferidas por esses “homens de negócios” funcionam como contraponto ao status das personagens, contraponto também entre ação e discurso, evidenciando, por meio da ironia contida no jogo de palavras e idéias, a astúcia dessa elite na construção – consciente, ideológica – desse discurso. Assim, essa estratégia brechtiana vem explicitar a visão de mundo dessa elite e a forma como esta manipula os interesses políticos de uma maioria subordinando-os aos interesses econômicos – aos seus interesses econômicos. O efeito gerado é o do distanciamento

quando a contradição se instala, contaminando a cena e tornando-a incongruente.

Essa incongruência já está mesmo no título da peça quando, ao invés de **resistível** ascensão, o coerente seria **irresistível** ascensão; afinal, ninguém e nada pode “impedir o Ui!”, a sua ascensão, como proclama o próprio protagonista ao final da peça. Para Brecht, como já dissemos, os títulos devem expressar não somente uma qualidade social, mas também devem conter uma qualidade crítica e anunciar uma contradição. Como a realidade só pode ser apreendida a partir de sua natureza dialética, do caráter inerentemente contraditório dos acontecimentos e dos homens neles envolvidos, Brecht quer que a dialética se concretize no palco, que ela se materialize afinal “os mistérios do mundo não são solucionados, são demonstrados”. Daí o papel fundamental do efeito de distanciamento, o qual possibilita essa demonstração ao representar/expor a dialética em cena; como diz o próprio Brecht (1967, p. 138): “Distanciar é, pois, historicizar”, é ver em termos históricos, “é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros”. Brecht, quando diz “efêmeros”, aponta para a historicidade e seu movimento, ou seja, os fatos se concretizam pelas relações e contratos estabelecidos entre os homens, como já apontamos nas análises anteriores, estes são os sujeitos que constroem a história e podem alterá-la. Dessa forma, Hitler é efêmero, “resistível”, o nazismo é efêmero, “resistível”, poderiam ter sido negados pela sociedade em que “germinaram”. Assim se explica o título *A resistível ascensão*. Também nesse sentido, Brecht (2002) comenta, em seu Diário de trabalho, sobre o uso dos iampos na peça:

2. 4. 41

[...] Meu trabalho é retocar os iampos de *A resistível ascensão de Arturo Ui*. Meu tratamento do iambo tinha sido muito negligente [...] em parte com a alegação de que a versificação desleixada era apropriada a essas personalidades [...] (p. 176).

12. 4. 41

À parte o fato de o verso branco fazer um casamento infeliz com a língua alemã [...] para mim ele também tem algo de intrinsecamente anacrônico, seu feudalismo fatal. Retirem os elementos compartimentados, arrevesados, formais, da expressão cortesã, oficial, e logo ele se torna vazio e ‘vulgar’, um novo-rico. No entanto, embora o efeito principal, quando faço os gângsteres e vendedores de

couve-flor se expressarem em iambos, seja a paródia, já que tudo que resulta disso é a inadequação de seus esforços por parecerem importantes, o que se consegue, quando o verso branco é maltratado, mutilado, esticado e estropiado, é um novo material formal para um verso moderno, com ritmos regulares, que propicia todos os tipos de possibilidades. (BRECHT, 2002, p. 179).

O caso do título e o dos iambos são também exemplos de como o teatro dialético brechtiano historiciza a própria forma. Quando Brecht faz os gangsteres e vendedores de couve-flor se expressarem em iambos, na linguagem dos clássicos, a dissonância gerada por essa combinação de elementos díspares distancia o espectador do mundo apresentado, revelando-o como artefato, levando, então, o receptor a ver, re-ver, dialeticamente, historicamente, a tecer as relações necessárias entre os elementos implicados – tempo, espaço, sociedade.

A peça, levando mesmo às últimas conseqüências o efeito de distanciamento, principia antes da peça propriamente dita, lembrando a estrutura do teatro de Calderón. Mas, numa inversão de O grande teatro do mundo, aqui os homens/personagens são julgados logo no início, ainda no prólogo da peça e não no final; e, semelhante àquele teatro, antes de ela começar, os personagens recebem seus papéis e os acontecimentos/episódios são anunciados pelo apresentador, não havendo, assim, em Arturo Ui, com o que o público se surpreender:

APRESENTADOR –

[...]

Desde os tempos das duas rosas

Não se viam matanças tão fulminantes e sangrentas!

Foi o desejo da direção,

Não temer custo nem taxas especiais,

Para apresentar tudo isso, em grande estilo.

Tudo, porém é estritamente verídico,

Pois o que vocês verão, hoje à noite, não tem nada de novo,

Não é inventado nem imaginado,

Não foi censurado nem arranjado para vocês:

O que mostramos aqui, todo o continente já sabe:

É a peça sobre o gângster que todos conhecem!

Vai aumentando o volume da música, somada ao som de uma metralhadora. O apresentador se retira, apressadamente.

[...]

(p. 126).

Nessa peça de Brecht, os fatos, num procedimento reiterativo, são triplamente apresentados: primeiro por meio de manchetes inscritas nas cortinas, antes de estas se abrirem; depois anunciados pelo apresentador; e, por último, representados pelas personagens em cena:

Prólogo

Diante da cortina, surge o Apresentador. Sobre o pano estão inscritas grandes manchetes: “Novidades no escândalo do subsídio para as docas!” – “Acirrada disputa pelo testamento e pela confissão do velho Dogsborough” – “Grandes revelações no processo do incêndio do armazém” – “O assassinato do gângster Ernesto Roma pelos seus amigos” – “Extorsão e assassinato de Ignatius Dullfft” – “A conquista da cidade de Cícero pelos gângsteres”. Por detrás do pano, ouve-se música de fanfarra.

(p. 125).

Todos esses acontecimentos são repassados pelo apresentador; são postos em “revista”, em re-visão – vale dizer que a estrutura de crônica satírica dessa parábola lembra a do teatro de revista, com a apresentação prévia das personagens e toda a sua carpintaria: o levantar e o baixar das cortinas e telões ao início e ao final de cada cena, as músicas, enfim, o próprio tratamento do tema que tem no ridículo a sua matéria prima. No prólogo de Arturo Ui, o apresentador entra em cena e cumprimenta o público em grande estilo; estilo esse que encontra seu contraponto na recepção ou no comportamento das pessoas/personagens da platéia, das quais ele precisará chamar a atenção pelo mau comportamento:

APRESENTADOR –

Respeitável público. Hoje trazemos –
 Silêncio lá atrás pessoal!
 E favor tirar o chapéu, jovem senhora! –
 O grande e histórico *show* de gangsteres!
 Contando, pela primeira vez,
 A verdade sobre o grande escândalo do subsídio para as docas.
 Além disso, levamos ao seu conhecimento,
 O testamento e a confissão de Dogsborough.
 A ascensão de Arturo Ui durante a grande crise!
 Novas surpresas no famigerado processo do incêndio do armazém!

[...] (p. 126).

Além do prólogo, essa parábola contém o epílogo em que novamente o ator se dirige ao público, na função de narrador, “comentando” a história que foi demonstrada, mas, agora, por meio da enunciação da sua moral:

EPÍLOGO

Vocês, porém, aprendam como se vê em vez de olhar fixo, e como agir em vez de falar e falar. Uma coisa dessas chegou quase a governar o mundo! Os povos conseguiram dominá-lo, porém, que ninguém saia por aí triunfando precipitadamente – é fértil ainda o colo que o criou!

(p. 213).

Como nas outras parábolas teatrais já analisadas, também aqui se configuram, em torno da narrativa, da história apresentada, os discursos interpretativo e pragmático concretamente formulados em forma de prólogo e epílogo. Contudo, como já observamos, as marcas interpretativas se inter-relacionam com outros mecanismos presentes na elaboração discursiva, manifestam-se em estratégias discursivas utilizadas por Brecht que funcionam como recursos de distanciamento, como comentários à história, induzindo a uma mudança de percepção sobre os fatos. Como exemplo, podemos citar o quadro 9, no qual se explicita também um discurso pragmático, quando surge a mulher coberta de sangue e, dirigindo-se ao público, apela para a sua tomada de posição:

9

Cícero. Saiendo de um caminhão destruído por tiros, uma mulher, coberta de sangue, cambaleia para a frente.

MULHER –

Socorro! Vocês aí! Não fujam! Vocês têm que testemunhar! O meu marido lá no carro já se foi! Ajudem! Ajudem! O meu braço também se foi... E o caminhão também! Eu preciso de um pano para o braço... Eles nos abatem como se estivessem tirando moscas do seu copo de cerveja! Oh, Deus! Por favor, ajudem! Não tem ninguém aqui... O meu marido! Seus assassinos! Mas eu sei quem é! É o Ui! [...] E todos o toleram! E nós sucumbimos! Vocês aí! É o Ui! O Ui! (Bem perto

época uma metralhadora, e a mulher cai no chão). Ui e o resto!
Onde vocês estão? Ajudem! Ninguém vai deter essa peste?

(p. 180).

Temos aí o quadro grotesco da mutilação, do dilaceramento da guerra, e das bestialidades nazistas praticadas contra os povos que estivessem à frente ou no caminho de seus objetivos de expansão e “esterilização” do terreno, onde “brotaria” uma raça pura e forte: a raça ariana. Daí Brecht usar a couve-flor que “está apodrecendo” nos armazéns. Ela funciona como uma metáfora ou, se é que se pode chamar assim, uma metáfora às avessas, remete à podridão do espaço onde floresceu o nazismo.

3

[...]

Roma –

A polícia não vai atirar a favor das quitandas. Só atira a favor dos bancos. Olha aqui, Arturo, começamos pela rua Onze: janelas quebradas, gasolina na couve-flor, os móveis em pedaços para servir de lenha! E aí avançamos até a rua Sete. Um ou dois dias depois, Manuele Giri aparece nos armazéns, uma flor na lapela, e garante proteção. Dez por cento do faturamento.

Ui –

Não. Antes, quem precisa de proteção sou eu. Tenho que me proteger da polícia e dos juizes antes de poder dar proteção aos outros. Isso só funciona partindo de cima. *Sombrio* – Se eu não tiver o Juiz no bolso, tendo ele uma coisa minha no bolso, fico totalmente sem direitos. Se eu assalto um banco, qualquer guardinha simplesmente me mata!

Roma –

Então só nos resta o plano de Givola. É ele quem tem o faro pra sujeira. E se ele afirma que o cartel da couve-flor está com cheiro “familiar de podre”, tem de ter alguma verdade nisso. [...]

(p. 139, 140).

É em torno desse vegetal que Brecht constrói a trama da peça, trama que revela os interesses e vínculos, contratos, estabelecidos pelo poder econômico e político. O quadro 9 funciona como um contraponto na estrutura da peça e no desenvolvimento da ação. Essa cena alegórica da mulher coberta de sangue produz, ao quebrar a seqüência da ação, dando voz ao outro, ao recalçado pela história, como denomina Benjamin, o distanciamento épico na dialética entre representante e representado, narrativa alegórica e situação

presente. O outro – como história subjacente, história atual – é apontado pela mulher coberta de sangue; o outro implicado no resultado dos atos brutais, recalçado na e pela fala do terror, carrega a cena e passa a significar.

A peça se desenvolve em quinze quadros apenas numerados em algarismos arábicos; alguns estão subdivididos, e esta indicação é feita por meio das letras do alfabeto. Cada quadro se encerra por descidas de cortinas, músicas, luzes que se apagam. O espaço é outro de quadro a quadro, conforme a seguinte montagem:

1. Centro da cidade/em frente à bolsa de mercadorias
2. Quarto dos fundos do restaurante
3. Loja de apostas
4. Casa de campo de Dogsborough
5. Prefeitura
6. Suíte de Ui no Hotel Mammoth
7. Escritório do Cartel
8. Tribunal
9. Cícero/casa de Dogsborough
10. Suíte de Ui no Hotel Mammoth
11. Garagem
12. Floricultura de Givola
13. Atrás de um féretro
14. Suíte de Ui no Hotel Mammoth
15. Centro da cidade

A ação, como já o exemplificamos por meio do quadro **9**, é descontínua, salta de um lugar a outro, assim as partes são autônomas e não mais interdependentes, o que gera a quebra da identificação com o mundo do palco.

Ao final dos quadros, com exceção de dois, aparecem letreiros, painéis com informações sobre fatos recentes da história alemã. Na tradução feita pela editora Paz e Terra (BRECHT, 1992), a qual seguimos, não há nenhum texto compondo estes painéis – ficará então a cargo do encenador criá-los, ou até

mesmo atualizá-los. Em um comentário de Fernando Peixoto (1979) a essa peça, o crítico apresenta a tradução de alguns deles, como por exemplo:

Em fevereiro de 1933 o Reichstag foi destruído por um incêndio, Hitler acusou seus adversários de serem os responsáveis pelo fogo e deu o sinal para a noite dos longos punhais.

Na peça, esse letreiro aparece no episódio do julgamento de Fisch, estrangeiro usado como bode expiatório da gang de Ui. Acusado de ter incendiado um armazém, é então condenado, por um júri corrompido e intimidado, a quinze anos de prisão:

8

O julgamento do incêndio do armazém. Imprensa. Juiz. Promotor. Advogado de Defesa. O Jovem Dogsborough. Giri. Givola. Dockdaisy. Guarda-costas. Quitandeiros e o acusado Fish.

a

Emanuele Giri está em pé na frente do banco das testemunhas, apontando para o acusado Fish, que está sentado, totalmente apático.

Giri gritando –

Este é o homem que com mãos perversas botou fogo no armazém! Segurava a lata de gasolina apertada contra o seu corpo no momento em que o flagrei. Fique em pé quando falo com você! Levante-se! Obrigam-no a se erguer. Ele fica em pé, cambaleante.

Juiz –

Acusado, controle-se. O senhor está no tribunal. O senhor está sendo acusado de provocar um incêndio criminoso. Reflita sobre o que está em jogo para o senhor!

*Fish balbucia –
Ârlârlârl.*

Juiz –

Onde o senhor conseguiu a lata de gasolina?

*Fish –
Ârlârl.*

A um aceno do Juiz, um médico extremamente elegante e de aspecto austero curva-se sobre Fish e troca um olhar com Giri.

Médico –

Está simulando.

Advogado de Defesa –

A defesa exige a opinião de outros médicos.

Juiz *sorrindo* –
Indeferido.

Advogado de Defesa –
Sr. Giri, como se deu o fato de o senhor estar presente na hora e no lugar do início do incêndio no armazém de Hook, que reduziu a cinzas vinte e duas casas?

Giri –
Estava dando um passeio para ajudar a digestão.
Alguns guarda-costas riem. Giri também cai na risada.

[...]
Giri –
[...] Estive o dia inteiro a passeio em Cícero, onde encontrei cinquenta e duas pessoas que podem atestar que me viram.
Os guarda-costas riem.

Advogado de Defesa –
O senhor não acabou de afirmar que o senhor fazia um passeio digestivo em Chicago, na região das docas?

Giri –
O senhor tem algo contra eu almoçar em Cícero e digerir em Chicago?
Grandes e longas gargalhadas, inclusive do Juiz. Escurece. Um órgão toca a marcha fúnebre de Chopin como se fosse música de dança.

(p. 171 - 173).

O réu aparece drogado para que nada saia do controle da gang. Todas as cenas do tribunal se encerram em escuridão com o órgão a tocar a marcha fúnebre de Chopin em ritmo de dança.

d

Quando volta a claridade, Dockdaisy está no banco das testemunhas.

Dockdaisy *numa voz mecânica* –
Reconheço o acusado com certeza pela sua expressão de consciência culpada e porque ele tem um metro e setenta de altura. Ouvi da minha cunhada que ao meio-dia do dia em que o meu marido foi baleado ao entrar na prefeitura ele foi visto em frente à prefeitura. Ele estava com uma pistola automática marca Webster embaixo do braço e tinha um ar suspeito.
Escurece. O órgão volta a tocar.

(p. 175).

A escuridão, ausência de luz e, portanto, de visão, funciona como contraponto ao espaço da justiça, dialetizando mesmo a sua essência ética, com seus valores de imparcialidade, racionalidade e equilíbrio. Institui-se a

inversão desses referentes: a escuridão, aliada à música – marcha fúnebre de Chopin em ritmo de dança – instaura um espaço/contexto em essência dionisíaco; fundado na irracionalidade, na desmedida e desregramento de toda ordem. A inversão de valores se explicita na peça em vários níveis, não apenas formais: após o reconhecimento e acusação do verdadeiro incendiário por Hook, este passa de vítima a réu:

Quando volta a claridade, Hook está no banco dos réus. Ele está todo quebrado, a bengala a seu lado e com faixas na cabeça e sobre os olhos.

Promotor –

O senhor pode dizer que está em condições de reconhecer alguém clara e perfeitamente?

Hook –

Não.

(p. 174).

São muito interessantes as observações de Roubine (1998) sobre a música no teatro brechtiano e sobre essa cena do tribunal especialmente; diz o estudioso, em conformidade com o que já comentamos anteriormente, que Brecht atribui à música algumas funções, como: interromper a continuidade da ação; romper a unidade da imagem cênica; despsicologizar o personagem opondo-lhe uma contradição; destruir todos os efeitos do real eventualmente induzidos pelo espetáculo. Mas, segundo Roubine, a música em Brecht é bem composta, o dramaturgo “justapõe as referências mais diversificadas, sem fundi-las” – e é dessa forma, a nosso ver, que se instaura um universo dialógico. Ainda, conforme Roubine, comentando a música na peça:

Em *A resistível ascensão de Arturo Ui* cada episódio do oitavo quadro (o processo deturpado do incêndio dos depósitos [do Reichstag] é pontuado por uma intervenção musical que Brecht descreve com as seguintes palavras; “Um órgão toca a *Marcha fúnebre* de Chopin num ritmo de dança”. Desse modo vemos encaixar-se uns nos outros os conceitos de feira popular (realejo), religião (órgão de igreja), o culto da grande música (Chopin), o luto – a Justiça e a Liberdade são assassinadas – (a *Marcha Fúnebre*), a opereta, a festa, o teatro (o ritmo da dança) – esse assassinato é uma vitória para alguns... O

caráter heterogêneo da música *épica* está portanto ligado à multiplicidade das referências justapostas, mas também à relação que ela mantém com um conjunto de ruídos, esses também, por sua vez, significantes. (ROUBINE, 1998, p. 162).

Como podemos concluir, então, a música nesse quadro, assim como o jogo claro/escuro da iluminação, carnalizam o espaço cênico, carregam-no de duplos destronantes, como diria Bakhtin, remetem ao outro – a outros referentes –, a outras possibilidades de sentido; têm o papel de ironizar, de comentar a situação demonstrada, fazendo com que ela seja “re-vista” de forma crítica pelo público.

Aqui podemos retomar a idéia de Brecht explicitada no início dessa análise: “os mistérios do mundo não são solucionados, são demonstrados”. É sobre essa demonstração que recai a preocupação do dramaturgo, sobre como evidenciar nas relações implicadas na produção teatral as relações de produção históricas; contudo, como fazê-lo de tal forma que elas não fiquem evidentes. Por isso Brecht realiza um aprofundado trabalho com a linguagem, construindo, como denomina Roubine (1998, p. 67), um texto plural, como já afirmamos, cuja heterogeneidade do material reforça as possibilidades significantes, e assim força, através da dialética semiológica que introduz, o exercício do pensamento.

Após a sentença aparece um outro letreiro que, segundo Fernando Peixoto, contém as seguintes informações:

No grande processo dos incendiários do Reichstag, a Alta Corte de Leipzig condenou à morte um operário desempregado, previamente drogado. Os verdadeiros incendiários nunca foram incomodados.

Também Girard (1980, p. 33) comenta o uso das tabuletas, apontando a que aparece no episódio 15, o da tomada do poder sobre os quitandeiros de Cícero, por Ui e sua gang:

No dia 11 de março de 1938, Hitler entrou na Áustria. Eleições organizadas sob o terror dos nazistas deram a Hitler 98% dos votos.

8.3 UM UNIVERSO POLIFÔNICO

Shakespeare criou alguns ótimos vilões que celebram ou se encantam com sua própria vilania – Edmund em *Rei Lear*, Iago em *Otelo*, por exemplo – mas nenhum tão lúcido e bem articulado quanto Ricardo III, o primeiro personagem totalmente cínico da literatura mundial. Ricardo se congratulando, deslumbrado, por ter conseguido seduzir a viúva do homem que mandou matar com o corpo dele ainda quente, é não apenas uma ode ao cinismo mas uma rapsódia ao poder e ao sortilégio, e ao perigo, das palavras bem ditas.

Luís Fernando Veríssimo (2006, p. 20)

Na peça, as referências se estendem aos textos literários: assim, temos como intertextos, além do Ricardo III de Shakespeare, o Fausto de Goethe. Na cena em que o autor clássico dá aulas para Ui, entrega a este o discurso de Marco Antonio junto ao caixão de César, contra Brutus, para Ui dramatizar. Temos aí uma cena metateatral da mais alta ironia, pois que o discurso de Antonio já é em si mesmo um exemplo da utilização astuciosa dessa ironia.

Conforme analisamos inicialmente, a parábola, em sua gênese, é uma narrativa encaixada em um contexto discursivo maior, o do Novo Testamento, em relação ao qual ela funciona como demonstração da Verdade essencial ali contida. Ela é utilizada como afirmação da voz do locutor, do Mestre, Jesus, que a utiliza como *exemplum* para afirmar a Palavra acabada, definitiva. Sua elaboração, como narrativa alegórica, com suas estratégias de interpretação e indução a uma prática, produz um efeito persuasivo altamente eficaz, cuja meta é a conversão do receptor.

A transposição da parábola para o teatro, ou seja a introdução da metanarrativa como um gênero com especificidades próprias em um outro gênero promove o que Bakhtin denomina carnalização e assim o que resulta é um gênero dialógico, ambivalente. Conforme afirma Barthes, a crítica não poda, não suprime, ela acrescenta, cada frase, em Brecht, é devolvida com valor contrário, porque é suplementada, a nosso ver, pelo veio da ironia:

Não há em Brecht nenhum catecismo marxista: nenhum estereótipo, nenhum recurso à vulgata. Por certo a forma teatral protegeu-o desse perigo, visto que, no teatro, como em qualquer texto, não se pode identificar a origem da enunciação: impossível a colusão, sádica, do sujeito com o significado (essa colusão produz o discurso fanático), ou aquela, mistificadora, do signo com o referente (que produz o estilo dogmático); mas, mesmo em seus ensaios, Brecht nunca se dá a facilidade de *assinar* a origem do seu discurso, de colar nele a estampilha do império marxista: a sua linguagem não é uma moeda. Dentro do próprio marxismo, Brecht é um inventor permanente; reinventa as citações, acede ao intertexto: **“Ele pensava com outras cabeças; e, na sua, outros que não ele pensavam. Aí está o verdadeiro pensamento”**. O verdadeiro pensamento é mais importante do que o pensamento (idealista) da verdade. Em outras palavras, no campo marxista, o discurso de Brecht nunca é um discurso de sacerdote. (BARTHES, 1988, p. 227. grifo nosso).

Em Arturo Ui de Brecht, o espaço é mesmo o da diversidade, da máscara, da carnavalização, o universo discursivo que se impõe é o das contraposições, das contradições – contra-dicções –, da multiplicidade de vozes.

A ironia presente instaura um universo ambíguo, em que o real como fato acabado com suas personagens rigorosas é decisivamente minado pelo duplo destronante que se configura alegoricamente. Assim o riso rompe com qualquer encaminhamento partidário.

O que fica explicitado por meio dessa elaboração do material é que o partido assumido por Brecht é o próprio homem, considerado como ser histórico, sujeito capaz de alterar seu contexto. O riso que perpassa a peça corrói qualquer possibilidade de monologia e totalitarismo discursivo e dirige-se mesmo a toda forma de aliciamento, subjugo e opressão desse homem.

A verdade que deve ser interpretada nesta parábola brechtiana, coerente com as anteriormente comentadas, é a de que o homem deve “ver” a realidade dialeticamente, em suas contradições, e, a partir da apreensão dessas contradições, atuar sobre as forças – e representações – que o subjugam ou impelem a uma única direção.

Por meio da ironia, Brecht estabelece no discurso o confronto entre vozes – históricas e míticas/fictícias/ lendárias – e os vários planos em que atuam – real/físico (na escala política, econômica e social), psicológico/imaginário. Então os significados – valores de verdades absolutas –

são postos em questão, invertidos pela ambigüização que os perpassa. Como coloca Peixoto, em Arturo Ui:

Brecht utiliza uma mistura de melodrama policial, drama elizabetano e crônica dos anos trinta. Relacionando o nazismo com o gagsterismo não faz uma alteração de significado: ambos exprimem o crime e são ambos resultado de definidas relações de propriedade. O que se verifica é uma redução em escala: assassinos reduzidos à sua dimensão de homens. E, diminuídos os deuses arianos para as imagens de gângsteres, são agigantados, através da paródia dos clássicos, e a eles é atribuída uma forma de linguagem próxima a Goethe e Shakespeare. São os processos de distanciamento pesquisados por Brecht nesta peça. (PEIXOTO, 1979, p. 210).

Em Arturo Ui, os personagens são insignificantes tanto do ponto de vista do mundo em que vivem – condição de gângsteres – quanto do ponto de vista humano, porém suas ações produzem grandes traumas na sociedade em que passam a exercer a coerção.

Como afirma Costa (1998), o rebaixamento dos líderes nazistas a gângsteres e as alianças com o “truste da couve” e com o grande capital têm o propósito de mostrar que o perigo mora ao lado “que ele *também* está ali mesmo, no bar da esquina, quitanda ou padaria” (p. 135) e muitas vezes fazemos vistas grossas a ele, nos acovardando ou silenciando; o que não deixa de significar o estabelecimento de um pacto com o seu jogo. É importante colocar que eles atuam numa sociedade em crise não apenas econômica, mas também social e moral, e é a essa crise ética que a peça nos expõe: toda a sociedade alemã foi cúmplice do nazismo, assim como muito recentemente a ONU e o mundo se curvaram ao totalitarismo, alicerçado em interesses econômicos, de um nada ético presidente da república de uma certa nação imperialista, que teve em suas mentiras a crença e confiança de seu povo – em nome da “proteção” e da “justiça” – cega –, esse império contra-ataca míseros povos que, no entanto, possuem o ouro negro minando de seu solo.

É contra esse terror que grita, desesperadamente, a mulher coberta de sangue do quadro **9**: “Onde estão vocês? Ninguém vai deter essa peste?”. E é desse terror que nos fala Brecht. E parece ser mesmo essa a moral dessa parábola brechtiana. Cai o pano com o seguinte leiteiro – epígrafe - para

encerrar essa análise que, no entanto, pode, a partir daqui, estar apenas começando:

Parábola memorável, *A resistível ascensão de Bushad'óleo*, show de gângsteres, vai começar. A fanfarra está embalada. Os heróis do mundo do crime vão desfilar e revelar seus truques. Encimado por manchetes que denunciam manobras políticas e econômicas, o apresentador, em relação direta com o espectador (técnica do *distanciamento*), enumera as atrações para o público. Atualiza-o a respeito dos bastidores sórdidos da ascensão de Bushad'óleo (Hitler), dos comparsas e das instituições que lhe deram guarida.

Bushad'óleo canaliza frustrações apresentando-se como porta-voz de insatisfações difusas dos desvalidos, da classe média que perde a paciência pelos fracassos econômicos de seu governo, que enlaça os demais países capitalistas; aproveita-se do receio dos financistas e reacionários diante da possível ascensão de movimentos antiglobalização. Com uma retórica antidemocrática e racista ("somos superiores, civilizados e levaremos as cruzadas"), capitaliza o rancor dos egueua-unidenses, humilhados pelo ataque às Torres Siamesas. Toma de assalto o Estado e, sustentado pelas Forças Armadas, vende a idéia de supremacia para dar esperança a seu povo.

Exibe-se a pleiade de bandidos em seu habitat natural. Dogpoodle comparece ao proscênio recebendo o escracho sem meias-palavras: o "velho depravado". Ariflexmanroyal, o florista, é o mentiroso de pernas curtas que manca como Goebbels. Rameirosfeld, o "superpalhaço", é um dos maiores assassinos da história. Bushad'óleo, o "famigerado", ascende como produto de nossas fraquezas. Bushad'óleo lembra Ricardo III (Shakespeare) em sua voracidade por poder e sangue. É o genocida aprovado por muitos de seus concidadãos. Não é uma desgraça enviada pelos céus, mas encubada pelos homens.

A metralhadora dispara. O apresentador, que não é bobo, trata de escafeder-se. Os líderes dos cartéis de Tequisana [...].

(BEVILAQUA SOBRINHO, 2005, p. 190, 191)

9 QUANTO CUSTA O FERRO? AS RELAÇÕES DE PODER E AS LEIS DE MERCADO

Lições horripilantes: se as guerras duram muito tempo, a gente simples acaba reconhecendo a desumanidade de seus governos e a natureza imperialista da guerra, mas ao mesmo tempo aprende que o inimigo também persegue metas imperialistas. [...] Poucos [...] percebem que o fascismo proporcionou não só o máximo possível mas também o mínimo necessário de controle policial para preservar o sistema de produção predominante. E de resto a guerra era imprescindível para esses regimes.

Bertolt Brecht (2005, p. 197)

9.1 A QUESTÃO RETÓRICA E A RETÓRICA DA QUESTÃO

Como analisamos anteriormente, a história/parábola de Chen Te, de A alma boa de Setsuan, ilustra um problema que deverá ser resolvido em seu final: como é possível ao homem ser bom numa sociedade alienada, cujos princípios éticos e morais se acham atrelados aos interesses econômicos de uma minoria, aos valores da competição e do êxito, em que a luta da maioria reside na busca pela sobrevivência, na busca tão somente da satisfação de suas necessidades imediatas? Essa é a questão formulada nessa parábola teatral.

É interessante notar que as perguntas nas parábolas bíblicas vêm, geralmente, explícitas no texto e são formuladas por meio do discurso direto. No caso de Quanto custa o ferro?, a problemática é já formulada no título, e esta questão é altamente significativa, sendo enunciada várias vezes pelo Cliente (Hitler), no desenrolar da peça, a Svendson (Suécia), comerciante de um depósito de ferro (matéria prima do artefato bélico necessário ao projeto de ascensão do domínio nazista). Em cada uma das visitas que o Cliente faz à loja do sueco, indaga pelo custo do produto, o qual de “uma coroa a barra” na primeira dessas visitas, passa, ao final, com os conflitos recentes e o anúncio da guerra, de três para quatro coroas.

Svendson, para satisfazer o Cliente, em sua extrema necessidade de cada vez mais ferro, aceita um acordo, proposto por este, de receber “mercadorias” em troca do produto. Assim, ao final da peça, a pergunta feita repetidamente nas passagens anteriores “Quanto custa o ferro?” funciona ao revés, pois a redundância neste caso não representa a paralisação, a circularidade de uma ação que desemboca no mesmo lugar, funciona ao contrário, ela aponta para o movimento desencadeado pelo preço desse “ferro”, tão “caro” e “preciso” ao projeto de ascensão nazista. Na pergunta tantas vezes formulada pelo Cliente, concentra-se a potencialidade do centro que a engendra e carrega de significação. Dessa forma, no final, ao transformar-se em mera questão retórica, produz, em contraste, um efeito bombástico:

SVENDSON –

Guerra!

Corre até a tabela de preços, apaga o número três com a esponja e mais do que depressa escreve o número quatro. Pálido como cal, entra o cliente carregando muita coisa debaixo do casaco.

SVENDSON *escutando* –

Sabe de onde vem esse estrondo de canhão?

CLIENTE –

Vem do ronco do meu estômago. Quer saber? Estou indo buscar comida. Mas para isso preciso de mais ferro. *Joga o casaco para trás e mostra pistolas automáticas engatilhadas.*

SVENDSON –

Socorro! Socorro!

CLIENTE –

quanto custa o ferro?

SVENDSON *acabado* –

Nada.

(p. 226).

Esse “nada”, na dialética a que deve ser exposto, em relação à dinâmica da peça, representa a completa submissão e servilismo que o Cliente (*Führer*) exigirá de seus aliados sob pena de seu aniquilamento; além de representar a potencialidade da violência que o hitlerismo exerceu e virá a exercer sobre grande parte da humanidade.

9.2 O IMPÉRIO DO TERROR OU O TERROR DO IMPÉRIO

Os grandes crimes só são possíveis porque são inacreditáveis. Trapaça banal, simples mentiras, extorsões descaradas, estas são coisas que pegam muita gente desprevenida. Os espíritos mais sutis se recusam a acreditar em trapaça tão primitiva e, quando ficam desconfiados, procuram em demasia, contando com crimes meticulosamente planejados e de complexidade exemplar. Indignados, recusam-se a “confundir” estadistas com ladrões de cavalos, generais com especuladores da bolsa de valores, e assim se mostram totalmente incapazes de entender roubos de cavalo e mercado especulativo.

Bertolt Brecht (2005, p. 196)

Em Quanto custa o ferro, temos a materialização, por meio da alegoria, do processo de anexação de territórios que comporão o espaço vital necessário para viabilizar os planos de domínio alemão. Temos também a sátira da forma leviana e ao mesmo tempo audaciosa com que Hitler fazia e desfazia seus pactos de paz, de colaboração ou de não-agressão. Concomitantemente é revelada a hipocrisia da política não-intervencionista que acabou por contribuir com a construção de uma história de terror e massacre de milhares de seres humanos em nome da “irmandade” ariana: “Foi logo me chamando pelo primeiro nome e me explicou que éramos parentes.” (p. 212). Brecht expõe as motivações econômicas dissimuladas em um discurso pacifista, de não intervenção, de países como a Polônia, Suécia, Hungria e Dinamarca, cuja atitude possibilitou a ascensão do hitlerismo.

SVENDSON –

Dansen, é você? Olha, aquele sujeito novo esteve aqui. – Ah, ele também esteve aí... Ele fez compras comigo. – Ah, com você também... Enquanto ele pagar, para mim está bom. É claro que para você também está bom que chega enquanto ele pagar.

Escurece

(p. 216).

O cinismo da situação, o dissimular dos reais interesses que movem o Cliente tomam forma e se expõem na maneira sorradeira e totalmente calculada com que aborda suas vítimas; estas são pegadas de surpresa, sem condição

qualquer de resistência. O cliente, então, prega-lhes o discurso da boa vizinhança, defende a idéia de haver prováveis laços consangüíneos entre eles, e da necessidade de promover-lhes proteção. Na primeira cena da peça, o Vendedor de Tabaco (Áustria) conta a Svendson (Suécia) o fato de ter sido abordado por um estranho (Hitler), o qual lhe causara forte impressão e medo:

VENDEDOR DE TABACO –

[...] O homem me tratou como um velho amigo. Foi logo me chamando pelo primeiro nome e me explicou que éramos parentes. Até hoje eu nunca soube, eu falei. O quê, você não sabe disso, foi o que ele disse, e me olhou como se eu fosse uma moeda falsa. E então ele me explicou tintim por tintim como é o nosso parentesco, e quanto mais ele falava mais a gente virava parente.

SVENDSON –

E isso é tão grave assim?

VENDEDOR DE TABACO –

Não, mas ele me disse que me faria uma visita em breve.

SVENDSON –

O senhor diz isso como se tivesse sido uma ameaça?

VENDEDOR DE TABACO –

Sabe, as palavras eram bem comuns, ele disse ter o defeito de possuir um senso de família muito forte. Se ele descobre que alguém, de alguma forma, é parente, não consegue mais viver sem essa pessoa.

SVENDSON –

Mas essas palavras não são feias.

VENDEDOR DE TABACO –

Não, mas ele berrava tanto quando falava.

SVENDSON –

E isso o deixou assustado?

VENDEDOR DE TABACO –

Para dizer a verdade, muito.

SVENDSON –

O senhor está tremendo. No corpo todo.
[...]

VENDEDOR DE TABACO –

Eu também estranhei que, antes de me deixar ir, ele tenha sugerido um pacto: nunca falaria nada contra mim e eu nunca falaria nada contra ele.

SVENDSON –

Mas isso soa mesmo muito honesto. Isso é reciprocidade absoluta.

[...]

VENDEDOR DE TABACO –
Talvez eu devesse ter algum tipo de arma.

SVENDSON –
Claro. Isso não faz a ninguém.

VENDEDOR DE TABACO –
Infelizmente armas custam dinheiro.

(p. 212, 213).

O terror, desencadeado por tal abordagem, assume uma proporção ao longo da peça que fugirá a qualquer controle, culminando em manobras e artimanhas do Cliente deliberadas sem o menor constrangimento:

CLIENTE *devagar* –
Tendo em vista o fato de que somos um pouco parentes, quero lhe fazer uma sugestão.

SVENDSON –
Não que eu soubesse, meu caro...

CLIENTE –
Se o senhor ainda não sabe, tudo bem. Eu quero sugerir que passemos para um novo procedimento, um procedimento de troca: mercadoria contra mercadoria. Tenho certeza que o senhor fuma charutos. Pois bem, aqui estão os charutos. *Tira uma caixa de charutos grandes do casaco.* Posso fazer um precinho bem barato para o senhor, já que não me custaram nada. Eu herdei de um parente. E eu não fumo.

SVENDSON –
O senhor não fuma. O senhor não come. O senhor não fuma. E isso aí são *austrillos*.

CLIENTE –
Dez centavos cada. São dez coroas pela caixa com cem. Entre primos, eu deixo por oito, quer dizer, pelo ferro. Concorda?

[...]

SVENDSON –
Eu não posso me dar ao luxo. Se eu pudesse comprar alguma coisa, compraria sapatos.

(p. 219)

*O calendário do depósito de ferro indica 19??
Svendson circula por ali, fumando um austrillo e calçando os sapatos da senhora Tcheca.*

(p. 226).

A Áustria (Vendedor de Tabaco), então, é o primeiro Estado europeu a cair nas mãos do *Führer* (Cliente), tornando-se uma província do Reich alemão, sob o olhar aterrorizado, porém ambíguo, dos seus vizinhos:

VENDEDORA DE SAPATOS –

Um vendedor de tabaco, um tal de Austríaco, foi assaltado em plena rua. Assassinado e roubado.

SVENDSON –

Não diga! Mas isso é terrível.

VENDEDORA DE SAPATOS –

Não se fala em outra coisa na redondeza. Agora eles querem organizar uma polícia. Todos devem fazer parte. O senhor também, seu Svendson.

SVENDSON *desagradavelmente tocado* –

Eu? Mas isso é totalmente impossível. Eu não dou para policial, dona Tcheca, de jeito nenhum. Eu sou pacífico demais. E o meu depósito nem me dá tempo para isso. Eu quero vender o meu ferro em paz e pronto.

(p. 217).

Depois da Áustria, é a vez da Tchecoslováquia (Vendedora de Sapatos). Hitler (Cliente) tem a seu favor os governos italiano e húngaro. Contra estão a França (Senhora) e o Reino Unido (Senhor), ligados à Tchecoslováquia por um pacto de assistência mútua.

SENHOR –

Ontem à noite a nossa vizinha, a senhora Tcheca, foi assassinada, foi assaltada e roubada por um homem fortemente armado, aquele tal fulano lá.

SVENDSON –

O quê? A dona Tcheca assassinada? Como pode acontecer isso?

[...]

SENHOR –

Trata-se agora de juntar todos os vizinhos numa união que possa cuidar para que isso não volte a acontecer. Aproveitamos para perguntar também se o senhor não quer se filiar a uma união para a manutenção da ordem como essa e incluir seu nome na lista dos organizadores. *Entrega-lhe uma lista.*

SVENDSON *recebe-a hesitante, inquieto* –

Bom, mas eu sou apenas uma pequena loja de ferro. Eu não posso me meter na briga das firmas grandes. Meu ingresso numa união dessas poderia irritar alguns dos meus clientes.

SENHORA –

Ora, o senhor só quer vender o seu ferro, tanto faz para quem?

SVENDSON –

De maneira nenhuma! Como a senhora pode dizer uma coisa dessas! Eu acho que tenho consciência tanto quanto a senhora. Eu só não sou um sujeito de briga, entende? Não estou nem pensando no meu negócio. Vamos conversar mais cordialmente. *Para o senhor* – O senhor fuma?

SENHOR *observa os charutos* –
Austrillos!

SENHORA –

Eu seria grata aos senhores se não fumassem.

(p. 221).

A Rutenia e a Hungria anexarão parte de território tchecoslovaco, e esse jogo de interesses dos países vizinhos é precisamente explicitado na peça:

O calendário do depósito de ferro indica o ano de 1939

[...]

SVENDSON *telefona, apreciando um austrillo* –

É você, Dansen? O que você me diz dos últimos acontecimentos? É, eu também digo o mesmo. Não falo nada. – Hã – Hã, você também não chama a atenção? É, eu também não. – Sei, você também ainda vende para ele? É, eu também ainda vendo. – Sei, você também não está assustado? É, eu também não.

Escurece

[...]

(p. 220).

O calendário do depósito de ferro indica 19??

Svendson circula por ali, fumando um austrillo e calçando os sapatos da senhora Tcheca. De repente, estrondo de canhões. Svendson, muito inquieto, tenta, em vão, telefonar. Não há mais linha, liga o rádio. Não há mais transmissão. Olha pela janela. Clarão.

[...]

(p. 226).

9.3 ACEITA CHARUTOS???

As artimanhas, as tramas pelo poder acabam por ser reveladas por meio dos adereços cênicos que remetem a um outro referente que é o referente histórico: uma barra de ferro, charutos austrillos, sapatos amarelos, são signos ideológicos, mas também designam ações ou acontecimentos cuja referencialidade remete a desfechos que transtornaram a ordem social ou política ora local ora mundial, ora ambas:

CLIENTE –

Mas eu tenho que ter mais ferro, Svendson [Suécia]. Estão tramando contra mim. Querem me assaltar. Todos querem me assaltar. Porque não suportam ver como estou bem [Alemanha]. *Seu estômago ronca outra vez*. Dizem que eu dei um fim nela! [Dona Tcheca, vendedora de sapatos, alegoria da Tchecoslováquia]. Mentira! Mentira! Mentira! [remissão à negativa de Pedro; o negar três vezes instala uma aguda ironia a esse contexto discursivo] E sabe o que eu encontrei com ela depois? Uma barra de ferro! Ela queria me atacar. O senhor faz bem em se manter fora dessas encrencas asquerosas. O senhor é um vendedor de ferro e não um político, seu Svendson. Vende o seu ferro a quem paga. E eu compro aqui porque o senhor me agrada e porque vejo que o senhor vive do seu negócio. Por não estar contra mim e não se deixar insuflar pelos meus inimigos, é por isso que eu compro o seu ferro. Por que mais haveria de comprar? Comigo o senhor não precisa se agastar. Outro dia o senhor queria sapatos, não queria? Aqui estão seus sapatos. *Desembrulha grandes sapatos amarelos*. Justamente o que o senhor precisava, seu Svendson. Posso fazê-los bem baratos. Sabe o que me custaram?

SVENDSON *fraco* –

O quê?

CLIENTE –

Nada. Está vendo, isso vem a seu favor. Ainda seremos os melhores amigos, principalmente se ficarmos totalmente de acordo quanto ao preço do ferro. [...]

(p. 225, comentário nosso).

Brecht, tanto ao “reapresentar” episódios históricos como ao trazer personagens de obras clássicas – históricos ou míticos – para o contexto de suas peças, instaura-lhes uma nova dinâmica – em uma nova dinâmica que é simultaneamente instaurada – e, assim, constrói peças marcadas por uma

complexa construção signica, cujos mecanismos da enunciação são expostos ao receptor no jogo metateatral:

PRÓLOGO

Meus amigos, outro dia um inglês
 Contou esta parábola, ouçam vocês.
 Em Old Vic, num *pub* distante
 Falou de política com um sueco e com um estudante.
 Eles tomaram tanta cerveja e tanto
Brandy, mas nem assim chegaram a um portanto
 Foi assim que o inglês lhes escreveu no outro dia
 Sua opinião sobre a política que se fazia
 E usou uma alegoria para isso:
 Nós a repetimos, mas sem compromisso.
 Um depósito de ferro é onde ela se passa
 Quem é o comerciante, quem é o boa-praça
 O vendedor de tabaco e a mulher do sapato
 Vocês todos vão ver, até mesmo o mais pato.
 E quem carrega o ferro é o cliente
 Que vocês vão ver logo mais à frente.
 Entender a parábola é um exercício
 Qualquer um pode fazer. E agora, vamos dar início.

(p. 211).

Neste prólogo o ator/narrador, distanciado de seu personagem, explicita o modo de configuração do gênero: trata-se de uma parábola. Nomear uma obra parábola já é indicar uma postura do receptor, já é antecipar-lhe uma forma específica de recepção frente a essa obra. É estabelecer uma relação especial entre o texto e o ouvinte/leitor/espectador. O saber tratar-se de uma parábola remete ao conhecimento prévio de aí se configurar uma história que quer dizer uma outra coisa, a qual deve ser buscada, na analogia, nas relações entre o dito e o não dito, o pressuposto. E em Brecht temos fundamentalmente uma peça cujo discurso é alegórico; alegoria como a concebe Walter Benjamin: um discurso que remete para o outro, o recalcado.

O discurso alegórico remete cada componente da instância narrativa a um seu equivalente no mundo objetivo, assim se configura uma outra história, que está subjacente à história linear. Apreender esse outro discursivo auscultando-lhe outras vozes possíveis exige o estabelecimento de relações "Entender a parábola é um exercício". No entanto, se o gênero depende também do modo como o locutor percebe e compreende seu destinatário e do

modo como ele pressupõe uma compreensão responsiva ativa deste destinatário, em consonância com o pensamento de Bakhtin, como já formulamos anteriormente, Brecht concebe o seu destinatário como um ser capaz de estabelecer as devidas relações para a apreensão do sentido, pois tal exercício “Qualquer um pode fazer / até mesmo o mais pato”. Brecht deixa explícita sua concepção do ouvinte na Carta ao Teatro de Trabalhadores – Theatre Union de Nova Iorque – acerca da Peça A Mãe:

Também, então, houve quem nos perguntasse:
 ‘Será que o trabalhador vos entenderá? Renunciará
 ao habitual estupefaciente, à participação psicológica
 numa revolta alheia, na prosperidade dos outros?
 Renunciará
 A toda essa ilusão que o excita durante duas horas
 E o deixa, depois, mais extenuado,
 Cheio de vagas lembranças e de mais vagas esperanças?
 Ao oferecerem o vosso saber e a vossa experiência,
 Encontrarão, realmente, uma platéia de homens de Estado?’

Camaradas, a forma das novas peças
 É nova. Mas porquê [sic] temer
 O que é novo? É difícil de executar?
 Mas porquê [sic] temer o que é novo e difícil?
 Para quem é explorado e sempre desiludido
 Também a vida é uma constante experiência, e
 O ganho de uns quantos tostões uma empresa incerta
 Que em parte alguma jamais se aprende.
 Por que razão temer o que é novo, em vez do que é velho?
 E mesmo que o vosso espectador, o trabalhador, hesite,
 Vocês não deverão acertar o passo por ele, mas, sim adiantarem-se-
 lhe,
 Rapidamente, a passos largos,
 Confiando, sem reservas na sua força, que surgirá enfim.

(BRECHT, 1964, p. 68, 69).

Também é importante observarmos que o narrador/ator no prólogo de Quanto custa o ferro? se propõe contar uma história que lhe foi contada por um outro: “Meus amigos, outro dia um inglês / Contou esta parábola, ouçam vocês”. Isso significa que há uma outra voz que se configura e, assim, não há uma autoria a impor uma verdade sua. Além de esse modo de formar implicar uma visão ontológica do homem por reconhecer nele a sua capacidade de pensar sobre os fatos, produz distanciamento crítico diante da h/História que será mostrada, demonstrada no palco.

9.4 A SUBVERSÃO DA FORMA NA FORMA DO CÔMICO

Como analisa Ewen, Brecht produziu vários esquetes em torno da questão do hitlerismo e de como superá-lo, problema que o atormentava. Assim, o crítico inclui a peça entre esses esquetes: “Um deles, *Was kostet das Eisen?* (Quanto custa o ferro?) esboçava, em forma de parábola, a anexação da Áustria e Tchecoslováquia por Hitler.” (EWEN, 1991, p. 303).

O esquete, conforme Pavis (1999), é uma peça curta, uma cena, cujo motor é a sátira ou paródia, às vezes grotesca e burlesca da vida contemporânea: apresenta uma situação geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada ou de intriga aos saltos e insistindo nos momentos engraçados e subversivos.” (p. 143).

De fato, Quanto custa o ferro? é uma peça curta, com reduzido número de atores, o que vai de encontro à configuração das outras parábolas aqui estudadas. Mas o que vale a pena discutir é que Brecht, levando ao extremo o princípio dos saltos, constrói uma intriga que salta de uma peça a outra: o dramaturgo escreve, em 1939, dois esquetes que se complementam, Dansen e Quanto custa o ferro?, além de um “apêndice” para eles, porém somente o último esquete é denominado parábola pelo autor. Vale dizer que, vistas no conjunto, elas ganham em efeito e produção de sentido. O que é reiterado de uma a outra montagem não é o que se repete como forma, mas o que se interpreta na dialética das conexões implicadas. Espaço, tempo, ações, personagens são os mesmos, reduzindo-se estas, as personagens, a três em Dansen (ele mesmo, o estranho e Svendson).

Essas instâncias são rerepresentadas, sem, contudo, fixarem-se; a reiteração, de novo, não deve conduzir ao congelamento, à paralisação do pensamento por aquilo que esses seres representam, mas indicar o perigo dessa paralisação. Personagens, espaço, tempo são reiterados para revelar o que neles é puro trânsito: as idéias, os compromissos, os pactos, são falíveis, transitórios.

É contra este perigo que precisamos ficar atentos: contra o perigo das posturas autoritárias, totalitárias, e contra o perigo ainda maior que é o da não percepção das articulações presentes nas representações ideológicas as quais escamoteiam essas posturas.

Quanto ao burlesco, próprio do esquete, pela Nota feita por Brecht para esta peça, temos uma real medida do cômico e da dimensão satírica aí presentes:

NOTA

A pequena peça deve ser encenada no estilo *knockabout*. O comerciante de ferro deve usar **peruca com cabelos que possam arrepiar-se**; os **sapatos devem ser muito grandes, os charutos também**. Moldurando a decoração, **citações de discursos de governantes nórdicos** são os mais indicados.

(p. 260, grifo nosso).

9.5 O DESCAMINHO, CAMINHO DA IRONIA

A “materialidade” das idéias residentes nos processos ou deles desencadeadoras alcança tamanho efeito em Brecht devido não somente ao seu tratamento formal, como fica patente nessa Nota à peça, mas fundamentalmente ao tenso movimento do mundo cênico em que as idéias passam a transitar.

Como em Arturo Ui, Brecht faz em Quanto custa o ferro? a paródia do hitlerismo: o grotesco e o sarcasmo que perpassam a peça, põem em confronto os discursos – representado e representação – implicados no processo do espetáculo.

A ironia brechtiana começa a funcionar quando o dramaturgo enuncia a peça como parábola; afinal, a comicidade, o riso na parábola é já uma subversão do gênero, que nasce como plebeu, porém no âmbito do sério.

Inserir o nazismo em um contexto burlesco é também subverter o terror, rebaixá-lo, retirar dele a sua potência. Assim, como ocorreu nas outras parábolas analisadas, são também aqui os contrastes de base que deverão promover a atividade do público, forçá-lo a uma outra postura diante do mundo apresentado – se não à decifração, ao menos à correta formulação do problema, o que já é muito produtivo. Ao nomear a história uma “parábola, Brecht propõe ao público o exercício interpretativo, a atenta observação, o distanciamento, devido à postura crítica, de desconfiança diante dos detalhes ou das pistas apresentadas, afinal não se deve temer o que é novo e difícil. “Para quem é explorado e sempre desiludido, também a vida é uma constante experiência, e o ganho de uns quantos tostões uma empresa incerta que em parte alguma jamais se aprende. Por que razão temer o que é novo, em vez do que é velho?”.

Brecht promove a subversão do gênero, carnavaaliza-o pelo afloramento de outras vozes; finca-lhe o alfinete japonês cujos barulhentos guisos abalam a percepção do ouvinte, forçando-o à revisão dos fatos “e mesmo que o vosso espectador, o trabalhador, hesite, vocês não deverão acertar o passo por ele, mas, sim adiantarem-se-lhe, rapidamente, a passos largos, confiando, sem reservas na sua força, que surgirá enfim”. Eis a didática brechtiana.

Sobre o afastamento necessário ao pensamento crítico, nos fala Barthes:

O que é então esse afastamento, essa descontinuidade que provoca o abalo brechtiano? É apenas uma leitura que separa o signo do seu efeito. Você sabe o que é um alfinete japonês? É um alfinete de costureira, cuja cabeça é munida de um guizo minúsculo de maneira que não se possa esquecê-lo na roupa terminada. Brecht refaz a logofera deixando nela alfinetes com guizos, os signos munidos de seu barulhinho: assim, quando ouvimos uma linguagem, nunca esquecemos de onde ela vem, como foi feita: o abalo é uma *re-produção*: não uma imitação, mas uma produção despegada, deslocada: *que faz barulho*. (BARTHES, 1988, p. 227).

É, então, pelo abalo que Brecht desmobiliza palco e platéia; pelo descontínuo do discurso, promovido pelo contraste, impede o sentido de retomar-se e, assim, corta, repica o véu, desagrega os veios das representações ideológicas.

10 MEDIDA POR MEDIDA: DE SHAKESPEARE A BRECHT

A princípio, achava os yahoos abomináveis; contudo, a idéia de que eram assim brutos, imundos e detestáveis porque eram bichos me consolava. Depois, ao saber que eram humanos, tive medo de que os hoyhnhnms descobrissem que eu fazia parte da mesma raça, pois não queria ser confundido com eles. Agora as coisas estavam mudando dentro de mim. Começava a ver as ações e paixões dos homens sob um outro ponto de vista; nós não éramos melhores que os yahoos, nem menos detestáveis que eles. Nossa única diferença, nítida e indiscutível, eram os traços físicos. É verdade que tínhamos inteligência, países organizados e governantes, mas usávamos tudo isso para nos destruir uns aos outros. Naquele dia refleti muito. Comparando os homens, os yahoos e os hoyhnhnms. Decidi nunca mais retornar à Inglaterra. Ficaria o resto de meus dias observando e tentando imitar aqueles cavalos [hoyhnhnms] tão sábios e felizes.

Swift (Viagens de Gulliver, 2001, p. 124, 125)

Die Rundkoepfe und die Spitzkoepfe oder Reich und Reich gesellt sich gern (1931 – 1934), Os cabeças redondas e os cabeças pontudas ou, Rico se dá com Rico, Uma fábula de horror. Essa peça, escrita entre 1931-1934, nasce como uma adaptação de Medida por medida, uma comédia de Shakespeare que atrai Brecht por seu conteúdo filosófico e social que apelava para os governantes medirem como eram medidos, e, a partir dessa medida, deixassem de exigir de seus súditos uma moral que eles mesmos não praticavam:

Escalo –

Quais são as notícias que vão aí pelo mundo?

Duque [disfarçado em um frade a fim de ver como agiam seus representantes na sua ausência] –

Nenhuma, a não ser que o bem está tão doente que o único remédio é a dissolução. As novidades, eis o que todos querem saber, e é tão perigoso ser idoso em qualquer gênero de vida, como virtuoso ser inconstante em qualquer coisa. Mal existe a verdade necessária para que as sociedades sejam seguras, mas há bastante segurança para fazer as amizades amaldiçoadas. [Segundo *Provérbios* XI, 15 que dizem: “aquele que incautamente fica por fiador de um estranho cairá na desventura; mas o que evita os laços viverá tranquilo”.] É em grande parte em torno deste enigma que gira a sabedoria do mundo. Essas novidades já são bem antigas, no entanto são novidades de todo o dia. [...]

[...]

Escalo –

Vou visitar o prisioneiro. Passai bem. [refere-se a Cláudio, condenado à morte por um juiz “severo”, irredutível às idéias de Angelo para quem a fornicção era o maior dos crimes, e o jovem engravidara sua noiva, Julieta]

Duque –

A paz esteja convosco! (*Saem Escalo e o Preboste*) Quem quiser brandir a espada do céu deve ser tão santo quanto severo; tornar-se modelar, a fim de aprender a honra das resistências, as virtudes da ação, **pesando exatamente as faltas dos outros na balança que pesa suas próprias faltas**. Maldito seja aquele cuja sentença cruel condenar pelas faltas que ele mesmo cometa! Maldição dupla e tripla sobre Ângelo que monda meus vícios, mas deixa que os seus cresçam! Oh! Que não oculta um homem no seu interior, mesmo apresentando um interior de anjo! Como a hipocrisia, afeita ao crime, enganando o mundo, atrai para sua teia sutil as coisas mais pesadas e as mais substanciais! Contra o vício, empregai a astúcia. Hoje de noite, Ângelo se deitará junto da antiga noiva abandonada [Ângelo recusara-se a casar com Mariana quando esta perde o dote juntamente com o irmão que desaparece no mar, ele então a abandona por ela nada mais possuir]. Assim, um disfarce [Mariana por Isabel, irmã de Cláudio, noviça a quem Ângelo cobiçava] pagará com falsidade falsas promessas e o contrato de outrora será mantido. (*Sai*)

(SHAKESPEARE, *Medida por medida*, 1979, p. 167, 168, grifo nosso).

Nos primeiros esboços de sua peça, Brecht expõe o caráter de classe da justiça burguesa, e o Ângelo, indicado para substituir o Duque, aparece com ares quixotescos travando uma luta ingênua, conforme analisa Ewen (1991), esperando conciliar os conflitos na sua sociedade. Contudo, nesse período de produção de Brecht, Hitler toma o poder, o Reichstag é incendiado e são promulgadas as leis raciais de Nuremberg. Com esses fatos, Brecht reescreve a peça, alterando-a radicalmente. Assim nasce um novo Angelo, Angelo Iberin/Hitler: dono de uma oratória altamente persuasiva, demagogo, populista, cínico, um perfeito instrumento para os fins almejados pelos latifundiários ricos, capitalistas, de Luma, insatisfeitos com os resultados econômicos que arruinam Jahoo. O Vice-Rei é alertado por Missena da crise que assola o país e da ameaça que se estende sob os poderosos e suas propriedades, devido ao crescimento de um movimento camponês, denominado Foice – organização revolucionária composta inclusive pelos arrendatários que, vendo-se explorados por seus arrendadores, recusam-se em primeiro lugar a pagar os aluguéis do arrendamento.

MISSENA –

É o excesso, senhor, que nos consome.
 Nosso país Jahoo vive de grãos
 E morre pelo grão. E está morrendo
 Pela abundância. Nossos campos deram
 Tanto que os favores da sorte enterraram
 Os favorecidos. O preço baixou tanto
 Que não compensa o transporte. O grão
 Não paga nem os gastos da colheita.
 Pois foi contra o homem que o grão cresceu
 O excesso gerou fome, o camponês
 Recusa-se a pagar. O Estado treme
 Nas bases. O arrendador está gritando
 O Estado tem que arrecadar! Eles mostram
 Seus contratos. E no sul do país
 Camponeses em torno da bandeira
 Da grande foice estampada: é o símbolo
 Da revolta. O Estado se arruína.

(p. 19, 20).

Iberin é acionado para, com sua ideologia e caráter implacável, solucionar o impasse que se apresenta. Afinal, os cinco grandes negam-se, devido à crise, a contribuir com o governo, a não ser que a rebelião da Foice seja liquidada e seus líderes exterminados “o inimigo interno é que nos impede de alcançar o externo” (p. 21).

MISSENA –

Aqui ninguém nos escuta. A guerra
 Traria mercados para o terrível
 Excesso de grãos e novas fontes
 Para aquilo de que carecemos.

(p. 21)

[...] Enquanto houver Foice
 Não haverá guerra. Pois a Foice é
 A pura ralé, não quer pagar nada.
 Comerciante, artesão e funcionário
 Numa palavra: a média acredita
 Que o camponês não pode mais pagar.
 São pela propriedade, mas hesitam
 Pisar no rosto pálido da fome.
 Por isso combater esse levante
 Só um homem não desgastado consegue
 Que só pense no equilíbrio do Estado
 Autruísta – ao menos conhecido por.
 Só existe um...

(p. 22).

Dessa forma, o Vice-Rei – ele mesmo o maior latifundiário do país – não vê saída, a não ser conferir o poder a quem lhe resgate a credibilidade. Persuadido, então, por Missena, nomeia Ângelo Iberin governador: homem neutro, moderado e, assim, aceito pela classe média.

MISSENA –
 Ele mesmo é classe média, não é
 Arrendador e nem arrendatário
 Nem rico nem pobre. Por isso é contra
 A luta entre a classe rica e a pobre.
 Acusa pobre e rico de ganância
 Materialismo baixo. Ele exige
 Justiça e resolução contra os pobres
 E contra os ricos. Pois para ele o nosso
 Descalbro é psicológico.

O VICE-REI –
 Sei. Psicológico.
 E esse aqui?
Faz o gesto de contar dinheiro.

MISSENA –
 Vem daquele.

O VICE-REI –
 Muito bem. E aquele?
 De onde ele vem? Qual é sua causa?

MISSENA –
 Essa causa é precisamente a grande descoberta
 Do nosso Iberin, senhor!

O VICE-REI –
 E não somos nós?

MISSENA –
 De jeito nenhum
 [...]

O VICE-REI –
 Esses são os txixes... E os pagamentos?

MISSENA –
 Disso ele não fala. E quando fala
 Não é claro. Mas é pela propriedade.
 Fala da “alegria txuxe pela propriedade”.

(p. 24 a 26).

Se formos comparar as figuras de Iberin e do Vice-Rei, podemos perceber que Brecht configura em um, o primeiro, o perfil do líder totalitário, sem ego, fanático, que crê piamente em suas teorias e nelas está disposto a apostar o próprio reino. Já o Vice-Rei, que, apesar do percurso, possui um caráter muito diferente da figura do Duque construída por Shakespeare – e daí as diferenças de motivação e de propósitos entre as duas personagens– é, em Brecht, um ditador autoritário, que convoca Angelo Iberin para defender uma causa ideológica ignóbil, porque ele próprio não tem nem é adepto de nenhuma, o que lhe importa são poder e riqueza e, assim, a manutenção da ordem social tal qual está estabelecida, com cada um em seu devido lugar, como proclama ao final “Bebam amigos! [latifundiários ricos] Ao que permanece!” p. 146).

Iberin prega uma teoria construída sob representações raciais: representações que escamoteiam as contradições e antagonismos de classe, geram intolerância e aprofundam a crise social e política. Defende a superioridade dos cabeças redondas sobre os cabeças pontudas. Assim, o problema que assola Luma está na configuração das cabeças: redondas, “nativa de Jahoo, é da terra e de bom sangue”, são nobres, altruístas; pontudas, “elemento estranho, que se infiltrou e que não tem pátria”, são os estrangeiros, intrusos, esgoístas, materialistas.

Esta teoria ganha muitos adeptos, os cabeças redondas em sua grande maioria, que vê nela a possibilidade de eliminar os concorrentes cabeças pontudas de seus negócios e até a oportunidade de usurparem seus bens; além dos Cinco Grandes, que vêem, nessa teoria, a chance de esvaziar o movimento em marcha que os aterroriza.

Acontece que, entre os latifundiários ricos, há também cabeças pontudas, o que trará sério impasse à teoria de Iberin, que, ao final, deverá curvar-se aos interesses desses poderosos e compactuar com as suas leis, intercedendo pelo Senhor de Guzman, um cabeça pontuda, acusado de seduzir a filha do seu arrendatário, Callas, um cabeça redonda, desonrando-o. De início, Guzman é condenado à morte, porém, no desenrolar da história, com a contenção do movimento da Foice, ele é absolvido. É nesse impasse que reside

o centro da discussão brechtiana: a diferença das cabeças será, nessas condições, suplantada, numa demonstração de que é nas roupas que ela deve ser buscada.

DIRETOR DE TEATRO –
 Como vêem, o autor usa dois contrapesos com
 Diferentes normas.
 Num pesa roupas furadas e trajes ilesos.
 Noutra pesa crânios de duas formas.
 E agora seu prazer pessoal: ele pesa os dois contrapesos.
*Pega as duas balanças nas mãos e pesa uma com a outra. Em
 Seguida devolve-as e dirige-se a seus atores –*
 Vós que da parábola sois atores
 Escolhei diante dos espectadores
 Como na peça vos foi indicado.
 E se o autor, como cremos, tiver razão
 Então com a roupa escolhereis o fado
 E não com o crânio. Ao combate então!

(p. 17).

Callas, como um cabeça redonda, começa a reivindicar direitos, como a posse de dois cavalos e o não pagamento dos aluguéis. Reivindicações que, devido a seu caráter privado, imediatista e transitório, não atendem à crise do processo produtivo desencadeadora dos conflitos socio-econômicos que atingem a sua classe. Ele não percebe que sua situação de miséria só pode ser efetivamente atacada se forem eliminadas as condições de opressão e marginalidade impostas a toda base social: pelas condições relatadas em seu discurso, pode-se apreender o estado de penúria e a exploração a que estão submetidos os reais sujeitos produtivos, os quais, nesse processo, tornam-se, numa inversão de valores, objetos; assim estão na mesma condição o arrendatário, o camponês, a terra, os equipamentos de trabalho; o “sujeito”, contudo, é o capital. No caso de Callas, essa objetificação conduz ao servilismo, à procura por um líder que lhe resolva os problemas, e à total sujeição a esse líder:

Iberin facilmente conduz Callas e não apenas o arrendatário, pois um grande número de pessoas tornam-se adeptas das idéias do “grande ditador”, que as manipula em seu querer; um querer, contudo, que já expressava uma

vontade de caráter individual, alienada em suas necessidades e em seus propósitos.

Assim Brecht demonstra como a crise de valores éticos, morais, humanitários é um terreno promissor na gestação de grandes farsas como Angelo Iberin, que, como um herói popular, guia de um povo “incapaz de abstrair e impaciente também pela miséria, vê a culpa desse descalabro num ser comum com boca e ouvidos e sobre duas pernas e que todo mundo encontra na rua” (p. 25); ele toma o Estado, faz justiça com as próprias mãos – na figura dos Huas – e assume o poder da sentença nos tribunais, condenando Guzman.

Sobre o embuste de tal situação, a canção “Balada do arremesso do Botão”, cantada pela Senhora Cornamontis, é esclarecedora:

BALADA DO ARREMESSO DO BOTÃO
[...]

Ela toma o arrendatário Callas pelo braço e o conduz alguns passos à frente. Em seguida demonstra com ele a terceira estrofe.

Um coitado vem a mim
Muito irado diz assim:
Um rico tomou-me casa e gado
Serei eu por isso indenizado?
É só perguntar, que nos dirão!
Vamos ver:
Se pra cima ele ficar
Não irão te indenizar
Nem precisas pretender.
Verifiquemos se estás sem sorte!
E arremesso o botão: estás mesmo.
Vocês dizem:

ALGUNS OUVINTES *inclinam-se sobre o botão, erguem o olhar e dizem –*
Esse furo tem
Dois lados!

SENHORA CORNAMONTIS –
E eu digo: é assim mesmo!
E ainda mais: estás sem sorte meu rapaz.
Isso tu vais ver até cansar.
O que fazes, isso tanto faz
Errado ou certo: tens que pagar!

(p. 66, 67).

10.1 O TEATRO DO MUNDO E O MUNDO NO TEATRO

Além de alterar o conteúdo da sua adaptação, Brecht transforma a peça em uma parábola. Assim, temos, em conformidade com a configuração do gênero, um prólogo no qual a problemática é formulada, enunciada pelo diretor de teatro, que se apresenta ao público:

PRÓLOGO

Diante da pequena cortina surgem sete atores: o Diretor do teatro, o Governador, o Arrendatário Rebelde, o Latifundiário, sua irmã, o Arrendatário Callas e sua filha. Os quatro últimos vestem camisa. O Governador em seu traje, mas sem máscara, carrega uma balança com dois crânios pontudos e dois redondos; o arrendatário Rebelde carrega uma balança com duas roupas finas e duas em trapos; ele também está trajado, mas sem máscara.

DIRETOR DE TEATRO –

[...]

Por toda a parte o nosso autor era interrogado
 Se a diferença dos crânios não o deixava irritado
 Ou se não percebia diferença alguma.
 Dizia então: não vejo diferença nenhuma.
 Mas eu vejo sim uma desigualdade
 Muito maior que dos crânios somente
 Que deixa marca mais evidente
 Que decide entre dor e felicidade.
 E sem apontá-la logo não fico:
 É a diferença entre pobre e rico.
 Penso que é melhor que aqui fiquemos
 Vejam a parábola que escrevemos
 Nela eu mostro a qualquer um
 Que é esse o ponto e mais nenhum.

(BRECHT, 1992, p. 15, 16).

Não há como deixar de apontar as semelhanças entre a parábola teatral brechtiana e a de Calderón, O grande teatro do mundo, que, como já dissemos, muito influenciou Brecht no uso dos recursos épicos, dos recursos didáticos, da metateatralidade. Ambos levam o mundo para o teatro, o espetáculo dentro do espetáculo “então mostremos bastidores e tablado / e o mundo na parábola será mostrado! Esperamos aos senhores poder mostrar / com que diferenças se pode contar.” (Os cabeças redondas e os cabeças pontudas, p. 18). Também

em Brecht, os atores são chamados pelo diretor diante do público para receberem os adereços cênicos e assim representarem um papel:

Essa parábola, meus caros, será agora encenada.
Do baú
Tiramos e construímos em nosso palco um país de nome
Jahoo.
Nele o entregador seus crânios entregará
E para alguns o destino mais rápido chegará.

(p. 16).

As roupas serão distribuídas “de acordo com a fortuna que cada um possuir” assim se fará “a distinção entre quem tem pouco e quem tem um montão” e será essa distinção a responsável pelo “destino” imposto à personagem, seu julgamento se processará de acordo com suas posses, julgamento feito pelos homens segundo as leis construídas por alguns desses homens.

O DIRETOR *apresentando o Arrendatário Rebelde* –
Mostra agora, distribuidor de vestes, as roupas
Que em tua balança carregas
E que aos homens ainda no berço tu entregas.

ARRENDATÁRIO REBELDE *mostra sua balança* –
Acho que ver a diferença não é difícil
Esta é a boa e esta é a surrada.
Acho que negar isso não leva a nada.
Quem com esta vai trajado
Quase nunca será tratado
Como aquele que com esta desfila.
Isso se sabe na cidade e na vila.
Quem com a minha balança pesar
Saberá na mão de quem o bolo vai parar.
Baixa com o dedo o prato com as roupas finas.

(p. 17).

Em O grande teatro do mundo, será pelo acordo entre representação e indumentária que cabe a cada um, que os atores, personagens do mundo como teatro, como ilusão, serão julgados. Toda atuação está subordinada aos desígnios do Autor, e por ele tal atuação será julgada. A indumentária, como instrumento do destino, é maior que a personagem, que deve se adequar,

adequar sua representação a ela, não terá direito de mudar seu destino no mundo, não há qualquer possibilidade de transcendê-lo.

Em Brecht, essa posição se inverte, temos o teatro como mundo, um teatro de homens que encenam o mundo dos homens e é neste mundo que as possibilidades devem ser buscadas, o público deverá observar que a história (mundo) nas suas relações fundantes pode ser alterada não pela atuação de um líder ou pelo reverso do destino, mas pela atuação dos homens, no trato dessas relações. É claro que estas relações, uma vez no teatro ou no texto teatral pertencem ao mundo ficcional, o que Brecht faz é transfigurar sua concepção de mundo/homem e de teatro/mundo. E esse processo é trazido à discussão, a um enfrentamento com o seu tempo, com a história e com o devir, quando, numa postura altamente irônica, Brecht utiliza-se da auto-referencialidade:

O ARRENDATÁRIO *pegando duas cabeças redondas* –
Ficamos com a redonda, minha filha.

O LATIFUNDIÁRIO –
Nós usaremos a pontuda.

A IRMÃ DO LATIFUNDIÁRIO –
Por vontade do Sr. Bertolt Brecht...

A FILHA DO ARRENDATÁRIO –
Filha de redonda, redonda é.
Sou redonda do sexo feminino.

O DIRETOR –
Aqui está o figurino
Os atores escolhem suas roupas.

O LATIFUNDIÁRIO –
Eu faço o latifundiário.

O ARRENDATÁRIO –
Eu o arrendatário, que mau.

A IRMÃ DO LATIFUNDIÁRIO –
A irmã do latifundiário eu.

A FILHA DO ARRENDATÁRIO –
E eu a horizontal.

O DIRETOR –
O problema foi entendido, eu espero.

OS ATORES –
Sim.

(p. 18).

Brecht leva às últimas conseqüências a dinâmica da teatralidade, suas possibilidades. E então podemos retomar as idéias de Pavis (1999) sobre a parábola teatral, citadas anteriormente, e dizer que o teatrólogo alemão não a usa como um simples disfarce de uma mensagem unívoca, mas ele confere a ela autonomia e, assim, sua parábola significa por si própria, nunca é traduzível em uma lição, mas presta-se “ao jogo da significância e aos reflexos da teatralidade”. O caráter dessa auto-citação será apreendido somente se entrarmos no jogo que se configura, jogo entre a representação do real e o real como representação teatral, entre mundo e arte. Somente assim será possível apreender a intencionalidade dessa intromissão que aprofunda o caráter do artifício no artifício em sua dialeticidade: ao citá-lo, como o autor da peça que será encenada dentro da peça que se está encenando, a atriz/personagem mostra estar no teatro, mas não em qualquer teatro, um teatro com exigências específicas, que requer um espectador inteligente, atento, disposto a interagir nesse jogo da teatralidade de que nos fala Pavis. Ao mesmo tempo que o autor, “o senhor Bertolt Brecht”, se presentifica, ao ser nomeado, ele está ausente, Brecht é citado no discurso do outro, e como “outro” passa a significar. Brecht é aquele que assume uma posição, aquele que interfere no mundo produzindo artifícios. Mas, em Brecht, arte e artista estão sujeitos, ambos às mesmas condições históricas “quem o escreveu é um homem viajado / (a propósito, nem sempre viajava voluntário)” (p. 15). Sua voz vem somar-se, na dinâmica instaurada, a vozes de homens de outros tempos, Shakespeare, Calderón de la Barca, Swift, vozes de seu tempo e espaço, vozes do nosso próprio tempo.

A partir disso compreendemos o porquê do gosto e do uso intenso e intencional da parábola por Brecht, e as palavras de Umberto Eco podem complementar o nosso raciocínio quando o crítico caracteriza o teatro brechtiano não como um teatro dos significados, das soluções, mas como um

teatro dos significantes, construindo o mundo como um objeto que deve ser decifrado:

No momento mesmo em que ligava este teatro da significação a um pensamento político, Brecht, se o podemos dizer, afirmava o sentido, mas não o completava. Certamente, seu teatro é mais francamente ideológico do que muitos outros: toma posição quanto à natureza, ao trabalho, ao racismo, ao fascismo, à história, à guerra, à alienação; entretanto, é um teatro da consciência não da ação, do problema, não da resposta; como toda linguagem literária, serve para formular, não para fazer; todas as peças de Brecht terminam implicitamente por um *Procure a solução* endereçado ao espectador em nome dessa decifração a que a materialidade do espetáculo deve conduzir... o papel do sistema, aqui, não é transmitir uma mensagem positiva (não é um teatro dos significados), mas fazer compreender que o mundo é um objeto que deve ser decifrado (é um teatro dos significantes). (ECO, 1971, p. 27).

Em Brecht, toda a maquinaria teatral é exposta ao público, a montagem é feita diante dele que deve estar todo o tempo consciente de que está num teatro. Os atores vestem-se diante do espectador para mostrar que as alegorias são, sim, alegorias, mas as usarão para demonstrar como agem os homens e como se relacionam estes homens mostrados.

10.2 UMA PARÁBOLA DE TERROR

O fascismo é uma forma de governo que possibilita que as pessoas sejam subjugadas ao ponto de poderem ser usadas para subjugar outros povos.

Bertolt Brecht (2005, p. 123)

Também aqui a matéria-prima será dada pelas relações do homem na sociedade instituída: as relações entre os homens e destes com as suas condições materiais de existência; fundamentalmente, será uma análise, como temos defendido, da constituição dessas relações, ou seja, a que interesses elas atendem ao se firmarem e se tornarem históricas.

De acordo com Pallotini:

o que Brecht pretendeu com seu novo teatro, foi criar um público composto por seres humanos capazes de compreender sua própria situação histórica e agir sobre ela, para mudá-la. Seus personagens não são heróis, nem seres ideais, nem príncipes: são pessoas humanas, mostradas claramente e sem disfarces, por todos os meios possíveis, às vezes esquemáticas e traçadas com linhas grossas, que agem para mostrar que é possível agir e que têm suas motivações fundamentalmente mergulhadas no caldo do momento econômico e social em que vivem. (PALLOTINI, 1989, p. 112).

A proposta do dramaturgo é, firmemente, a de desvelar ao espectador – que deve permanecer todo o tempo ativo, crítico, por meio dos numerosos recursos de distanciamento presentes na peça, como as canções ou as frases de efeito – os mecanismos de construção da própria história: “Você vem pescar comigo?/ Perguntou o pescador à minhoca” (p. 42).

Frases como essa, a qual é colocada como uma epígrafe no início do quadro 3, apontam para as artimanhas do poder; nesse caso específico, essa frase expõe a estratégia de cooptação dos cabeças redondas pobres – arrendatários como Callas – para que, aliando-se à ideologia racial e, assim, ao novo poder que se instala, o nazismo, abandonem a causa da foice. O que se dá é uma trama para escamotear as diferenças de classe. Assumindo uma outra causa, Callas e demais cabeças redondas circularão entre possibilidades que jamais se viabilizarão, pois serão contrárias aos reais interesses dos poderosos.

O ARRENDATÁRIO CALLAS *para o público* –
 Não era muito o que eu buscava
 Quando saí da minha casa.
 A terra eu não queria pagar
 E o grão pra mim queria plantar.
 E quando em Luma eu cheguei
 Tocar de sinos escutei.
 Como se eu fosse não-sei-quem
 Me trataram mais que bem.
 Se alguém como eu maltratavam
 O malfeitor logo enforcavam.
 E assim o sapo sai do charco
 E vira digno de um plutarco.
 A honra até me divertia
 Mas não pagar é o que eu queria.
 Pra que essa honra distinguida
 Se ela não compra a comida?

Se alimento houvesse só no charco
 Melhor era esquecer Plutarco.
 De honra duas semanas se falou
 Arrendamento nem se mencionou!
 Eles não querem me contar
 Ao arrendador vou perguntar.
 Seja lá o que for que façam comigo:
 Quero saber se ele está abolido!

(p. 130).

Sem nenhuma garantia legal, suas reivindicações, fomentadas pela postura inicial de Iberin, serão, ao final, tratadas como imorais, mera presunção, ganância espúria, e as idéias às quais aderiu – sem mais nenhuma serventia para seus mentores diante do sucesso advindo do período de sua vigência – serão tidas, então, como equivocadas.

O ARRENDATÁRIO LOPES *falando da força para Callas* –

Callas, olhe para nós.
 Um dia fomos uma só voz.
 Fomos camponeses, você ainda é.
 Lutamos contra a opressão, você não teve fé.
 Quem não se curva tem a nuca quebrada.
 Para você sopa, e a nossa gente enforcada.
 Preferimos ser enforcados
 A pedir sopa feito escravos.
 Você assumiu a cabeça achatada
 E de sua casa nos tocou a pancada.
 Ao encostar o seu rifle amigo
 E junto a juiz e chanceler buscar abrigo
 Você achou que com cabeças iguais
 Ser pobre ou rico não importava mais.
 Você furtou dois cavalos
 Como os ladrões costumam furtá-los.
 A sua rede quem jogou foi você
 Bem que isso ajudou, como se vê.
 Os cavalos só foram seus
 Enquanto lutávamos, e uma hora depois – adeus!
 Você achou que a um txuxe presentes seriam dados
 Mas logo os tomaram, não é surpresa.
 O txixe e o txuxe aqui serão enforcados
 E lá eles se sentam à mesma mesa.
 Com força a velha divisão voltou:
 É a entre pobre e rico. Você achou
 Que era o predador mas era a presa.

(p. 144, 145).

10.3 RICO SE DÁ COM RICO

Como em *Medida por medida*, Brecht também lançará mão da inversão de papéis, do travestimento de personagens que se fazem passar por outros. Inversão cujo efeito é surpreendente, pois, por esse meio, Brecht mostra a inversão de propósitos, inversão de valores “O arrendador briga com o seu patrão./ Um tem direitos, o outro tem razão” (p. 133), inversão de toda situação e das idéias que se apresentavam “Txuxe supera o Txixe e a injustiça a razão! / Pobre morre pro rico e empregado pro patrão.” (p. 134). Os equívocos inerentes aos pactos, às trocas de papéis de Callas, que, pela isenção de dois anos de arrendamento, aceita passar-se pelo Senhor de Guzman e ser enforcado; e de Nana que aceita passar-se por Isabella, são transformados em álibis pelo Vice-Rei, quando esse retorna e reassume o poder, revelando, então, a astúcia de um discurso muito hábil na construção de argumentos que só servem aos interesses dos poderosos, e não passam de representações ideológicas.

O VICE-REI –
 Conheço o caso.
 Permita, senhor Iberin, que eu
 Mostre os peixes que caíram na rede
 Cuja malha você tanto apertou.
 Ouvi dizer que condenou um rico
 À morte por ter pego a filha
 De um pobre. Ele será enforcado.
 É txixe e não pode cometer erros.
 É aquele ali o tal do txixe rico?

O INSPETOR –
 É o latifundiário txixe, Excelência!

O VICE-REI –
 Não estou certo. Ele usa tamancos?
 Com certa dúvida ergo o seu capuz
 Mas a dúvida é pouca.
Ele quer tirar o capuz do homem, mas ele o segura.
 [...]
 MISSENA –
 É o arrendatário txuxe!

O VICE-REI –
 Como é que você veio parar aqui?

O ARRENDATÁRIO CALLAS –

Eu teria isenção do arrendamento por dois anos se ficasse no lugar dele. E me disseram que um latifundiário jamais seria enforcado!

O VICE-REI –

Eu temo, amigo, que não lhe mentiram!

Tragam aquele que ele substituiu!

O inspetor sai.

IBERIN *para Callas* –

O quê? Por uns pesinhos

Você se entrega à força, vagabundo?

O ARRENDATÁRIO CALLAS –

Não, por dois anos de arrendamento.

(p. 139, 140).

Os latifundiários ricos, ao pensarem que Isabella de Guzman, uma txixe, mas que “pertence à nata deste país”, entregara-se ao comandante para salvar seu irmão e ainda por cima fora violentada pelos soldados, ficam horrorizados e exigem punição dos culpados. Contudo ao saberem da troca de papéis, que Nana é quem fora ao encontro do comandante, em lugar de Isabella, poupando-a da humilhação, da agressão física e moral – “Caem na gargalhada”, afinal Nana é uma mulher do povo:

OS LATIFUNDIÁRIOS RICOS –

[...]

Que piada! Você conseguiu Iberin!

Essa é a corja que você exaltou.

Aí a honra só existe nos trapos”

E veja o que ele faz de toda a honra!

Por alguns pesos ela vai e entrega

Seu corpo txuxe, que seja pelo agressor!

Diga que foi a filha do camponês.

Foi só a filha do camponês. Mas

Aos seu aliados, que foi só uma txixe!

Ao pai entregue mais uma vez

Sua filha! É ela, arrendatário!

Você não vai acreditar!

(p. 141).

A comicidade presente na construção dessa cena é obtida por uma engenharia metateatral precisa na demonstração da teatralidade do real: são artifícios a revelarem artifícios.

O VICE-REI –
 Agora basta!
 Sim, ela é sua filha e assim é que está
 Certo. Mas as cabeças são redondas –
Trazem de Guzman. Sua irmã está a seu lado.
 E agora só vêm os verdadeiros txixes.
 Por que, de Guzman, o libertarei?
 Porque o seu arrendatário deseja
 Tão pouco que você seja enforcado
 Que prefere fazê-lo em seu lugar.
 Além disso também vou libertá-lo
 Porque a filha do camponês prefere
 Se entregar a vê-lo enforcado, por
 Você ser tão querido, eu o absolvo.

(p. 141, 142).

Brecht utiliza os recursos do discurso opressor, sua sutil ironia, sua astúcia e engenhosidade, sua hipocrisia implícita, radicalizando-os na encenação de suas disparidades, apanhando-os, dessa forma, na raiz de seu raciocínio. A comicidade da cena em que esse raciocínio se formula demonstra sua total falta de sustentação, pois toda essa situação está calcada em equívocos: os fatos, os impasses, o discurso que os engendra e o que os interpreta nascem de equívocos e se encerram em equívocos; a única pretensão do arrendatário é livrar-se do pagamento do aluguel, “dois anos de isenção de arrendamento. Talvez por isso eu me enforque” (p. 133); sua alienação, como já discutimos, não permite que reivindique ou discuta aquilo que conferiria condições dignas de vida e de trabalho para ele e para sua família, ainda porque não conhece outras possibilidades e assim não as reconhece como tais. Dessa forma, Brecht revela o jogo e ao mesmo tempo o perigo desse jogo tão bem articulado:

O VICE –REI –
 [...]
 Também o camponês deve ser solto
 Para pagar o arrendamento. *Para Callas* – Callas
 Meu querido! Não vá dar mau exemplo!
 E ainda há mais para pagar, amigo.
 A repressão aos ladrões de cavalos
 Quem irá pagar, se não for você?
 Soltem o camponês e o Senhor!
 A mesma sentença para os dois! Livres!
 Vida para os dois! [...]

[...]

O ARRENDATÁRIO CALLAS –
E como fica a isenção do arrendamento, nada?

O VICE –REI –
Não, amigo!
Um contrato desses é imoral e não tem valor.

[...]

O INSPETOR –
Vossa excelência queirais desculpar, mas os arrendatários da Foice condenados à morte aguardam a execução. Agora é para soltá-los também?

[...]

O VICE –REI –
Esta foi a decisão do Iberin.
Devem ser enforcados, não é isso?
E leve a sopa ao meu querido Callas!

(p. 142).

Ao final, o verdadeiro inimigo não está mais entre o povo de Jahoo como se fez pensar, mas sim no exterior, são os cabeças quadradas e, agora, para derrotá-los, cabeças redondas e pontudas deverão se unir.

O VICE-REI –
Arrendatário, quase me esqueci
Eu sei que você é pobre. Escute:
Eu voltei, mas não de mãos abanando
Trouxe comigo algo para você.
Seu chapéu está furado, tome o meu!
E você não tem capa, tome a minha!
Coloca seu capacete na cabeça dele e veste-o com sua capa de soldado.
Que diz disso? Claro que hoje e amanhã
Ainda prefiro vê-lo na sua terra.
Eu chamo se precisar de você
E pode ser logo. – Iberin, o senhor deu
O primeiro passo, mas é preciso mais.
O império que ergueram nessas semanas
Murchará se não for logo ampliado.
Pois não sabem, no sul além mar
Habita nosso inimigo mortal
Cujos súditos têm cabeças quadradas
E que aqui ainda são desconhecidos.
Percebo que transmiti-lo à sua calaçaria
Será agora sua tarefa, senhor Iberin.
Pois agora se aproxima uma guerra
De uma violência nunca vista e todo
Homem saudável será necessário.
Bem amigos, vamos comer agora!
A mesa do juiz, onde julgamos
Tanta gente, serve para comermos.
Camponês, espere que eu mando a sopa.

O ARRENDATÁRIO CALLAS *para Nana* –
 Você ouviu que eles querem fazer uma guerra?
Trazem a mesa já posta. O Vice-Rei, Missena, Isabella e os
Latifundiários ricos dirigem-se a ela.

O VICE-REI *distribui a sopa com uma concha grande* –
 Primeiro o camponês, não é Iberin?
 Temos que alimentá-lo: é um soldado.
 Dois pratos. Quer mais? Estamos com fome.
 [...]
O Hua traz a sopa para Callas e sua filha

(p. 144).

10.4 DIVERTIR, INFORMAR, FORMAR

Em *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*, Brecht não ataca a proposta de Hitler, mas sim o seu fundamento que é o mesmo fundamento do capitalismo de um modo geral. Jameson (1999, p. 34) rebate críticas feitas à peça, afirmando que Brecht não tratou do Holocausto enquanto tal:

Na verdade, a principal crítica a uma peça como *Rundköpfe und Spitsköpfe* [sic] [*Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*] – para mim uma de suas melhores – é que ela omite os judeus e parece falhar em apreender o que foi historicamente singular na política específica do nazismo para eles. Mas talvez isto seja precisamente o que a camada nazista de Brecht tem a oferecer-nos: uma Alemanha nazista da vida cotidiana e precisamente aquela banalidade do mal que tornou tão difícil pensar Eichmann. A Alemanha de Brecht é antes aquela na qual o nazismo é semelhante a todos os regimes conservadores de toda parte e ao próprio espírito de repressão tal como adormecido numa população pequeno-burguesa. Nem mesmo aparece ainda o não-Holocausto do puro massacre étnico (como vimos em toda parte, da Iugoslávia à África Central e Índia), mas simplesmente a “mentalidade” de um povo que deu boas-vindas ao conservadorismo radical nazista, a seus prazeres espetaculares (Nuremberg) e seus desenvolvimentos modernistas (VWS, a autobahn). Aquela verdade mais profunda, não de ódio, mas de ressentimento do qual a violência pode surgir com tanta certeza quanto as mais dramáticas ou nobres emoções. Esta “miséria alemã” não pode, então, ser decomposta em alguma imagem culturalista da Alemanha como uma tradição histórica singular e enigmática, mas deve antes ser generalizada e transformada em parte de nossa própria auto-análise nacional, da nossa própria crítica da auto-crítica, se é que alguma vez estivemos preparados para confrontar-nos com tal coisa. (JAMESON, 1999, p. 34).

De fato, se atentarmos para a nota feita por Brecht para essa peça, veremos que a “desmedida” é engendrada dentro dessas cabeças, ela está na mentalidade de um povo conduzido por ressentimentos que descambam na violência, na barbárie, na atrocidade sem limites. Será então na desmedida dessas cabeças “que não devem parecer menos anormais” umas em relação a outras que encontraremos a resposta para a “Fábula de Horror” brechtiana:

O povo daquela cidade de Luma, onde se passa a peça, consiste de txuxes e txixes, duas raças: a primeira tem cabeças redondas, a segunda cabeças pontudas. Essas cabeças pontudas devem ser pelo menos quinze centímetros mais altas que as redondas. Mas as cabeças redondas não devem parecer menos anormais que as pontudas.

(p. 14).

Brecht parte do contexto alemão, mas o ultrapassa, estabelecendo o diálogo com outros textos e contextos, remetendo a novos referentes e a outras vozes/leituras possíveis: o país de Jahoo, por exemplo, traz o mundo espetacular criado por Swift em *Viagens de Gulliver* para a cena, “carregando-a” com o veio satírico que ataca a mentalidade de uma época, a tirania estabelecida, a justiça às avessas, a incompetência dos ministros, a idiotice dos intelectuais, o mau uso da razão e da ciência. Enfim Swift expõe, nessa obra, a vil condição a que o ser humano é submetido. E, quando dizemos “carregando-a”, não é no sentido de que Brecht sobrecarrega a sua peça, mas de que tensiona nela a potência crítica, artística, atualíssima em sua discussão, a potência do mundo criado pelo escritor irlandês. É fundamentalmente o homem em seus equívocos no uso da razão e no trato das relações sociais que passam em revista por Swift. Aí se configura a adesão de Brecht, e, o que é muito importante, essa adesão se estende ao que, na crítica de Swift, termina como positividade expressa na luta pela liberdade, pela emancipação humana, na crença da possibilidade de reversão da situação apresentada pela reeducação do homem:

Pois bem, caro leitor, dei-lhe um relato verídico de minhas viagens durante dezesseis anos e mais de sete meses. Não me preocupei com enfeitá-lo, mas com a verdade. Poderia, como outros, ter espantado você com histórias estranhas e improváveis, mas preferi narrar os fatos da forma mais simples. Meu objetivo principal foi informar, não divertir. Um viajante deveria se preocupar, sobretudo, com tornar os homens mais sábios e melhores, mostrando-lhes os exemplos bons e maus vistos em países estrangeiros. Desejaria de coração que houvesse uma lei obrigando todo viajante a jurar na corte de justiça que sua história é absolutamente verídica. Assim, o mundo não seria mais enganado, como é, com as maiores mentiras. [...] Não escrevo para criticar ninguém, mas para instruir a humanidade. [...].

(SWIFT. *Viagens de Gulliver*. 2002, p. 171).

Citamos essa passagem por ver nela a confluência da concepção de arte dos dois escritores: divertir, informar, formar. Confluência de mecanismos para alcançar tais propósitos: a comicidade, a aguda ironia que em Swift já se expressa nesse discurso ao leitor, na dialetização a que submete ficção e realidade / "verdade" e "mentira". Enfim confluência da dinâmica a que submetem o mundo convertendo-o, transfigurando-o, no processo artístico, em matéria prima. É também como uma história de viajante que se apresenta *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*, como uma história "contada" e, dessa forma, "autorizada" pela experiência, pela palavra/parábola proferida por quem vivenciou os fatos, conheceu outros povos e "viu terríveis desavenças. / Viu com o negro o branco lutar / Um pequeno amarelo viu um grande amarelo derrubar / Viu um finlandês num sueco atirar uma pedrada / E um homem de nariz arrebitado bater noutro de venta curvada" (p. 15). Há semelhanças também quanto à trajetória dos dois autores e os percalços enfrentados por defenderem idéias humanitárias. Pela mordaz sátira ao seu tempo e aos seus governantes, tanto se popularizaram quanto se tornaram odiados pelos detentores do poder, enfrentando, por isso, a cruel experiência do exílio num caso e do isolamento no outro. Experiência da qual tiraram o proveito do distanciamento, do olhar estrangeiro, do estranhamento de si e do outro que acabou por aprofundar-lhes a compreensão de toda problemática que se converteria na matéria de sua produção artística. É interessante que à época de escritura dessa peça, Brecht é exilado e, a partir dela, constrói sua teoria do distanciamento épico.

Travamos aqui essa discussão por entendermos que somente pela leitura das “leituras” de Brecht, pelo resgate do diálogo travado com outros textos, contextos, podemos discutir a qualidade de uma peça como *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*: “Ele pensava com outras cabeças; e, na sua, outros que não ele pensavam” (Brecht, apud BARTHES, 1988, p.227). E essa questão da alteridade em Brecht nos remete novamente à questão da alegoria e da parábola, e, outra vez, como já explicitamos em Arturo Ui, encontramos a polifonia na parábola brechtiana; polifonia que anula qualquer possibilidade doutrinária. Afinal, como afirma Roubine (2003, p. 154), enquadrar o teatro brechtiano como um teatro de tese ou como um teatro edificante, acusação que muitas vezes vem articulada, demonstra total falta de conhecimento do pensamento e da prática de Brecht, pois embora sugira que é preciso agir, não diz nunca como. Não propõe modelo a ser imitado. Não enuncia doutrina moral. Visa apenas permitir ao espectador tomar consciência de sua própria condição histórica e dela tirar as conseqüências que considera justas quanto a seu comportamento no seio de uma situação específica sua, e somente sua.

Como em *O grande teatro do mundo*, em *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*, alguns atores apenas, ao final da peça, sentar-se-ão à mesma mesa, comungarão a mesma ceia após a sentença proferida pelo Vice-Rei, mas não mais para a exaltação da eucaristia, e sim para a celebração “ao que permanece”: o poder e a propriedade. Absolvidos de qualquer sentença, livres de toda responsabilidade, comprometidos consigo mesmos, distantes do mundo concreto dos homens e de suas terríveis necessidades, sentam-se o Vice-Rei, Isabella, Missena e os latifundiários ricos, respectivamente o Estado e a justiça, a religião e o capital que se põem a fumar e a cantar:

CANÇÃO DOS ARRENDADORES

Será assim pelo resto da vida?
 Passarão as sombras que incomodavam
 E os boatos que tanto eles contavam
 Coisa obscura, mentira descabida.
 Talvez ainda um dia nos esquecerão
 Como esquecer deles também queremos.
 À nossa mesa talvez sentarão.
 Talvez em nossas camas morreremos.
 Talvez não nos xinguem, mas beijem nossa mão.

Talvez a noite até nos alumie.
 Talvez a lua cheia não mais esvazie.
 Talvez a chuva brote mesmo do chão!

(p. 147).

Esse “talvez” reiterado na canção remete para uma cadeia de alternativas, pois contém em si não apenas o que se afirma mas também o seu contrário, ou seja, aquilo que se nega como outra possibilidade. O “talvez” explicita o caráter alternativo do desenvolvimento histórico-social, afinal, o mundo por que circulam os homens que sondam e amedrontam os arrendadores é um mundo não estático, um mundo inconcluso, vasto, e o palco brechtiano é demasiadamente vasto. Diferentemente da brevidade constituinte da parábola, é vasto para nele caber, todo, o homem, o homem em sua totalidade. E assim “termina” (?) essa parábola teatral brechtiana:

Quando o canto termina, o Hua retira o cavalete do muro: ele precisa dele para a forca. Atrás do muro, sobre a parede recém-pintada, aparece um grande símbolo vermelho da Foice. Todos o vêem e observam pasmos. Com a voz abafada pelos capuzes, os arrendatários começam a cantar a “Canção da Foice”.

CANÇÃO DA FOICE

De pé camponês!
 Marcha de uma vez!
 Não deixa nada te deter
 Um dia terás que morrer.
 Ninguém poderá te ajudar
 Só, terás que levantar.
 Marcha de uma vez!
 De pé camponês!

(p. 147).

11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa, apreendemos a dinâmica configuradora da parábola teatral brechtiana. Nosso problema central consistia, então, em constatar a coerência entre o pensamento do dramaturgo, informado em seus pressupostos sobre o teatro épico, e a dinâmica instaurada em suas parábolas teatrais; mais especificamente nas peças eleitas assim por ele.

Dessa forma, buscamos a configuração do gênero “parábola” e, a partir dessa configuração, o contexto em que se deu a transposição desse gênero para o teatro. Constatamos assim a presença dessa transposição em épocas cuja exigência histórica requeria um teatro didático dirigido a um público composto de homens comuns. O propósito de atingir um grande número de adeptos das idéias veiculadas por esse teatro, a intenção didática, implicou a opção por recursos adequados a tal fim; desse modo, este teatro compreende elementos épicos, um deles é a parábola, configurada não apenas como recurso retórico, mas também como gênero, como parábola teatral.

Constatamos dessa forma que a transposição do gênero não foi tarefa exclusiva do teatro brechtiano, mas que este teatro recebeu influência de dramaturgos expressivos nas diferentes épocas em que se processou tal transposição, como Gil Vicente e Calderón de La Barca, por exemplo.

Pudemos, a partir da configuração do gênero, constatar o caráter épico da parábola que distancia a história transfigurando-a em alegoria. Na interpretação alegórica, o homem encontrará refletido o seu próprio mundo e, dessa interpretação, deverá tirar um ensinamento, convertendo-se, no caso da parábola bíblica, e transformando o mundo, no caso da parábola brechtiana. Fica patente assim a dimensão ideológica do gênero.

A partir disso, procedemos à descrição e análise da forma do gênero em cinco peças denominadas parábolas por Brecht. Há nessas peças a presença dos prólogos e epílogos em torno da narrativa, da história, que será demonstrada ao público, e neles há o comentário dessa história. Também as canções, a iluminação, os adereços cênicos, a gestualidade dos atores são

recursos de comentário, mas esses recursos funcionam, na dinâmica instaurada, como contrapontos.

Os comentários em Brecht apontam para o outro, outras vozes, outros referentes; têm o propósito de apontar as relações implicadas na construção dos fatos. Assim, as máximas expressas pelas personagens, diferente do que acontece nas parábolas bíblicas, funcionam ao contrário, ao revés. A ironia presente nas peças brechtianas inverte os valores das máximas enunciadas pelas personagens e coloca esses valores em questão.

É pelo veio da ironia que Brecht, nessas peças, desmonta as artimanhas do poder, expondo-lhe a base, ou seja, a sua forma, como trama discursiva, como representação. "Ou, imagine-se um homem discursando num vale e que, de vez em quando, muda de opinião ou diz frases que se contradizem, de modo que o eco, acompanhando-o, põe as frases em confronto", dessa forma, o eco devolve a fala com valor contrário; e são, nas parábolas brechtianas, os contrapontos, os contrastes de base que promoverão a atividade do público, forçando-o a uma outra postura diante do mundo apresentado. O teatro/mundo brechtiano termina como possibilidade ou não termina, a peça é interrompida, e o público é convocado a encontrar a solução para a problemática exposta. E, na parábola brechtiana, essa problemática só é apreendida em toda sua complexidade no confronto dos discursos narrativo, interpretativo e pragmático.

Brecht traz o mundo para o palco. Mas a peça brechtiana não fica presa na circunstância histórica, na pura referência, ela a ultrapassa quando expõe as relações humanas implicadas nessa circunstância. A referência uma vez no mundo ficcional é submetida a um rigoroso trabalho analítico, fundado na observação. A partir daí, essa referência, como representação, é condenada a falar, a encenar seu processo de gestação, demonstrando os seus mecanismos constituintes. Mas, uma vez no mundo ficcional, ela é submetida a suas leis específicas, e as leis do teatro brechtiano exigem de todos os seus dispositivos um movimento e uma "contradição" permanentes, uma gestualidade de todos os seus componentes: todos, então, indicando, apontando, para as contradições dessa circunstância determinada.

Conforme analisávamos cada uma das parábolas de nosso corpus, constatávamos a universalidade dos problemas nelas formulados e a sua atualidade, universalidade que só pode ser pensada em seu vínculo dialético com a singularidade. A partir de cada leitura, compreendíamos melhor a problemática de nosso tempo, pois identificávamos nas peças questões envolvendo as disputas nacionais e internacionais pelo poder; as articulações implicadas nas guerras recentes travadas unicamente por interesses unilaterais; articulações implicadas nas intervenções de um Estado sobre outros em nome da difusão da “democracia” e da “proteção” do povo. Entendíamos o caráter representativo do discurso formulado para justificar tamanhas atrocidades desde a guerra do Golfo, passando pela intervenção na Bósnia, caça a Bin Laden no Afeganistão, a Saddam Hussein no Iraque. Tentávamos entender os pactos recentes em suas “con/seqüências”.

Parece que, diante da fábula de terror atual a questão mesmo a se formular é “será assim pelo resto da vida? / Passarão as sombras que incomodavam / e os boatos que tanto eles contavam / coisa obscura, mentira descabida”. Ficou-nos patente que é essa “mentira descabida” ao mesmo tempo presente e ausente nas representações ideológicas a maior questão da parábola brechtiana; afinal é no jogo das representações que encontraremos o seu fundamento, e é para a exposição desse jogo que se processam todos os recursos construtivos nesse teatro.

Sobre o terror para o qual sua obra alerta, é forçoso afirmarmos, observando o nosso tempo, estar muito fértil ainda o “colo que o criou”, muito bem “adubado” por slogans bombásticos ou por imagens que aprofundam o sentimento de impotência e perplexidade do homem contemporâneo (11 de setembro), incitando-o mais uma vez na busca por heróis, por um guia que interceda por ele diante dos fatos (Saddan Houssein?, Bin Laden?, Toni Blair?, George Bush; sentam-se à mesma mesa para celebrar a dissolução, os outros – ONU, por exemplo – parece que já se contentaram com a “sopa”).

A moral das parábolas brechtianas remete à moral histórica (ou ao processo que conduz à falta de uma, como parece ocorrer em nossos dias), aos problemas éticos implicados nas relações entre os homens, problemas políticos.

Daí o caráter épico desse teatro, ele traz o vasto mundo dos homens para o palco, e os homens nele mostram não apenas suas ações, mas fundamentalmente apontam as motivações que as engendram, as artimanhas processadas para a viabilização dos seus intentos, os pactos estabelecidos com e entre os homens.

Brecht privilegia a parábola como gênero, contudo atualiza-o numa nova configuração, finca-lhe o alfinete japonês de que nos fala Barthes, e ela passa a falar por si mesma em suas "barulhentas" alegorias, no processo a que estas são expostas. Brecht carnavaaliza todo discurso, imprimindo nele a potencialidade do riso que liberta o homem do medo, conduzindo-o a uma mudança de percepção, à emancipação política. Por meio da ironia, Brecht "rasga o véu e expõe as dobras quebradas" impondo aos fatos o olhar estrangeiro, o distanciamento necessário para o estabelecimento de uma nova visão sobre eles: não há mais uma verdade essencial; não há mais uma voz única, um Autor a doutrinar, um único caminho. Ao público brechtiano, ao homem de carne e osso, cabe a tarefa de buscar uma alternativa "sem esmorecer! Deve haver uma saída; precisa haver, tem de haver!".

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Português. A bíblia sagrada. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1990.

ALMEIDA, José Luís Vieira de. A representação. In: _____. *Tá na rua: representações da prática dos educadores de rua*. São Paulo: Xamã, 2001.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, [19--]. (Coleção Universidade).

BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil, um projeto vivo. In: _____. (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão e Marina Appenzeller. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção Ensino Superior).

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 2002.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Elogio da Filosofia).

BERTRAND, Denis. *Précis de sémiologie littéraire*. Paris: Nathan, 2000.

BEVILAQUA SOBRINHO, Agenor. A resistível ascensão de Bushad'óleo. *Margem Esquerda: ensaios marxistas*. São Paulo: Boitempo Editorial. n. 5, p. 190–198, maio 2005.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

BRECHT, Bertolt. A alma boa de Setsuan. Tradução de Geir Campos e Antônio Bulhões. In: _____. *Teatro Completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (Coleção Teatro, v. 7).

_____. A exceção e a regra. Tradução de Geir Campos. In: _____. *Teatro Completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. (Coleção Teatro, v.4).

_____. A resistível ascensão de Arturo Ui. Tradução de Angelika E. Köhnke. In: _____. *Teatro Completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (Coleção Teatro, v. 8).

_____. Dansen. Tradução de Marcos Renaux e Christine Roehrig. In: _____. *Teatro Completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (Coleção Teatro, v. 7).

_____. *Diário de trabalho*, volume I: 1938-1941. Organização de Werner Hecht. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Diário de trabalho*, volume 2: América: 1941-1947. Organização de Werner Hecht. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Estudos sobre teatro*. Coligidos por Siegfried Unseld. Tradução de Fiana Pais Brandão. Portugal: Portugália Editora, 1964.

_____. Os cabeças redondas e os cabeças pontudas. Tradução de Marcos Renaux e Christine Roehrig. In: _____. *Teatro Completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Coleção Teatro, v. 5).

_____. O círculo de giz caucasiano. Tradução de Geir Campos In: _____. *Teatro Completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (Coleção Teatro, v. 9).

_____. O preceptor. In: _____. *Teatro Completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. (Coleção Teatro, v 11).

_____. Poemas 1913-1956. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. Quanto custa o ferro? Tradução de Marcos Renaux e Christine Roehrig. In: _____. *Teatro Completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (Coleção Teatro, v. 7).

_____. *Teatro dialético*, ensaios. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Coleção Teatro Hoje, v. 8).

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *O grande teatro do mundo*. Tradução de Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Tradução de Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates, 4).

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jahar, 1979.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

GARCIA, Silvana; GUINSBURG, Jacó. De Büchner a Bread & Puppet: Sendas do Teatro Político Moderno. In: GUINSBURG, Jacó; SILVA, Armando Sergio da (Org.). *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GIRARD, Gilles et al. *O universo do teatro*. Tradução de Maria Helena Arinto. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. Larousse, 1995: Nova Cultural, 1998. v.18, p.4434.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986. (Série documentos).

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 3 ed. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982. (Tomo II).

ÍTALO CALVINO. O diário americano de Ítalo Calvino. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jul. 2003. Caderno Mais! p. 9.

JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

LENHARO, Alcir. *Nazismo. O triunfo da vontade*. São Paulo: Ática, 1986.

MACHADO, Irene. Os gêneros e o corpo do acabamento técnico. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

MARX, Karl. *O dezoito brumário de Luís Bonaparte*. Tradução de Silvio Donizete Chagas. São Paulo: Editora Moraes, 1987.

PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PASTA JUNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Ensaios).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. O teatro de Brecht aqui hoje. In: BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil: Experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

ROSA, Armando Nascimento. A recusa do trágico: o teatro brechtiano visto por Benjamin. *Revista Adágio*, Évora: Cendrev, 21/22, p. 190-200, jun. 1998 – jan. 1999.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; Campinas: UNICAMP, 1993. (Debates, 255).

_____. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editora, 1965. (Coleção Buriti).

_____. *Teatro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *Linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANT'ANNA, Marco Antônio Domingues. *A parábola*. 1998. 322 f. Tese (Doutorado em Letras, Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 1998.

SHAKESPEARE, William. A tragédia de Ricardo III. In: _____ *Obras completas*. São Paulo, Melhoramentos, [19--].

_____. Medida por medida. In: _____. *Comédias, Sonetos*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SHIRER, William L. *Ascensão e queda do Terceiro Reich*. Tradução de Pedro Pomar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. v. I

SULEIMAN, Susan. Le récit exemplaire. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, 32, p. 468 – 489, nov. 1977.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Tradução de Cruz Teixeira. eBooksBrasil.com, 2004. (digitalização do livro em papel Clássicos Jackson, vol XXXI, 1950) Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/gulliver.html>

_____. _____. 2. ed. Tradução, adaptação, apresentação e notas de Paulo Sérgio de Vasconcellos. São Paulo: CERED Editora Sol, 2002.

_____. _____. Tradução e adaptação de Cláudia Lopes. São Paulo: Scipione, 2001. (Série Reencontro literatura).

TRIGO, Helenice Braghetto. *O discurso parabólico*. 1986. 214 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica em Textos Literários)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 1986.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. Décima segunda noite. *Bravo*. Editora Abril, ano 10, n. 112, dez. 2006, Favoritos: Golpes de mestre, p. 20.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAKHTIN, Mikhail M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 4. ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Franteschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Coleção Debates, 24).

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heidrun Krieger Mendes da Silva et al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. (Biblioteca Tempo Universitário, 41).

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas, III*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. Obras Escolhidas, I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 8)

BRADBURY, Malcolm; McFarlane, James (Orgs.). *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986 - 1995. (Coleção Teatro).

CADERMATORI, Lígia. *Períodos literários*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios, 21).

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

_____. *Literatura e Sociedade: estudo de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios, 58).

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo, Moderna, 1981.

_____. *O que é ideologia*. 20 ed. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos, 13).

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CURTIUS, Ernst Robert. O mundo às avessas. In: _____ *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral com a colaboração de Paulo Ronai. Rio de Janeiro: INL, 1957. p. 98 -102.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. *A fábula esópica anônima: uma contribuição ao estudo dos atos de fala*. 1988. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 1988.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Introdução à pesquisa semiológica. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Estudos, 6).

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jahar, 1979.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

FACHIN, Lídia. Questões de ilusão teatral. *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, n. 7, 267-78, 2000.

GUINSBURG, Jacó; SILVA, Armando Sergio da (Orgs.). *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____ (Org.). *O romantismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Stylus, 3)

GOETHE. *Fausto*. Tradução de David Jardim Júnior. EDIOURO, 1984.

GRUBISICH, Teresa Maria. *O teatro vivo: A morte de Oswald de Andrade*. 1995. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 1995.

JOLLES, André. O chiste. In: _____ *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 205 - 216.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOTHE, Flávio R. (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *O Herói*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 24).

_____. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios, 72).

KOUDELA, Ingrid Dormien; GUINSBURG, Jacó. O Teatro da Utopia: Utopia do Teatro. In: GUINSBURG, Jacó; SILVA, Armando Sergio da (Orgs.). *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: EDUSP, 1992.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1991. (Coleção Estudos, 117).

_____. *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Debates, 271).

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates, 84).

LUKACS, John. *O Hitler da história*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. Os gêneros e o corpo do acabamento técnico. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985. (Série Fundamentos).

MARTIN; CLARET (Ed.). *Hitler por ele mesmo*. São Paulo: Martin & Claret, 2004.

MARTINS, José de Souza (Org.). *Henri Lefebvre e o retorno à dialética*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Tradução de Olinto Beckerman. 3 ed. São Paulo: Global Editora, 1986. (Coleção Bases, 16).

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. Tradução de José Carlos Bruni et al. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os Pensadores).

_____. *O Capital*. Crítica da Economia Política - Livro Primeiro: O Processo de Produção do Capital, I. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980. (Perspectivas do Homem, 38).

PALLOTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios, 158).

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 12 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. (Primeiros Passos, 10).

_____. *Brecht*. uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Coleção Teatro, v. 6).

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 81 - 101.

PRITCHARD, John. *O incêndio do Reichstag*. Tradução de Edmund Jorge. Rio de Janeiro: Renes, 1976.

QUINTILIANO, M. Fábio. *Instituições oratórias*. Tradução de Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo: Edições Cultura, 1944. (Tomo I).

ROCHA, Elizabete Sanches. A construção dialética do conceito de bondade em A alma boa de Setsuan. In: FACHIN, Lídia; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Org.). *Em cena o Teatro*. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/ Contexto*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
_____. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio. et al. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 9 - 49.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Ricardo III*. In. _____. *Obras completas*. São Paulo, Melhoramentos, [19--].

STACKELBERG, Roderick. *A Alemanha de Hitler: origens, interpretações, legados*. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. *As idéias estéticas de Marx*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Pensamento Crítico, 19).

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da UNICAMP, 1991.

WILLETT, John. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

ANEXOS

ANEXO A – Parábolas bíblicas⁹

LUCAS 15: 1-32

15 Jesus provoca escândalo – Todos os cobradores de impostos e pecadores se aproximavam de Jesus para o escutar. Mas os fariseus e os doutores da Lei criticavam a Jesus, dizendo: "Esse homem acolhe pecadores, e come com eles!".

A ovelha perdida - Então Jesus contou-lhes esta parábola: "Se um de vocês tem cem ovelhas e perde uma, será que não deixa as noventa e nove no campo para ir atrás da ovelha que se perdeu, até encontrá-la? E quando a encontra, com muita alegria a coloca nos ombros. Chegando em casa, reúne amigos e vizinhos, para dizer: 'Alegrem-se comigo! Eu encontrei a minha ovelha que estava perdida'. E eu lhes declaro: assim, haverá no céu mais alegria por um só pecador que se converte, do que por noventa e nove justos que não precisam de conversão".

A moeda perdida – "Se uma mulher tem dez moedas de prata e perde uma, será que não acende uma lâmpada, varre a casa, e procura cuidadosamente, até encontrar a moeda? Quando a encontra, reúne amigas e vizinhas, para dizer: 'Alegrem-se comigo! Eu encontrei a moeda que tinha perdido'. E eu lhes declaro: os anjos de Deus sentem a mesma alegria por um só pecador que se converte'.

Os dois filhos – Jesus continuou: "Um homem tinha dois filhos. O filho mais novo disse ao pai: 'Pai, me dá a parte da herança que me cabe.' E o pai dividiu os bens entre eles. Poucos dias depois, o filho mais novo juntou o que era seu, e partiu para um lugar distante. E aí esbanjou tudo numa vida desenfreada. Quando tinha gasto tudo o que possuía, houve uma grande fome nessa região, e ele começou a passar necessidade. Então foi pedir trabalho a um homem do lugar, que o mandou para a roça, cuidar dos porcos. O rapaz queria matar a

⁹ Cf.. A BÍBLIA SAGRADA, 1990.

fome com a lavagem que os porcos comiam, mas nem isso lhe davam. Então, caindo em si, disse: 'Quantos empregados do meu pai têm pão com fartura, e eu aqui, morrendo de fome... Vou me levantar, e vou encontrar meu pai, e dizer a ele: - Pai, pequei contra Deus e contra ti; já não mereço que me chamem teu filho. Trata-me como um dos teus empregados'. Então se levantou, e foi ao encontro do pai. Quando ainda estava longe, o pai o avistou, e teve compaixão. Saiu correndo, o abraçou, e o cobriu de beijos. Então o filho disse: 'Pai, pequei contra Deus e contra ti; já não mereço que me chamem teu filho'. Mas o pai disse aos empregados: 'Depressa, tragam a melhor túnica para vestir meu filho. E coloquem um anel no seu dedo e sandálias nos pés. Peguem o novilho gordo e o matem. Vamos fazer um banquete. Porque este meu filho estava morto, e tornou a viver; estava perdido, e foi encontrado'. E começaram a festa. O filho mais velho estava na roça. Ao voltar, já perto de casa, ouviu música e barulho de dança. Então chamou um dos criados, e perguntou o que estava acontecendo. O criado respondeu: 'É seu irmão que voltou. E seu pai, porque o recuperou são e salvo, matou o novilho gordo'. Então, o irmão ficou com raiva, e não queria entrar. O pai, saindo, insistia com ele. Mas ele respondeu ao pai: 'Eu trabalho para ti há tantos anos, jamais desobedeci a qualquer ordem tua; e nunca me deste um cabrito para eu festejar com meus amigos. Quando chegou esse teu filho, que devorou teus bens com prostitutas, matas para ele o novilho gordo!' Então o pai lhe disse: 'Filho, você está sempre comigo. e tudo o que é meu é seu. Mas, era preciso festejar e nos alegrar, porque esse seu irmão estava morto. e tornou a viver; estava perdido, e foi encontrado'.

MATEUS 18: 21-35

Perdoar sem limites – Pedro aproximou-se de Jesus, e perguntou: "Senhor, quantas vezes devo perdoar, se meu irmão pecar contra mim? Até sete vezes?" Jesus respondeu: "Não lhe digo que até sete vezes, mas até setenta vezes sete. Porque o Reino do Céu é como um rei que resolveu acertar as contas com seus empregados.

“Quando começou o acerto, levaram a ele um que devia dez mil talentos. Como o empregado não tinha com que pagar, o patrão mandou que fosse vendido como escravo, junto com a mulher e os filhos e tudo o que possuía, para que pagasse a dívida. O empregado, porém, caiu aos pés do patrão e, ajoelhado, suplicava: ‘Dê-me um prazo. E eu lhe pagarei tudo’. Diante disso, o patrão teve compaixão, soltou o empregado, e lhe perdoou a dívida. Ao sair dali, esse empregado encontrou um de seus companheiros que lhe devia cem moedas de prata. Ele o agarrou, e começou a sufocá-lo, dizendo: ‘Pague logo o que me deve’. O companheiro, caindo aos seus pés, suplicava: ‘Dê-me um prazo, e eu pagarei a você’. Mas o empregado não quis saber disso. Saiu e mandou jogá-lo na prisão, até que pagasse o que devia. Vendo o que havia acontecido, os outros empregados ficaram muito tristes, procuraram o patrão, e lhe contaram tudo. O patrão mandou chamar o empregado, e lhe disse: ‘Empregado miserável! Eu lhe perdoei toda a sua dívida, porque você me suplicou. E você, não devia também ter compaixão do seu companheiro, como eu tive de você?’ O patrão indignou-se, e mandou entregar esse empregado aos torturadores, até que pagasse toda a sua dívida. É assim que fará com vocês o meu Pai que está no céu, se cada um não perdoar de coração ao seu irmão”.

MATEUS 24-25

A história e o fim dos tempos – Logo depois da tribulação daqueles dias, o sol vai ficar escuro, a lua não brilhará mais, e as estrelas cairão do céu, e os poderes do espaço ficarão abalados. Então aparecerá o sinal do Filho do Homem no céu; todas as tribos da terra baterão no peito, e verão o Filho do Homem vindo sobre as nuvens do céu com poder e grande glória. Ele enviará seus anjos que tocarão bem alto a trombeta, e que reunirão os eleitos dele, desde os quatro cantos da terra, de um extremo do céu até o outro.

Fiquem vigiando – Aprendam, portanto, a parábola da figueira: quando seus ramos ficam verdes, e as folhas começam a brotar, vocês sabem que o verão está perto. Vocês também, quando virem todas essas coisas, fiquem sabendo que ele está perto, já está às portas. Eu garanto a vocês: tudo isso vai

acontecer antes que morra esta geração que agora vive. O céu e a terra desaparecerão, mas as minhas palavras não desaparecerão. Quanto a esse dia e essa hora, ninguém sabe nada, nem os anjos do céu, nem o Filho. Somente o Pai é quem sabe. A vinda do Filho do Homem será como no tempo de Noé. Porque, nos dias antes do dilúvio todos comiam e bebiam, casavam-se e davam-se em casamento, até o dia em que Noé entrou na arca. E eles nada perceberam, até que veio o dilúvio, e arrastou a todos. Assim acontecerá também na vinda do Filho do Homem. Dois homens estarão trabalhando no campo: um será levado, e o outro será deixado. Duas mulheres estarão moendo no moinho: uma será levada, a outra será deixada. Portanto, fiquem vigiando! Porque vocês não sabem em que dia virá o Senhor de vocês. Compreendam bem isto: se o dono da casa soubesse a que horas viria o ladrão, certamente ficaria vigiando, e não deixaria que a sua casa fosse arrombada. Por isso, também vocês estejam preparados. Porque o Filho do Homem virá na hora em que vocês menos esperarem. Qual é o empregado fiel e prudente? É aquele que o Senhor colocou como responsável pelos outros empregados, para dar comida a eles na hora certa. Feliz o empregado cujo senhor o encontrar fazendo assim quando voltar. Eu garanto a vocês: ele colocará esse empregado à frente de todos os seus bens. Mas, se for mau empregado, pensará: 'Meu senhor está demorando'. Então começará a bater nos companheiros, a comer e a beber com os bêbados. O senhor desse empregado virá num dia em que ele não espera, e numa hora que ele não conhece. Então o senhor o cortará em pedaços, e o fará participar da mesma sorte dos hipócritas. Aí haverá choro e ranger de dentes.

25 Fiquem preparados – Naquele dia, o Reino do Céu será como dez virgens que pegaram suas lâmpadas de óleo, e saíram ao encontro do noivo. Cinco delas não tinham juízo, e as outras cinco eram prudentes. Aquelas sem juízo pegaram suas lâmpadas, mas não levaram óleo consigo. As prudentes, porém, levaram vasilhas com óleo, junto com as lâmpadas. O noivo estava demorando, e todas elas acabaram cochilando e dormiram. No meio da noite, ouviu-se um grito: 'O noivo está chegando. Saiam ao seu encontro'. Então as dez virgens se

levantaram, e prepararam as lâmpadas. Aquelas que eram sem juízo disseram às prudentes: 'Dêem um pouco de óleo para nós, porque nossas lâmpadas estão se apagando'. As prudentes responderam: 'De modo nenhum, porque o óleo pode faltar para nós e para vocês. É melhor vocês irem aos vendedores e comprar'. Enquanto elas foram comprar óleo, o noivo chegou, e as que estavam preparadas entraram com ele para a festa de casamento. E a porta se fechou. Por fim, chegaram também as outras virgens, e disseram: 'Senhor, Senhor, abre a porta para nós'. Ele, porém, respondeu: 'Eu garanto a vocês que não as conheço'. Portanto, fiquem vigiando, pois vocês não sabem qual será o dia, nem a hora'.

Esperar, arriscando – Acontecerá como um homem que ia viajar para o estrangeiro. Chamando seus empregados, entregou seus bens a eles. A um deu cinco talentos, a outro dois, e um ao terceiro: a cada qual de acordo com a própria capacidade. Em seguida, viajou para o estrangeiro. O empregado que havia recebido cinco talentos saiu logo, trabalhou com eles, e lucrou outros cinco. Do mesmo modo o que havia recebido dois lucrou outros dois. Mas, aquele que havia recebido um só, saiu, cavou um buraco na terra, e escondeu o dinheiro do seu patrão. Depois de muito tempo, o patrão voltou, e foi ajustar contas com os empregados. O empregado que havia recebido cinco talentos, entregou-lhe mais cinco, dizendo: 'Senhor, tu me entregaste cinco talentos. Aqui estão mais cinco que lucrei'. O patrão disse: 'Muito bem, empregado bom e fiel! Como você foi fiel na administração de tão pouco, eu lhe confiarei muito mais. Venha participar da minha alegria'. Chegou também o que havia recebido dois talentos, e disse: 'Senhor, tu me entregaste dois talentos. Aqui estão mais dois que lucrei'. O patrão disse: 'Muito bem, empregado bom e fiel! Como você foi fiel na administração de tão pouco, eu lhe confiarei muito mais. Venha participar da minha alegria'. Por fim, chegou aquele que havia recebido um talento, e disse: 'Senhor, eu sei que tu és um homem severo pois colhes onde não plantaste, e recolhes onde não semeaste. Por isso, fiquei com medo, e escondi o teu talento no chão. Aqui tens o que te pertence'. O patrão lhe respondeu: 'Empregado mau e preguiçoso! Você sabia que eu colho onde não

plantei, e que recolho onde não semeei. Então você devia ter depositado meu dinheiro no banco, para que, na volta, eu recebesse com juros o que me pertence'. Em seguida o patrão ordenou: 'Tirem dele o talento, e dêem ao que tem dez. Porque, a todo aquele que tem, será dado mais, e terá em abundância. Mas daquele que não tem, até o que tem lhe será tirado. Quanto a esse empregado inútil, joguem-no lá fora, na escuridão. Ai haverá choro e ranger de dentes'.