



SOBRE O TEATRO DOS NOSSOS DIAS: DIÁLOGOS APROXIMATIVOS ENTRE O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO E A COMÉDIA BESTEIROL

**ABOUT THE THEATER NOWADAYS: APPROACH DIALOGUES
BETWEEN THE POST-DRAMATIC THEATER AND THE BESTEIROL
COMEDY**

Luiz Paixão Lima Borges*

* luizpaixaoteatro@gmail.com
Doutor em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo
Horizonte – MG).

RESUMO: O presente artigo tem o objetivo de confrontar duas importantes tendências do teatro brasileiro contemporâneo: teatro pós-dramático e comédia besteiro, buscando identificar suas aproximações estético-ideológicas. Para tanto, serão utilizados os conceitos de consciência e alienação, em suas concepções dialética e materialista. Tanto o pós-dramático quanto o besteiro têm adotado a compreensão do ato criativo importando somente em si mesmo. A linguagem cênico-dramatúrgica se basta como expressão artística, uma vez que amparada por um discurso implícito que nega tudo aquilo – seja em seu caráter objetivo ou mesmo subjetivo – que represente qualquer vinculação com a realidade concreta. Aparentemente colocados em campos opostos, o teatro pós-dramático e a comédia besteiro se encontram e se dão as mãos, numa tentativa de apresentar o real como uma coisa que não *está* e que não *é*. Ambos, são aqui analisados como produtos da alienação artística.

PALAVRAS-CHAVE: teatro brasileiro; pós-dramático; besteiro; consciência e alienação; dialética materialista.

ABSTRACT: The present article has the objective of confronting two important tendencies of contemporary Brazilian theater: post-dramatic theater and besteiro comedy, seeking to identify its aesthetic-ideological approaches. For this, the concepts of consciousness and alienation will be used, in their dialectical and materialistic conceptions. Both the post-dramatic and the besteiro have adopted the understanding of the creative act by importing only in itself. The scenic-dramaturgic language suffices as an artistic expression, it is supported by an implicit discourse that denies all that – whether in its objective or even subjective character – that represents any connection with the concrete reality. Seemingly placed in opposing camps, the post-dramatic theater and besteiro comedy meet and shake hands in an attempt to present the real as something *that is not* and *is not*. Both are analyzed here as products of artistic alienation.

KEYWORDS: Brazilian theater; post-dramatic; besteiro; consciousness and alienation; materialistic dialectic.

PÓS-MODERNISMO E REPRESENTAÇÃO IDEOLÓGICA DO CAPITALISMO

A derrota da esquerda política, que teve seu momento de maior crise com o fim da União Soviética, permitiu uma significativa ampliação do raio de ação capitalista com a pregação do fim da história e das ideologias, como se não fosse, ele mesmo, o capitalismo, uma ideologia. O pós-modernismo¹ não é um movimento natural e inevitável da humanidade, devendo ser entendido, portanto, como resultado da concretização de um estágio mais avançado do capitalismo, que se alimenta da alienação como fator de dominação. Para deslegitimar qualquer possibilidade de contestação objetiva de suas ações, se fez necessário criar artifícios que as justificam sem, contudo, necessitar de um discurso político afirmativo de sua hegemonia, travestindo-o, assim, com uma “nova” roupagem como sendo um sistema “a-ideológico”, que se afirma pela ausência de suas contradições e negação do chamado viés ideológico, insistentemente creditado à esquerda. No bojo dessa investida, se tornou fundamental negar o senso de realidade objetiva, transformando-a em apenas linguagem, que se constrói de acordo com a necessidade, e não por meio do confronto de dados concretos que se sobrepõem às tentativas de sua negação.

Não é apenas a complexidade social decalcada na obra que deverá revelar o seu caráter social. A presença

da realidade na arte se efetiva por meio de uma dialética em que o conteúdo, ainda que determine a forma, nela se constitui em sua expressividade. A matéria artística não é o fato em si, por mais que se aproxime estilisticamente do seu referente: a obra se constitui como expressão transfigurada, que somente se realiza segundo parâmetros próprios que lhe garantam configuração artística. A relação do homem com a arte se manifesta a partir de sua “necessidade de expressão e afirmação que não pode satisfazer, ou que só satisfaz de modo limitado, em outras relações com o mundo” (VAZQUEZ, 2011, p. 49). A arte é o resultado da experiência humana esteticamente configurada como expressão artística de sua relação com a realidade objetiva, em suas mais amplas manifestações, e não apenas um decalque de comportamentos rebaixados na “reinvenção do realismo, à procura de um impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15). Cria-se, a partir de uma visão restrita e equivocada do realismo, uma deformação do comportamento humano em obras que se contradizem em sua própria realização estética, pois não se aprofunda nas contradições fundamentais do homem em sociedade, alimentando seu individualismo dualista, mas não dialético.

1. “Como artifício analítico grosseiro, é interessante fazer a distinção entre pós-modernismo, quando a ênfase se dá sobre o cultural, e pós-modernidade, quando a ênfase se recai sobre o social. [...] Dito de maneira simples, esses motivos se prendem à impossibilidade de separar o cultural do social, por mais desejável que a distinção possa ser” (LYON, *Pós-modernidade*, p. 16-17, grifos do autor).

Com um discurso sedutor e, ao mesmo tempo, reacionário, num momento “em que a retórica do mercado pós-guerra fria chega a ser mais anticomunista que a dos velhos tempos” (JAMESON, 1999, p. 13), o pós-modernismo se impõe como “uma forma de cultura contemporânea” (EAGLETON, 1998, p. 7) que, como típica representação da classe dominante, insiste em estabelecer novas práticas de comportamento que se estruturam na negação da realidade, das ideologias e, por fim, da luta de classes. No afã de afirmar esse modelo capitalista pós-moderno menos afeito ao confronto, define configurações estéticas que representem artística e ideologicamente a visão burguesa de mundo, bem como estabelece novas atribuições semânticas, criadas com nítido interesse de desqualificar o caráter de classe da sociedade, substituindo termos e expressões já sedimentados por outros que melhor induzam ao viés a-ideológico dominante², criando “o culto da ambiguidade e da indeterminação” (EAGLETON, 1998, p. 14). A contradição dialética é a grande reveladora do caráter burguês de parte significativa da pós-modernidade artística brasileira, bem como afirmadora desse mesmo caráter, também bastante acentuado no movimento estético pós-dramático, produto do pós-modernismo; ao denunciar que a consciência estética é a representação de consciência social do artista, denuncia, também, o que há de conservador e reacionário naquilo que se propõe revolucionário.

2. Flagrante é o caso do neologismo “colaborador”, que substitui termos como “trabalhador”, “empregado”, “funcionário”, “operário”, numa clara tentativa de negação da existência de classes no capitalismo pós-moderno.

As ideias da classe dominante são também, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é força *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força *espiritual* dominante. A classe que tem à sua disposição dos meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção espiritual; o que faz com que a ela sejam submetidas, ao mesmo tempo e em média, as ideias daqueles aos quais faltam os meios de produção espiritual. As ideias dominantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como ideias; portanto, a expressão das relações que tornam uma classe a classe dominante; portanto, as ideias de sua dominação (MARX; ENGELS, 1979, p. 72, grifos dos autores).

A tentativa de desqualificar e negar a luta de classes tornou-se, para o pós-modernismo, sua pedra de toque, afirmação de um projeto ideológico – e sua manifestação estética – que aposta numa sociedade fragmentária, em que seus diversos segmentos sociais se isolam em busca de uma afirmação que, embora carreguem uma justa insatisfação social, não compreendem, ou não se permitem compreender, que a transformação da sociedade somente se verifica na luta de todos, e não apenas de alguns. O pós-modernismo insiste na fragmentação como sobrevivência do capitalismo. Da mesma maneira que o capitalismo cria a perversidade do individualismo a partir

da afirmação histórica e revolucionária do indivíduo, o pós-modernismo, como “equivoco teórico” (EAGLETON, 1998, p. 118) da segmentação social que se organiza na totalidade de uma sociedade múltipla e plural, aposta numa sociedade fragmentária que não se projeta na organização de sua totalidade. Tal premissa é bastante clara nas reflexões do crítico do romance contemporâneo, que podem ser estendidas ao teatro pós-dramático:

[...] ressurgimento de uma nova literatura [e teatro] testemunhal, escrita por pessoas normalmente excluídas do meio literário – criminosos, prostitutas, meninos de rua, presos e ex-presos, ou por pessoas que desenvolveram trabalhos nos grandes presídios e instituições do país. Revela-se um fascínio em torno de vozes e depoimentos de uma realidade excluída, que agora ganha espaço na chamada literatura marginal. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 58).

Nesse sentido, e com a clara definição em seus propósitos, ao alimentar a fragmentação, sem considerar a perspectiva da totalidade, visa esgotar o movimento social de maneira a anular o seu conteúdo revolucionário, criando, mais uma vez, a ilusão do fim de uma ideologia unificadora e totalizante, contrariando o que apontou Raymond Williams em seu conceito de “particularismo militante”, no qual defende que as experiências afirmativas de lutas

e solidariedade devem generalizar e universalizar a consciência social, buscando a uma nova sociedade em que todos possam usufruir dos novos tempos conquistados.

O caráter único e extraordinário da auto-organização da classe trabalhadora foi que ela tentou conectar de uma maneira muito especial as lutas particulares com uma luta geral. Como movimento, pretendeu tornar real o que à primeira vista é a afirmação extraordinária de que a defesa e a promoção de certos interesses particulares, devidamente reunidos, são de facto o interesse geral (WILLIAMS, *Resources of Hope*, 1989, p. 249 *apud* HARVEY, 2018, p. 51, tradução minha).

Em nome de uma aparente autonomia, busca-se abstrair as múltiplas determinações históricas às quais a arte está subordinada em sua configuração. A autonomia deixa, então, de ser um processo de estruturação formal para se tornar alienação, induzindo muitos artistas a se afastarem da realidade objetiva, sem compreender os mecanismos econômicos, políticos e ideológicos que a constituem e que são parte do sistema coercitivo e autoritário que lhes determina essa mesma visão. As distorções pós-modernas, travestidas de arte comprometida e transbordando suas boas intenções, revelam seu lado mais perverso: de um aparente apelo à contestação emerge a alienação como resultante de experimentações que se esgotam em

si mesmas. O simulacro revolucionário esconde sua essência conservadora e reacionária através da supremacia da linguagem, que insiste em negar a realidade. Essa mesma vanguarda que se colocava na linha de frente da contestação, numa ironia dialética e sem perceber a sua contradição, se delicia com um teatro que ao contestar se nega a si mesma. Reivindica uma autonomia como processo de imersão profunda, que impõe um abstrair-se das múltiplas determinações históricas. A autonomia da arte não implica seu aparente afastamento da realidade, uma vez que arte e realidade não se separam.

[...] a sociedade, a vida pública, da qual o processo de criação e a própria criação fazem parte integrante, não é uma unidade rígida e imóvel, nem mesmo uma progressão de sentido único, à qual a criação artística poderia simplesmente se incorporar. Esta unidade é a resultante de contradições, de forças antagônicas complexas e que mudam permanentemente; cada fator só existe como elemento constitutivo desta unidade em movimento, e a própria unidade só existe como reunião de diferentes lutas (LUKÁCS, 2010, p. 269).

Assim, e sem compreender a dialética autonomia e heteronomia da arte, parte significativa do teatro tem adotado a prática do ato criativo importando somente em si mesmo. A linguagem cênico-dramatúrgica se basta como

expressão artística, uma vez que amparada por um discurso, seja em seu caráter objetivo ou mesmo subjetivo, que nega tudo aquilo que represente qualquer vinculação estético-ideológica. A pós-modernidade tenta reduzir a atuação política aos anseios individuais dos desajustados socialmente. O refúgio burguês cultuado como alternativa para os problemas concretos da vida. A fuga da realidade objetiva, que se tenta negar ao atribuir-lhe o valor único de linguagem, os leva para um mundo paralelo em que um arsenal de abstração e alienação é cultuado e absolutizado como forma superior de liberdade, mas que, sem que a consciência os permita compreender, é apenas aparência, pois perdeu o seu vínculo com a concretude da vida. O que se percebe, então, são personagens voltados para dentro de si mesmos, que não manifestam contradições que os confrontem. Seus conflitos estão reduzidos aos interesses burgueses de afirmação de classe, que se realiza por meio do seu deslocamento social e geográfico, pois correm pelo mundo em busca de um prazer que nem mesmo o dinheiro consegue comprar. Burgueses e pequenos burgueses angustiados com a vida que não lhes satisfaz, uma vez que não responde aos seus interesses individuais.

A consciência artística se constrói na compreensão de que a arte se configura em sua estreita relação com as

condições objetivas em que vive o homem – razão primeira de sua existência. Assim como o homem não está alheio aos fatores econômicos e sociais da sociedade, a obra de arte autêntica reconhece no homem não apenas o objeto, mas, também, o sujeito do seu momento histórico. A alienação se manifesta na tentativa, mesmo que inconsciente, de negar a relação da arte com a realidade objetiva. A alienação cria uma aberração da arte em seus aspectos estruturantes: sua forma e seu conteúdo deixam de ser reconhecíveis, pois não estabelecem vínculo com as forças que os determinam.

[...] a *consciência artística* é [...] consciência de um indivíduo (o artista) que vive em uma determinada sociedade, sujeito a injunções de toda espécie, vinculado a uma determinada classe social, sujeito à pressão de condições econômicas e obrigado a trabalhar dentro de uma determinada linha de condições culturais. De modo que, embora a *consciência artística* possa superar os limites de uma *consciência filosófica e política alienada*, ela muito frequentemente é atingida pelas consequências das deformações ideológicas do artista. [...] A *alienação* na arte não atinge primeiro o conteúdo para depois atingir a forma; também não atinge primeiro a forma para depois atingir o conteúdo. [...] a *alienação da consciência artística* atinge tanto a forma quanto o conteúdo – atinge a organicidade que os une (KONDER, 2009, p. 174-176, grifos do autor).

A alienação, assim como a consciência, aqui considerada em seu caráter marxista, é marca substantiva que acompanha a forma teatral pós-dramática e a comédia besteirol.

Ao viver do trabalho alienado, o ser humano aliena-se da sua própria relação com a natureza, pois é através do trabalho que o ser humano se relaciona com a natureza, a humaniza e assim pode compreendê-la. Vivendo relações em que ele próprio se coisifica, onde o produto de seu trabalho lhe é algo estranho e que não lhe pertence, a natureza se distancia e se fetichiza. [...] O trabalho transforma-se, deixa de ser a ação própria da vida para se converter num “meio de vida”. [...] Alienando-se da atividade que o humaniza, o ser humano se aliena de si próprio (autoalienação). [...] Alienando-se de si próprio como ser humano, tornando-se coisa (o trabalho não me torna um ser humano, mas é algo que eu vendo para viver), o indivíduo afasta-se do vínculo que o une à espécie. Em vez de o trabalho tornar-se um elo do indivíduo com a humanidade, a produção social da vida, metamorfoseia-se um meio individual de garantir a própria sobrevivência particular (IASI, 2011, p. 21-22).

Ao romper com a realidade objetiva, a alienação rompe com o sentido do *real*, que não deve ser considerado aqui apenas como representação do referente em seus pormenores³. O objeto artístico se realiza na configuração

3. Sobre o pormenor, consultar os artigos: “O efeito de real” (In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190); “Realidade e realismo (via Marcel Proust)” (In: CANDIDO, A. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. p. 135-142); e “Narrar ou descrever?: um discurso sobre naturalismo e formalismo” (In: LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 149-185).

estética e dramática das relações sociais a que os personagens estão subordinados, como será demonstrado em momento oportuno com exemplos em que os personagens, e a própria construção dramática, se alienam e se fecham num mundo que desconsidera o confronto com as contradições sociais. A negação de um teatro que se pauta por uma configuração conteudístico-formal capaz de revelar os condicionamentos e contradições da realidade objetiva, apresentando o homem em sua complexidade dialética, é substituído por uma ideologia estéticas de

[...] um sujeito pós-moderno, cuja “liberdade” consiste num tipo de arremedo do fato de que já não existem mais alicerces alguns, que portanto está livre para transitar, seja com preocupação ou êxtase, por um universo por si só arbitrário, contingente, aleatório. O mundo, por assim dizer, fundamenta esse sujeito na sua própria ausência de fundamento, permite sua liberdade de ação pela sua própria natureza gratuita. A liberdade desse sujeito não decorre de sua indeterminação, mas precisamente por ele se define por um processo de indeterminação. Fica assim “resolvido” o dilema de liberdade e fundamento – à custa, porém, do risco de eliminar o próprio sujeito livre (EAGLETON, 1998, p. 49).

A obra de arte não está, e nunca esteve, imune à influência do juízo de valor ético, estético e ideológico;

nesse sentido, a perspectiva adotada neste trabalho se pauta por uma análise materialista, dialética e marxista, em que considera o teatro, em sua dramaturgia e encenação, como possibilidade de representação artística das concretas contradições da sociedade capitalista, e entende a forma como resultado do condicionamento histórico e social. O teatro não é político por tratar de temas e assuntos especificamente políticos, o teatro é um *ato político*, porque um *ato humano*, que visa ao outro em sua complexidade e em sua condição dialética de convivência em sociedade. O teatro não é político por defender uma bandeira partidária, mas por trazer para o centro das discussões as necessidades e possibilidades do homem inserido num sistema que tudo faz para impedir a plenitude de sua existência. O teatro não é político por ser de esquerda ou de direita, é político porque confronta seres humanos que estabelecem convivências que são políticas, unicamente em razão de viverem em sociedade. O teatro é político porque encontra sua razão não na específica configuração de lutas políticas objetivas, mas na representação das relações que acompanham o homem em sua existência. Discutir teatro político é discutir a vida das pessoas e os seus comportamentos diante dos outros. Negar o teatro político é negar o teatro naquilo que ele tem de mais essencial: as relações sociais representadas por atores em cena. Não há posicionamento mais reacionário

do que aquele que tenta negar o caráter político ao teatro, pois estará negando o próprio teatro.

DIVERGÊNCIAS QUE APROXIMAM

Sob o manto do discurso falacioso do fim da história e das ideologias, o teatro brasileiro tem vivido nas últimas décadas um influxo bastante significativo de temas e conteúdo no que se refere a uma discussão sobre a realidade objetiva, como se tais questões não fizessem parte da estrutura socioeconômica que condiciona a obra de arte. O que se percebe, com frequência, são propostas estéticas no âmbito da dramaturgia e da encenação que, por um lado, estão voltadas para o entretenimento fácil e buscam atingir um grande público, visando a um lucro imediato; por outro lado, numa aparente posição de confronto estético e filosófico, obras que se apresentam com preocupações sociais, mas que se voltam para uma plateia formada em sua quase totalidade por pessoas que compactuam com um discurso que se fecha e se esgota entre os seus pares, satisfazendo pretensos posicionamentos políticos, mas que muitas vezes são contraditados pela dialética que lhes revela sua verdadeira substância.

As pesquisas estéticas se aprofundam em busca de uma forma que responda a uma nova expressão, determinada pela mudança de paradigmas no comportamento. Sob

esse aspecto, e considerando que o capitalismo pós-moderno alimenta, em todos os setores da sociedade, com destacada atenção à arte e à cultura, um processo de alienação, que se reflete, por óbvio, em uma relação de dominação, impõe, como fundamento ideológico, além do fim da história e das ideologias, a falência das metanarrativas, em particular do marxismo, o que objetiva acentuar o processo de alienação.

A investigação estética, observada de maneira bastante acentuada, e muitas vezes produtiva, no teatro brasileiro nos mostra a configuração formal dessa alienação, que, a meu juízo e segundo a perspectiva estético-filosófica deste artigo, se manifesta com força e determinação na valorização da forma em detrimento do conteúdo, numa tentativa de estabelecer uma cissura na dialética que os une; por outro lado, a negação da narrativa implica a negação da totalidade, que é organizadora da sociedade em sua segmentação e fragmentação, em que a fragmentação é vista como desarticulação que visa afirmar o fim da realidade objetiva.

O movimento histórico e social condiciona a forma artística, promovendo suas necessárias adequações, que respondem ao tempo de sua produção. As pesquisas estéticas se esforçam para melhor representar a mudança de

comportamento observada nos diversos momentos históricos, incorporando-a ao objeto artístico, de maneira que a forma e o conteúdo se manifestem numa dialética que os integra e, ao mesmo, promova sua mútua determinação. A arte, portanto, somente se realiza de maneira plena e autêntica quando suas contrapartes encontram uma unidade e o necessário equilíbrio de seus contrários para responder adequadamente às transformações pelas quais a sociedade se afirma. Negar qualquer tentativa de transformação na arte é negar o próprio movimento histórico e o condicionamento social da forma; da mesma maneira, negar os valores positivos de toda transformação não é apenas inútil, mas não corresponde aos princípios fundamentais da dialética, que é o estudo do movimento de superação do velho pelo novo. No entanto, entender o novo de maneira absoluta é uma atitude antidialética, pois não considera as múltiplas determinações das contradições que atuam no processo de transformação.

Sob esse aspecto, e considerando que o capitalismo pós-moderno alimenta, em todos os setores da sociedade, e de maneira bastante significativa na cultura e na arte, um processo de alienação e de dominação cada vez mais agressivo sobre o fazer artístico. A sedução do teatro pós-dramático vem amparada por um conjunto de ações que o pós-modernismo encara como fundamentais para sua

expansão e afirmação. O capitalismo pós-moderno não apenas estimula, mas investe decisivamente numa investigação estética, observada em destacados movimentos do teatro brasileiro, que nos confirma a configuração dessa alienação, e pode ser observada na valorização da forma em detrimento do conteúdo, ou mesmo num aparente excesso de conteúdo que, num processo de negação dialética, se anula a si mesmo no instante em que se converte em forma absoluta e traz incrustado em sua manifestação o individualismo da experiência pessoal, em detrimento de uma compreensão dos fatores sociais emergentes que determinam essa mesma experiência, pois, ao negar as ideologias e as chamadas metanarrativas, estão negando uma compreensão mais ampla do processo social. A negação da narrativa dramática, que se organiza na manifestação e desenvolvimento dos conflitos buscando compreender o homem em suas contradições mais profundas, é uma tentativa de negação da totalidade, que é organizadora da sociedade em sua segmentação e fragmentação. Para o pós-modernismo, e conseqüentemente para o pós-dramático, a fragmentação é vista não mais como parte da totalidade, mas desarticulação que visa demonstrar o fim da realidade, tornada em discurso/linguagem.

Aparentemente colocados em campos opostos, o teatro pós-dramático e a comédia besteirol (que será aqui

apreciada em seu contexto atual, ou seja, comédia de humor fácil, sem compromisso social e de caráter debochado, cujo objetivo se resume a produzir o riso inconsequente, sem maiores pretensões estéticas ou ideológicas⁴) se encontram e se dão as mãos, numa tentativa de apresentar o real como uma coisa que não *está* e que não é, pois desconsideram que a apreensão do real não está em sua exata reprodução do referente, mas na configuração das relações sociais que condicionam o comportamento humano.

O besteiro contribui decisivamente para o esvaziamento da reflexão crítica, no instante em que a palavra perde sua função, negando a arte como agente transformador, seja em sua expressão estética, ou nos temas a serem debatidos com o público. O pós-dramático, reclamando um posicionamento político, envereda por formas que se contradizem e se negam como proposta de lucidez e compromisso.

Nesse cadinho de abstrações e sugestões pouco consistentes, a palavra no teatro está vazia, pois não contribui para que o homem avance em suas conquistas; hoje, a palavra no teatro está negada em sua função primeira, que é ser o veículo de comunicação e entendimento entre os homens para que, através do diálogo, optem por andar juntos em direção a uma vida melhor. A palavra perdeu

muito de suas possibilidades de significação, enveredou por caminhos tão subjetivos e inconsequentes que, em vez de promover um espanto positivo (ao qual se referia Brecht), provoca uma perplexidade do não entendimento, ou, então, é apenas uma palavra solta que busca provocar o riso que se esgota em cada gargalhada. A comédia, através do riso, nos confronta com os nossos próprios defeitos e tentamos corrigi-los, o besteiro se recusa, de maneira categórica, a qualquer possibilidade de reflexão. O pós-dramático, em nome de uma elite intelectual, tenta romper caminhos em que as bolinhas de pão não permitem atingir o seu Norte.

[...] a consciência é gerada a partir e pelas relações concretas entre os seres humanos, e desses com a natureza, e o processo pelo qual, em nível individual, são capazes de interiorizar relações formando uma representação mental delas. [...] essa representação não é simples reflexo da materialidade externa que se busca representar na mente, mas, antes, a captação de um concreto aparente, limitado, uma parte do todo e do movimento de sua entificação (IASI, 2011, p. 14).

Que homem é apresentado no teatro pós-dramático? Trata-se do homem confrontado com a realidade concreta e dialética, ou do homem hedonista que se refugia num pretensioso jogo cênico revolucionário e inovador? Essa

4. Originalmente, o termo besteiro define uma forma surgida nos palcos cariocas, durante os anos 1980, se caracterizando por uma sequência de esquetes cômicos interpretados por uma dupla de atores. A evolução do conceito abrange, hoje, uma série de formas que incluem tanto o *stand-up comedy* como peças com maior número de atores.

é a pergunta fundamental que este artigo tenta encontrar alguns pontos de resposta, sem, contudo, alimentar a pretensão de esgotar um tema tão complexo. O teatro pós-dramático nega o homem enquanto condição fundamental para a construção de uma sociedade baseada em relações concretas e complexas, e que enfrenta a realidade com o objetivo de transformá-la. O homem pós-dramático está fechado em seu mundo de aparências e busca um prazer que só interessa a si mesmo, pois não se propõe a trocá-lo com o outro. O homem pós-dramático alimenta-se de um pensamento pequeno burguês individualista, pois o seu espetáculo ou sua performance somente interessa a ele como experiência individual. Sua preocupação social se esgota no seu próprio discurso ao conceber a linguagem como absoluta.

[...] sua galeria de anti-heróis [das peças de Mário Bortolotto] que desacreditam de certos valores e gostos burgueses: figuras que dançaram, que pularam fora do sistema, que estão dispostos a ganhar a estrada a troco de um trago, de um som, de uma transa. Assim, solitários, suicidas, vagabundos, poseurs [*sic*], criminosos, minas chatas & apaixonantes, trafegam por suas páginas (MENDONÇA, 2001, s. p.).

Ainda que alimente a ilusão de estar comprometido com o seu tempo, o teatro pós-dramático só enxerga a si

mesmo e não consegue impedir que a dúvida – a grande arma que produz consciência – se instaure e revele suas próprias contradições. Trata-se de uma arte que, ao se afirmar contestatória, afirma valores e comportamentos que estão alinhados a uma sociedade de pensamento burguês individualista.

EMERSON: Você não tem amigos.

MARCOS: [...] Amigos... As pessoas têm uma necessidade gregária esquisita. Ninguém consegue ficar sozinho quieto no seu canto. Tem que se reunir em grupos e falar, falar, falar, mesmo que em 90% dos casos ninguém esteja exatamente ouvido. É grupo para tudo, porra. Grupo pra sair junto, grupo de teatro, grupo de terapia. Essa necessidade do outro nos torna extremamente frágeis e absolutamente ridículos dentro dessa fragilidade. E as pessoas se reúnem atualmente em lugares muito grandes, com muita gente. Você já reparou? Todos lugares com muitas pessoas! Lugares muito grandes. Shopping centers, igrejas evangélicas, todas muito grandes, as igrejas são enormes.

EMERSON: A maioria são antigos cinemas restaurados.

MARCOS: Pois é. Antes as pessoas se reuniam nesses mesmos lugares para passarem pelo menos duas horas quietinhos,

assistindo alguma coisa... agora não, elas estão nesses mesmo lugares gritando feito loucas, rolando no chão, perturbando o sonho de Deus. Tudo é muito grande. Mega-lojas, fast foods, blockbuster, mega stores, tudo é mega com muita gente dentro, muita gente. Antigamente os únicos lugares em que a gente imaginava tanta gente junta era Morumbi, Maracanã, final de campeonato, ou então em Tóquio. Hoje em dia tudo é Tóquio.

EMERSON: Pior que isso é movimento. Agora tem movimento pra tudo. Movimento negro, movimento racista, movimento Mata Atlântica, movimento pra salvar o mico-leão-dourado, movimento dos micos-leões-dourados suicidas que exigem sua extinção pacífica, movimento machista, movimento das mulheres que batem nos maridos (BORTOLOTTI, 2001, p. 99-100).

Na outra margem, mas seguindo o mesmo curso, a comédia besteirol – tanto em sua versão original quanto em sua atual conformação – se coloca com mais honestidade de propósitos ao assumir-se alienada e descompromissada de qualquer intenção social ou política. O homem também está fechado em seus conflitos individuais não sujeito a transformações e é sempre configurado como *eterno humano*. Ainda que se possa observar a presença de personagens populares, sua participação, assim como os personagens burgueses, se caracteriza pelo mesmo comportamento não-contraditório. Sua crítica se fixa na

postura irresponsável à sua condição econômica e social. Os personagens estão inseridos em situações rebaixadas e grotescas, afirmando um comportamento conformista e alienado, o que não deixa de refletir a posição de seus autores, como é o caso, por exemplo, de “algumas tiradas cômicas do texto de Falabella” (MACHADO; BRUNO, 1994, p. 49), de *Pedra, a tragédia*:

– Graças a Deus, morro de medo de casar sem classe. Ainda trago em mim o trauma daquele baile de 15 anos no Tijuca Tênis Clube. [...]

– Lembra-se dos seus quinze anos? [...] O Tijuca Tênis Clube estava iluminado...

– Foi uma festa cafona, não foi?

– Estávamos em crise financeira. Não havia caramelos. Oh meu Deus, havia cajuzinhos, muitos cajuzinhos. Jamais comerei um cajuzinho. Nenhum sequer. [...]

– A senhora é um monstro, mamãe. Como é que eu vou entrar na Igreja, hein? Ao som de Sidney Magal? [...]

– Você é a noiva? Já está um pouco passada... [...] Tudo bem, não vai ser a primeira balzaquiana que eu caso. [...]

- Não!!! No subúrbio eu não caso! [...]
- Eu juro que não estou grávida. Preciso casar porque Renatinho, meu noivo, vai fazer estágio no States. [...]
- Eu já falei que D. Judith é o máximo em competência, não falei, minha filha: Ela não sai da coluna do Zózimo... [...]
- E não admiro nada ser considerada a noiva do ano... [...]
- Olha aqui, mamãe. A senhora toma cuidado hein? Se alguém souber que nós migramos da Tijuca pro Leblon, eu faço uma loucura, hein? A senhora já foi vista duas vezes no metrô indo pra Praça Saens Peña (FALABELLA *apud* MACHADO; BRUNO, 1994, p. 49).

Os excertos acima demonstram, de maneira inconteste, uma característica marcante do besteiro: exemplos não faltam para acentuar o preconceito e a discriminação, “eu acho que aí existe alguns níveis desse preconceito. Acho que este preconceito é muito forte” (MAKSEN LUIZ *apud* MACHADO; BRUNO, 1994, p. 49). É nesse sentido que a defesa intransigente da realidade como dada demonstra um desinteresse a qualquer possibilidade de transformação.

Acostumando-me, no decorrer dos anos, a aceitar minhas limitações, confesso que tenho pelo besteirol indisfarçável horror. Por mais que ensaístas respeitáveis lhe atribuam uma categoria artística, acho-o apenas o produto de melancólica alienação, cuja responsabilidade deve caber, em grande parte, aos tristes tempos da ditadura. Não há nele o saudável “non-sense” do absurdo nem outro ingrediente apreciável, mas apenas a algaravia que beira a debilidade mental. É preciso reconhecer que se está mostrando cada vez mais escassa a lamentável perda de tempo do besteirol (MAGALDI *apud* MARINHO, 2004, p. 14).

FORMA / CONTEÚDO: UMA DIALÉTICA RECUSADA

A forma não-ilusionista não é incompatível com uma representação objetiva das relações sociais, a utilização de procedimentos que contrariam a ilusão teatral não implica renúncia ao realismo como método de análise, como bem nos ensinou Auerbach ao identificar traços da realidade objetiva em autores como Rabelais ou Dante Alighieri, entre outros⁵. Bertolt Brecht, ao desenvolver o conceito de *gestus* social, compreendeu que o realismo não se configura apenas pela representação mimética do referente, mas pelas relações sociais esteticamente dramatizadas, e tal operação não se prende, de modo algum, a uma forma realista preestabelecida.

5. Cf. AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Se a arte reflete a vida, ela o faz com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, mas sim quando as altera de tal modo que o público, ao tentar usar as reproduções na prática, em relação a ideias e impulsos, naufraga na vida real. É preciso certamente que a estilização não suprima a naturalidade do elemento natural, mas que o intensifique (BRECHT, 1967, p. 218).

A representação é resultante de contradições objetivas que são configuradas, desde que carreguem significados também objetivos e sociais, caso contrário, serão apenas formas abstratas e como tal se esgotam no exato instante em que são materializadas cenicamente. Forma e conteúdo constroem uma dialética que busca sempre se adequar ao momento histórico e a suas transformações.

Há uma frase do Lukács, do jovem Lukács, que eu sempre me lembro: “o que é verdadeiramente social na arte é a forma”. Portanto, a questão do teatro ser político para mim não é simplesmente tratar de temas e tratar de um conteúdo político, mas é ter essa forma política. Você pode ter teatro que não são nada políticos e que te tratem de temas políticos. É a forma que vai definir (LEHMANN, 2009, p. 234).

Lehmann descontextualiza a frase atribuída a Lukács, manifestando flagrante desonestidade intelectual, e

deforma o seu sentido quando atribui apenas à forma o caráter social da arte, sugerindo assim um viés formalista do pensamento lukacsiano, o que não corresponde à verdade dos fatos. Ignorar a dialética forma/conteúdo, base para toda uma reflexão sobre a arte, leva a pensar num ato de má-fé, que visa afirmar uma teoria, ainda que para isso tenha que resvalar no preconceito estético. Talvez Lehmann, no afã de fazer valer sua concepção sobre a supremacia da forma no teatro pós-dramático, tenha se esquecido de ler outros instantes do pensamento do filósofo húngaro, fixando-se apenas naquilo que lhe interessa, desconsiderando, inclusive, que o pensamento estético é dinâmico e que está sujeito a transformações que o aprimoram e o completam.

Podemos observar que o conteúdo de uma obra de arte se converte em forma para que seu verdadeiro conteúdo alcance eficácia artística. A forma não é outra coisa senão a suprema abstração, a suprema modalidade da condensação do conteúdo e da agudização extrema de suas determinações; não é nada mais que o estabelecimento das proporções mais justas entre as diversas determinações e o estabelecimento de uma hierarquia da importância entre as diversas contradições da vida configuradas pela obra de arte (LUKÁCS, 1966, p. 35-36, tradução minha).

6. Também Hegel deixa bastante claro que “o conteúdo não é senão a reversão da forma em conteúdo, e a forma não é senão a reversão do conteúdo em forma. Essa mútua reversão é uma das mais importantes leis do pensamento” (HEGEL *apud* COTRIM, *Literatura e realismo em György Lukács*, p. 181).

A dialética entre forma e conteúdo⁶, e em particular no pensamento estético de Lukács, não pode ser observada sem a compreensão de suas mútuas determinações:

A conversão recíproca de forma e conteúdo e a conseguinte determinação da objetividade da forma artística se evidenciam com a maior nitidez, para [Lukács], no efeito da obra de arte. Quanto mais perfeita essa conversão recíproca, mais “natural” é o efeito que a obra produz. O efeito natural, a “ausência de arte”, no sentido da ausência de artifício e de efeito artificial, significa que o que a obra transmite é uma parcela concentrada de vida, o reflexo potencializado do seu tempo, e portanto alcança a expressão exitosa da objetividade concreta do seu tempo. O êxito artístico depende, portanto, daquela mútua conversão, em que a objetividade do conteúdo se confunde com a objetividade da forma (COTRIM, 2016, p. 230-231).

A forma, no besteiro, também exerce sua supremacia, ainda que disfarçada num aparente realismo cênico, que se perde numa sequência inesgotável de efeitos, procurando arrancar o riso a qualquer preço. As condições de produção desse riso se perdem no próximo chiste ou qui-proquó, já que o seu interesse se resume ao efeito imediato, sem aspirar maiores consequências.

FRAGMENTAÇÃO COMO NEGAÇÃO DA REALIDADE

A fragmentação observada, tanto no pós-dramático quanto no besteiro, cumpre uma mesma função: ao contrário do pensamento brechtiano, que propõe a fragmentação como mecanismo de aproximação com a totalidade da realidade concreta, o pós-dramático e o besteiro apostam na fragmentação como mecanismo de negação da realidade objetiva. O procedimento pode ser observado tanto em sua estrutura dramatúrgico-formal quanto na relação que estabelece entre os personagens. As cenas em esquetes funcionam no besteiro como uma sequência desordenada de uma sociedade em que as coisas *simplesmente acontecem*, demonstrando que a realidade não passa de um conjunto caótico que não consegue se organizar. No entanto, essa fragmentação não apresenta uma crítica consistente e dialética das contradições entre as classes, e no interior de cada uma delas. A fragmentação pós-dramática não se constitui como elemento estruturante da obra dramatúrgica, mas como mecanismo de abstração e alienação. Sua fragmentação não é dialética, como a sociedade que estabelece uma unidade em sua fragmentação característica – pois é de sua segmentação que se constrói sua totalidade.

Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo “drama”, ao passo que o teatro dramático, por meio de

sua forma, afirma a totalidade como modelo do real. O teatro dramático termina quando esses elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral (LEHMANN, 2007, p. 26).

A negação da totalidade, proposta por Lehmann, é uma tentativa de negação do condicionamento histórico e social da obra, portanto, negação da própria realidade. Nesse sentido, o que se observa é uma fuga do enfrentamento das contradições fundamentais do homem e de suas relações, pois, ao negar a totalidade, nega-se o conflito que é a manifestação dramática das contradições humanas. As relações sociais estabelecem comportamentos e convivências que são próprios do homem em sua experiência sensível, fundada no contato direto com o outro, em toda sua complexidade.

Em Brecht, a forma fragmentada é construída visando à compreensão da totalidade das relações sociais. A fragmentação é, ela mesma, uma forma de distanciamento, e cada uma das cenas possui um *gestus* próprio. A interrupção entre as cenas possibilita, assim, a utilização de novos argumentos e novas percepções das relações sociais apresentadas, colocando o homem em confronto direto com a realidade objetiva. A fragmentação proporciona um avanço bastante sensível na historicização das ações

apresentadas: a cada nova cena, novos recursos serão aplicados visando a “exposição da [fábula] e sua comunicação por meios ajustados de distanciamento” (BRECHT, 1967, p. 216).

O pós-dramático não consegue apresentar um homem íntegro em suas ações e pensamentos – sempre contraditórios; ao invés, dramatiza abstrações com aparência de uma obra que se apresenta com preocupações sociais. O resultado dessa operação é que, levando uma rasteira da dialética, materializa um discurso de cunho burguês, pois centrado no indivíduo em sua inteira manifestação individualista. Sua crítica superficial sofre, então, um processo de negação, pois revela o seu contrário que se pretende ocultar.

O besteirol assume que não “dá bola para o social” (MARINHO, 2004, p. 46) e, com isso, confirma sua condição de teatro apartado da realidade concreta, investindo em uma comédia de humor fácil, carregada de chavões, apelos erótico-sexuais, bem como em uma postura preconceituosa, discriminatória e racista, que impõe sua aceitação numa aparente – apenas aparente – irresponsabilidade saudável. É fácil observar que, no discurso aparentemente popular, subjaz uma ideologia burguesa orientando cada instante que se tenta negá-la.

Por outro lado, o pós-dramático, ao reclamar uma posição política e social, se envereda por um discurso que o contradiz, pois, ao negar a totalidade, ainda que sem o perceber, declara sua negação à realidade e ao caráter social do teatro. O mito da desconstrução reforça os alicerces do pensamento que se quer destruir, ele é conforme a hegemonia ideológica burguesa, ainda que travestida de uma visão popular. O preconceito de classe se manifesta à revelia do seu autor. Em contraposição ao pós-dramático, e para confirmar sua alienação, o besteirol assume-se em seus aspectos caracteristicamente alienados, sem manifestar nenhum interesse em parecer revolucionário. O besteirol se apresenta alienado e, assim, cumpre seus objetivos sem se deixar contaminar ideologicamente por aquilo que explicitamente nega.

CARNAVALIZAÇÃO: UM CONCEITO MANIPULADO

O conceito de carnavalização, proposto por Mikhail Bakhtin, ressalta de maneira bastante consistente e consciente o seu caráter contestador e revolucionário, que teve o “seu desenvolvimento na sociedade de classes” (BAKHTIN, 2010, p. 139).

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações

hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autentica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto⁷ (BAKHTIN, 2008, p. 8-9).

O conceito tem sido erroneamente compreendido e, de certa forma, manipulado, tanto pelos pós-dramáticos quanto pelo besteirol, que o defendem como procedimento estético e formal. Antes de se constituir como um processo de libertação e rompimento de relações hierárquicas, é encarado como possibilidade de deboche e sarcasmo, e não se traduz em crítica social consistente e objetiva, da mesma maneira que acontece com a utilização abstrata da alegoria, que, para Benjamin, “não é frívola técnica de ilustração por meio de imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 184). Uma falsa erudição retira da carnavalização o seu caráter popular, emprestando à cena alguma coisa que não se define, mas que se encontra no sensível limite entre a comédia escrachada e o riso inconsequente.

As concepções das peças partiam, quase sempre, de situações cotidianas. Costumavam ser experiências presenciadas pelos autores em suas vidas. Representavam, ora bem fiel ao acontecimento original, ora acrescentada de detalhes que poderiam

7. Mikhail Bakhtin desenvolve o conceito de carnavalização nas obras *Problemas da poética de Dostoievski*, de 1929, e *A cultura popular na idade média e no renascimento*, de 1946. Ambas as obras constam nas Referências.

esclarecer e enriquecer as cenas, a fim de produzir o efeito desejado. Ou seja, eram pessoas atentas, que se inspiravam nas observações diretas dos fatos diários, extraindo deles o que lhes convinha, para explorar no texto. Era um universo de informações extremamente denso e plural, onde tudo podia ser cômico e fonte de riso, tudo podia ser vasculhado sem pudores, sem proibições. Talvez, por este motivo, esta espécie dramaturgica tenha se tornado peculiar, pois era fragmentada, ao mesmo tempo em que exibia uma absurda flexibilidade de ver o mundo. Esta pluralidade tinha o sentido de querer comentar, discorrer sobre os muito assuntos que norteiam a vida das pessoas. Isso implicou numa *[sic]* renúncia a qualquer unidade estilística, geradora, portanto, de uma forma nebulosa e instável de teatralidade, sujeita a constantes mutações. A realidade também se porta desta maneira (MACHADO; BRUNO, 1994, p. 64).

Parece que Bakhtin se atualiza para nos alertar com toda propriedade que “a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhe aplicadas ideias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos” (BAKHTIN, 2008, p. 3).

Rasi buscou o riso a qualquer preço, sem dar bola para o social [...] o humor muito pessoal e especial de Rasi ia contra aqueles tempos tão sisudos – o país ainda estava sob uma ditadura. E o

fato de ter evitado o tom panfletário, dando voz – *strictu e latu sensu* – à empregada, acabou transformando, por vias indiretas, o monólogo num ato de irreverência e de rebeldia de um noviço na arte de escrever para teatro (MARINHO, 2004, p. 46, grifo do autor).

A empregada, a quem Rasi deu voz, não é aquela confrontada com a luta de classes, que condiciona sua exploração. Sua vida e seu trabalho foram rebaixados e transformados em motivo de riso inconsequente, anestesiando a consciência de uma trabalhadora tão explorada quanto qualquer outro trabalhador obrigado a vender sua força de trabalho; o seu rebaixamento não permite identificar em seu comportamento as contradições que lhe conferem tessitura social. Agravante que as peças de Rasi foram escritas em um momento histórico em que os direitos trabalhistas das domésticas eram ignorados, quando não inexistentes. O seu universo está restrito a um jogo piadístico, explora o mais caricato do seu comportamento, ignorando que seus sonhos e suas frustrações são produtos de relações sociais perversas. Dar voz a um “ato de irreverência” silenciou as principais contradições de uma categoria profissional que sequer era reconhecida como tal. Sua empregada é configurada sob a ordem da alienação.

DAS CRÍTICAS A BERTOLT BRECHT

Acho Brecht um chato... Eu sou a favor do sonho, da magia. E, no frigidar dos ovos, da lógica brechtiana sobra o didático, o confronto de classes. [...] É uma visão pobre. [...] Eu acho que Brecht fez mal ao teatro brasileiro. É ridículo ver essas nossas caipiras travestidas de Hanna Schygulla todo mundo brincando que nasceu na República de Weimar... Acho o texto de Brecht pesado, sem humor, que tem a ver com os alemães que, de certa forma, o merecem. Aqui entre nós, é um elemento estranho (RASI *apud* BADER, 1987, p. 21).

A visão de mundo defendida por Rasi está nitidamente configurada neste texto, marcada pelo preconceito, incompreensões do real significado do pensamento revolucionário brechtiano, e o seu desprezo em relação a tudo o que não se enquadra na concepção de teatro que acredita e defende como absoluta. Interessante, porém, é verificar como o pensamento de Rasi se aproxima ao de Lehmann, sobre o mesmo tema.

O que Brecht realizou não pode mais ser entendido como contraponto revolucionário à tradição. [...] Na teoria de Brecht se aloja uma tese extremamente tradicionalista: o *enredo* continuou sendo para ele o alfa e ômega do teatro. [...] O teatro pós-dramático é um *teatro pós-brechtiano*. Ele está situado em um

espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a nova “arte de assistir”. Ao mesmo tempo, ele deixa para trás o estilo político, a tendência à dogmatização e a ênfase racional no teatro brechtiano, posicionando-se em um período *posterior* à validade autoritária do projeto teatral de Brecht (LEHMANN, 2007, p. 51, grifos do autor).

Mais uma vez, Lehmann deforma um pensamento concreto para servir-se dele como argumento para negá-lo. Ao contrário do que pretende o teórico pós-dramático, Brecht continua sendo um “contraponto revolucionário à tradição”, porque o seu pensamento, orientado pela dialética materialista, acompanha o movimento e a dinâmica da história viva e pulsante. Sua obra não está presa no tempo. Suas propostas para o teatro somente perdem a validade se compreendidas como projetos estanques – produto de uma realidade dada. Brecht só tem sentido quando pensado na perspectiva de se tentar entender o homem atual enfrentando os problemas atuais. Compreender Brecht, como pretende Lehmann, preso no seu tempo, é uma postura reacionária e conservadora. Quem leu minimamente os escritos teóricos e dramaturgicos de Brecht sabe que o maior crime a ser cometido contra sua memória é considerá-lo “tendência à dogmatização”. A leitura enviesada e tendenciosa de Lehmann não o permite compreender que nada é menos dialético que o dogma e a “validade autoritária”.

Insistindo sempre em extrair apenas o que lhe interessa, desconsiderando o contexto geral do pensamento de Brecht, Lehmann ressalta a valorização do enredo como parte substantiva de sua crítica ao caráter “tradicional” do teatro brechtiano, destacando uma frase do “Pequeno organon para o teatro”, em que o dramaturgo afirma que “o enredo é para Aristóteles – e pensamos o mesmo – a alma do drama” (LEHMANN, 2007, p. 114). Lehmann se dá por satisfeito com a citação, sem considerar o que exatamente Brecht pensa sobre fábula, que para ele se organiza de maneira bem diversa do que propõe Aristóteles, e também qual o seu valor e sua função no seu teatro. A fábula não se resume a uma narrativa linear das ações e dos acontecimentos dramáticos, mas a momentos em que os personagens são confrontados com as relações sociais em que se constroem suas contradições e suas transformações.

[...] a fábula não corresponde simplesmente ao curso da vida comum dos homens tal como poderia desenvolver-se na realidade, mas consiste em processos dispostos organizadamente, nos quais se expressam as ideias do autor sobre a convivência humana. Assim, pois, os personagens não são meras cópias de pessoas vivas, mas seres armados e refeitos de acordo com as ideias (BRECHT *apud* POSADAS, 1970, p. 73).

A fragmentação do enredo, para Brecht, proporciona um avanço bastante sensível na historicização das ações apresentadas: a cada nova cena, novos recursos serão aplicados visando “a exposição da [fábula] e sua comunicação por meios ajustados de distanciamento” (BRECHT, 1967, p. 216). A formalização da unidade dialética dos contrários permite uma leitura histórica e materialista dos comportamentos e acontecimentos dramatizados. A colocação da fábula numa perspectiva histórica é fator fundamental na poética brechtiana, justamente por romper com o modelo tradicional aristotélico, que tem como objetivo fundamental o atingimento da catarse. A proposta de Brecht deve ser considerada na sua relação com o conjunto dos vários procedimentos de sua poética, particularmente na conjugação da fábula com a forma da parábola.

A forma desempenha uma grande função na arte. Não é tudo; porém, é tão importante que não a compreender pode deformar a própria obra. Não se trata de algo externo, algo que o artista imprime no conteúdo; está tão intimamente ligada ao conteúdo que, muitas vezes, se apresenta ao artista como conteúdo mesmo; na maioria das vezes, o artista se depara com elementos formais já agregados ao tema que pode se manifestar antes mesmo que o conteúdo (BRECHT, 1984, p. 403, tradução minha).

UM POUCO MAIS ALÉM QUE IMAGENS E SUPERFICIALIDADE...

A distância que separa o teatro pós-dramático e a comédia besteirol é apenas aparente: seus vínculos ideológicos não só os aproximam, como também revelam profundas e indiscutíveis afinidades estéticas e formais. No entanto, o ponto de contato fundamental entre eles é a insistente negação da realidade objetiva. Numa inútil tentativa de afirmar a liberdade da arte, refugiam-se num teatro que se constrói com o propósito de negar o teatro enquanto arte de contestação e afirmação dos valores humanos mais generosos. O homem desqualificado em suas necessidades e em suas possibilidades, que se revelam em suas contradições e seus conflitos configurados dramaticamente. Lehmann afirma que

[...] a categoria adequada para o novo teatro não é a de ação, mas a de estado ou situação. O teatro nega intencionalmente, ou ao menos relega a segundo plano, a possibilidade de “desdobramento do enredo” que lhe é própria na qualidade de arte temporal. [...] O estado é uma figuração estética do teatro que mostra mais uma composição do que uma história, embora haja atores vivos representando. [...] o teatro pós-dramático é um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas (LEHMANN, 2007, p. 113-114).

Na perspectiva aqui adotada, o referido conceito foi entendido como uma estética que se orienta ideologicamente por um teatro que se volta para si mesmo, na configuração de imagens de pretensa sofisticação, que se bastam na contemplação formal. Para essa operação, alguns dos procedimentos propostos não resistem a uma crítica que se coloque para além da abstração e da concordância de que, para a realização cênica, a imagem é suficiente, ainda que esta seja apenas uma representação de si mesma. E, como representação de si mesma, a comédia besteirol se satisfaz com a superficialidade do riso fácil, que não estabelece nenhuma outra possibilidade de análise, senão o seu esgotamento assim que a cortina é baixada. Dali, não se extrai mínima reflexão que possa, ao menos, promover um debate para além da ribalta. Marinho justifica a “natureza do besteirol”, e considera o seu caráter alienado o seu grande mérito.

[...] se ninguém está se propondo a aprofundar nada, se a coisa se chama “besteirol”, como é que se pode cobrar aprofundamento? Só o preconceito explica. [...] A superficialidade é da própria natureza do besteirol. Ela, na realidade, é a matéria-prima sua. E, verdade seja dita, a superficialidade é tratada com muita profundidade pelo gênero (MARINHO, 2004, p. 13; 16).

O teatro, a contrapelo das tendências pós-dramáticas e das formas do besteirol, insiste em ser uma arte que produz diversão, reflexão e conhecimento. Sua vocação pedagógica não pode e não deve ser confundida com panfleto e doutrina vazia, mas como instante de confronto do homem com suas contradições. O olhar crítico sobre as relações sociais configuradas dramaticamente pode interferir substancialmente na produção de consciência como processo de emancipação. Apostar na alienação não é apenas uma opção que se reflete esteticamente, é a legitimação de uma estrutura social, política e econômica que preserva e alimenta a hegemonia de uma classe sobre a outra. Compreender o teatro como um fenômeno coletivo é acreditar que o teatro não promove a transformação social, mas transforma o homem, que é o agente da transformação social e política.

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto (BRECHT, 1967, p. 197).

REFERÊNCIAS

- BADER, W. (Org.). **Brecht no Brasil**: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 2008.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BORTOLOTTI, M. **Sete peças de Mário Bortolotto**. v. III. Londrina: Atrito Art, 2001.
- BRECHT, B. **Teatro dialético**. Tradução de Luiz Carlos Maciel et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, B. **El compromiso en literatura y arte**. Tradução de J. Fontcoberta. Barcelona: Ediciones Península, 1984.

CANDIDO, A. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

COTRIM, A. **Literatura e realismo em György Lukács**: os efeitos da inflexão marxista em suas ideias estéticas. Porto Alegre: Zouk, 2016.

HARVEY, D. **Justicia, naturaleza y la geografía de la diferencia**. Tradução de Jose María Amoroto. Quito: IAEN-Instituto de Altos Estudios Nacionales del Ecuador, 2018.

IASI, M. L. **Ensaio sobre consciência e emancipação**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

KONDER, L. **Marxismo e alienação**: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LEHMANN, H. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, H. Teatro pós-dramático e teatro político. Tradução de Rachel Imanishi. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Orgs.) **O pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2008.

LUKÁCS, G. **Problemas del realismo**. Tradução de Carlos Gerhaed. México 12: Fondo de Cultura Económica, 1966.

LUKÁCS, G. **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LYON, D. **Pós-modernidade**. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 1998.

MACHADO, A.; BRUNO, M. **O teatro de Mauro Rasi, Miguel Falabella e Vicente Pereira**: besteiro e carnavalização. Belo Horizonte: BDMG, 1994.

MARINHO, F. **Quem tem medo do besteiro?**: a história do movimento teatral carioca. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2004.

MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã** (I – Feuerbach). Tradução de José Carlos Bruni e de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

MENDONÇA, M. A. Orelha do livro. In: BORTOLOTTI, M. **Sete peças de Mário Bortolotto**. v. III. Londrina: Atrito Art, 2001.

POSADAS, F. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Tradução de A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

VAZQUEZ, A. S. **As ideias estéticas de Marx**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

Recebido em: 09-12-2021.

Aceito em: 06-06-2022.