

GUSTAVO MOREIRA ALVES

PERSONAGENS PSICOPÁTICOS NA CRISE DO DRAMA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

BELO HORIZONTE

2021

Gustavo Moreira Alves

Personagens psicopáticos na crise do drama

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada

**Linha de pesquisa:** Literatura, Outras Artes e Mídias (LAM)

**Orientadora:** Sara del Carmen Rojo de la Rosa

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Faculdade de Letras da UFMG

Belo Horizonte

2021

A474p

Alves, Gustavo Moreira.

Personagens psicopáticos na crise do drama [manuscrito / Gustavo Moreira  
Alves. – 2021.

273 f., enc.

Orientadora: Sara del Carmem Rojo de la Rosa.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura  
Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras

Bibliografia: f. 259-268.

Apêndices: f. 269-273.

1. Teatro – História e crítica – Teses. 2. Psicanálise e Literatura – Teses. 3.  
Literatura e cinema – Teses. 4. Expressionismo na literatura – Teses. 5.  
Personagens literários – Teses. I. Rojo, Sara, 1955-. II. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Personagens psicopáticos na crise do drama*, de autoria do Doutorando GUSTAVO MOREIRA ALVES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG – Orientadora

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Prof. Dr. Paulo Vinicius Bio Toledo - FALE/UFMG

Profa. Dra. Ana Aguiar Cotrim – UnB

Profa. Dra. Carina Maria Guimarães Moreira – UFSJ

Belo Horizonte, 7 de junho de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 08/06/2021, às 10:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 08/06/2021, às 10:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carina Maria Guimarães Moreira, Usuário Externo**, em 08/06/2021, às 11:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Aguiar Cotrim, Usuário Externo**, em 08/06/2021, às 15:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Vinicius Bio Toledo, Professor do Magistério Superior**, em 09/06/2021, às 09:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em



10/06/2021, às 08:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0665856** e o código CRC **9725133B**.

Referência: Processo nº 23072.218350/2021-15

SEI nº 0665856

*Agradeço aos meus pais, Nilo e Bete, primeiros formadores. Amei, e ainda amo, os dois, como toda criança deve amar: na carne e na sublimação da carne. Se hoje namoro meninos, o dado biológico não se nega, mas me vejo no meu pai em busca dos traços de minha mãe e também na minha mãe em busca dos traços de meu pai.*

*Meus irmãos: o primeiro, Gabriel, veio para disputar comigo e desenvolvemos em nosso espírito a comédia – o problema é que sou primogênito, aquele que apanhava por todos quando a arte se manifestava. A chegada da segunda, Ana, minha irmã do coração, me deu paz, porque, como numa república de Ouro Preto, o trote começa a se distanciar, por maturidade diante do trote, quando se chega ao decanato.*

*Meus orientadores e professores, meus colegas de estudo e de trabalho, meus amigos e ex-namorados: duplos de meus pais e irmãos.*

*À Sara, pela dedicação profissional e pelo esforço em estabelecer comigo um idioma comum, nessa luta em que insistir em falar a própria língua é um ato de resistência.*

*À Iná, que me apresentou às engrenagens da máquina do mundo. Ao Foureaux, meu primeiro orientador, e à Luciana, por me introduzir ao trabalho da Iná. Ao Berilo e à Carina, dois grandes estrategistas. À Leca, por me colocar a par dos personagens psicopáticos. Às acolhedoras Cotrim, Ana e Vera, e aos queridos Marcos, Alexandre e Rogério. E a mais um Rogério. Ana Elisa, Ana Thereza, Andrea, Alexandre, Boave, Carmem, Clóvis, Emílio, Elen, Eliane, Larissa, Leandra, Lyslei, Newtinho, Odete, Ram, Rivânia, Rômulo, Verlaine, Virgínia, fico com receio de deixar de citar alguém, mas todos foram importantes. Pelas aulas, orientações, congressos e salas de ensaio. À Nina (e também ao Foureaux), pelo atrevimento na experimentação com a literatura propriamente dita.*

*Ao Adam e ao Thi, sempre no meu pensamento, por mais distantes que estejamos.*

*À Ana Casanova, à Ana Kel, à Basinha, ao Biel Edeano, à Dri Maciel, ao Du Sarto, à Grasi Gontijo, ao Gui Guano, à Nina Caetano, à Marcela Tavares, à Rafaela Andretta, ao Rick Barros e à Vê Gomes, que me dispuseram hospedagem em momentos de busca por amparo.*

*Às tias: Eliane, pelo apoio com os livros; Nanci, pela coragem de ser petista, vestindo a camisa e tudo, numa família tão à direita; Neli, pela defesa da nossa liberdade; e Nívea, pelo exercício maduro da pedagogia.*

*À Marcela Carvalho e aos demais companheiros de movimentos sociais e partidos. À UFMG, à USP, à UFMS e à Unicamp, pela formação em reprovações em processos seletivos: avaliação é um momento do aprendizado, não só para quem aprende, mas também para quem ensina.*

*Às casas que me ampararam: PUC Minas, UFOP e UFMG.*

*Aos meus alunos nas disciplinas da vida.*

*Este trabalho é dedicado àqueles por quem tenho sentimentos de apreço, mesmo quando esses sentimentos se manifestam pelo aparente avesso.*

*“O partido deve encorajar as tendências positivas na arte mediante comentário ou clarificação, mas não deve tentar estimular ou controlar a arte. Isso é tarefa dos ‘processos históricos da história’, para os quais só o partido e o proletariado contribuem. A condenação automática dos artistas não partidários e o apoio de artistas proletários são igualmente equívocos. A natureza transitória da presente sociedade deve ser aceita, e tudo o que parecer positivo e promissor deve ser encorajado, seja qual for a sua fonte.”*

Leon Trotsky, discurso indireto por Marvin Carlson

*“Certamente, aquele que disse que os franceses não têm cabeça épica, disse uma coisa justa e fina; se tivesse mesmo dito os modernos, a frase espirituosa teria sido uma frase profunda.”*

Victor Hugo, *Do grotesco e do sublime*

*“O proletariado de Nuremberga teve aqui oportunidade de, na poesia de Toller, convencer-se da sua predisposição psicopata.”*

Relatório de polícia do Norte da Baviera,  
de 1920, sobre a peça *As massas e o homem*

*“Não é porque somos marxistas, dialéticos, mas porque é mais vivo, mais humano.”*

Helena Albergaria

## Resumo

A noção de crise do drama, de Peter Szondi, apresentada à maneira de estudos da Escola de Frankfurt que já tinham Hegel e Marx como base, aponta para a necessidade de se desenvolver uma visão histórica e dialética da forma dramática, o que escapa às poéticas normativas. No horizonte da crise, o expressionismo e o teatro épico brechtiano supassumem o drama. Ao sinalizar para o personagem psicopático, Freud já denunciava o desrespeito dos autores modernos à regra de não causar sofrimento no espectador, que assim já provocavam um distanciamento brechtiano germinal. O drama em crise seria, portanto, aquele em que o personagem condicionado por forças anônimas tem a repressão em embate com o recalçamento. Em resumo, a hipótese aqui colocada é de que o personagem psicopático é explicitado e desenvolvido no teatro no momento da passagem estética do drama para o teatro épico.

**Palavras-chave:** personagem psicopático; expressionismo; drama; comédia; teatro épico

## Abstract

Peter Szondi's notion of drama in crisis, modeled from studies of the Frankfurt School that already had Hegel and Marx as their basis, points to the need to develop a historical and dialectical view of the dramatic form, which escapes from poetics regulations. In the horizon of crisis, expressionism and the Brechtian epic theater overcome the drama. In signaling to the psychopathic character, Freud already denounced the disrespect of modern authors to the rule of not causing suffering in the spectator, who thus already caused a germinal Brechtian estrangement. The drama in crisis would be, therefore, the one in which the character conditioned by anonymous forces has the repression in clash with the restraint. In short, the hypothesis put forward here is that the psychopathic character is explicit and developed in the theater at the moment of the aesthetic passage from drama to epic theater.

**Keywords:** psychopathic character; expressionism; drama; comedy; epic theater

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	<b>7</b>
<b>1. As bruxarias da sala de ensaio</b> .....	<b>18</b>
<b>2. A dialética em Freud e para Freud</b> .....	<b>54</b>
2.1. Denegação: estágio da suprassunção hegeliana .....	54
2.2. Superego e Édipo: conceitos historicamente condicionados à sociedade patriarcal .....	60
2.3. Complexo de Antígona: a catástrofe da resistência arcaica ao Estado .....	70
2.4. Neurose e psicose: sintomas do espírito de concorrência no mundo liberal .....	85
2.5. Shakespeare: a dialética do personagem psicopático .....	90
<b>3. Personagens psicopáticos na crise do drama</b> .....	<b>104</b>
3.1. A dialética de forma e conteúdo .....	104
3.2. Drrrrrama .....	107
3.3. Crise do drama .....	111
3.4. Ibsen: reavivamento das memórias e retorno do recalado .....	112
3.5. Tchékhov: esvaziamento do diálogo na encenação da identificação .....	122
3.6. Primeiro Strindberg: a dificuldade da representação dramática do inconsciente .....	130
3.7. Maeterlinck: a impossibilidade do dado intrassubjetivo sem a narrativa .....	143
3.8. Segundo Strindberg: superação do drama na fase intrassubjetiva do expressionismo ..	145
3.9. Hauptmann: a implosão da domesticidade suicida .....	172
3.10. Alencar: a importação do drama e suas contradições no Brasil .....	181
<b>4. Superação do drama com a épica em forma e conteúdo</b> .....	<b>195</b>
4.1. Expressionismo e teatro épico .....	195
4.2. Kaiser: transgressão da demanda de sigilo da fantasia .....	195
4.3. Toller: psicopatia no cultivo narcísico da culpa .....	202
4.4. Brecht: princípio de contradição como suprassunção da psicopatia .....	214
<b>5. A atualidade do personagem psicopático</b> .....	<b>227</b>
5.1. Toledo: recalque nas figuras da tradicional família mineira .....	227
5.2. Rodrigues: fecho heteronormativa como denúncia da ilusão de liberdade .....	235
5.3. Shawn: a febre de uma craqueira de <i>pathos</i> .....	243
<b>Considerações finais</b> .....	<b>255</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>259</b>
<b>Anexo: Manifesto em defesa do teatro épico</b> .....	<b>269</b>

## Introdução

*A razão subjetiva completa e enriquece a razão objetiva: o sentido do movimento da história se dá a nós na medida em que o assumimos como um movimento nosso*<sup>1</sup>.

Leandro Konder

*Cada filosofia que existiu foi necessária; e, por tê-lo sido, continua a sê-lo*<sup>2</sup>.

Hegel

Durante o mestrado, comecei<sup>3</sup> a reconfigurar para mim mesmo a importância de Nelson Rodrigues, objeto de pesquisa daquela fase do estudo. Já na dissertação<sup>4</sup>, esse pensamento começou a se desenvolver, mas só agora ele aparece de modo mais nítido. Quer-se dizer que por meio de Rodrigues<sup>5</sup>, que reelaborava a crise do drama, foram encontrados os caminhos para o teatro épico, os quais só começaram a se iluminar posteriormente. Naquela época não se tinha consciência plena, portanto, de que essa crise importada para o Brasil tardiamente, em plenos anos 1940, fazia parte de um projeto de modernização que impunha o drama como modelo de dramaturgia. Então como “teatro de arte”, esse projeto de modernização se desenvolveu com as espoliações formais de conquistas feitas pelo teatro político desde o desencadear das “dificuldades”<sup>6</sup>, no final do século XIX, contra uma normatização pretensamente aristotélica do aparato cultural burguês<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> KONDER, *Hegel*, p. 78.

<sup>2</sup> HEGEL *apud* KONDER, *Hegel*, p. 82.

<sup>3</sup> Nesta tese, optou-se por se utilizar, na maior parte do tempo, a terceira pessoa, mais distanciada do que as primeiras. Aqui a variação, quando acontecer, dar-se-á de modo consciente – como no caso em que esta nota está associada, por motivo de aproximação do objeto (Brecht faria até mesmo essa aproximação de modo distanciada, referindo-se a si mesmo na terceira pessoa, como “o Brecht”, “o BB” ou “o homem de Augsburg”, mas preferi me furtar do brechtismo de escrever “o Gustavo”, “o GMA” ou “o autor desta tese”).

<sup>4</sup> ALVES, *Crise do drama no asfalto brasileiro*.

<sup>5</sup> Ainda que academicamente se oriente a referência pelo sobrenome, algumas exceções são predominantemente aceitas (caso de “Nelson”). Note-se, distanciadamente, que o chamamento pelo primeiro nome, visto de modo estratégico, denota e reproduz empatia pelo autor citado; e que referir-se de modo variado a alguém (caso de “Rodrigues”) pode soar *estranho* (assim como outras formas de produzir ironia: acrescentar um título em situações em que isso não é comum, caso de “o senhor Nelson Rodrigues”).

<sup>6</sup> “As contradições entre a forma dramática e os problemas do presente não devem ser expostas de maneira abstrata, mas apreendidas como contradições técnicas, ou seja, como ‘dificuldades’ no interior da obra concreta” (SZONDI, *Teoria do drama moderno* [2011], p. 20). O termo “dificuldades”, como se observa em Szondi, acaba por se referir aos autores do naturalismo, que não se colocavam exatamente contra a normatização porque agiam para “salvar” o drama em vez de o “solucionar”, remetendo-se “tentativas de salvamento” e “tentativas de solução” (ou “resolução”, a depender da tradução) aos títulos das partes III e IV do livro citado.

<sup>7</sup> O “teatro de arte” (retomando o que Anatol chama de “filme de arte” em ROSENFELD, *Cinema*, p. 95-101) é feito para um público de sujeitos que podem não se fetichizar usando roupas, bolsas e acessórios de grife (atitude

Ainda que espetacularize o beijo para gerar publicidade, dentro de um quadro já de “teatro de arte”, no que diz respeito ao homoerotismo *O beijo no asfalto* é avançada. Entretanto, fora do recorte, isto é, no corpo geral, a peça é dramática. Como não dá para separar autor e obra, acrescente-se que atividade cotidiana de Rodrigues, estetizada, era sempre posta contra os mesmos adversários<sup>8</sup>. Responsável pela atualização de um gênero que enfeitiça<sup>9</sup> a população brasileira até os dias de hoje, é de se afirmar que se a ditadura iniciada em 1964 tivesse recebido o acerto de contas necessário, Nelson Rodrigues poderia ser visto com outros olhos. Ainda que fizesse boas representações das neuroses e psicoses burguesas, com habilidade indiscutível na linguagem coloquial, dir-se-ia que não avançou para além de Hamlet, personagem ineficaz na aplicação dos próprios conhecimentos<sup>10</sup>. Poder-se-ia até ponderar: mas ele foi censurado pela ditadura. Entretanto, os estragos legados pelo regime partiram de outras instâncias para além das que constituíam o aparato policial, instâncias que como Rodrigues apoiaram a barbárie, mas que ainda assim sofreram repressão.

Como disse o historiador Fernando Novais, gosto não é razão<sup>11</sup>. Por muito tempo, valorizei a obra de Nelson tendo em vista algo da ordem do gosto. De posse da consciência histórica, no entanto, pode ser que eu tenha supressumido<sup>12</sup> alguma coisa da habilidade coloquial de Rodrigues, por exemplo, mas não permanece a disposição de apreço por um “teatro de arte” que mascara quando muito um semiexpressionismo tardio. Depois da tomada de consciência de expressionistas alemães, Brecht e seus legítimos descendentes, optou-se pelo estudo do teatro épico em detrimento das peças do senhor Nelson Rodrigues<sup>13</sup>.

---

que inclusive chegam a criticar), mas frequentam teatros e cinemas que, assim como qualquer mercadoria de etiqueta assumida, conferem distinção de classe. Dito de outro modo, o “teatro de arte” é um dos produtos que alimenta os fetiches no mercado da cultura (entendendo-se fetiche em sentido marxista, como atributo da mercadoria que, como num passe de mágica, confere *status* a quem o consome).

<sup>8</sup> Se não foi “sempre”, considere-se “quase sempre”. Como defende Aristóteles, “através da metáfora, diz-se ‘todos’ em vez de ‘muitos’, já que ‘tudo’ é uma forma de ‘muito’” (ARISTÓTELES, *Poética*, § 1461a [p. 100]). Os ataques sistemáticos de Nelson Rodrigues são denunciados por Roberto Schwarz como “estilização da calúnia” voltada “sempre para os mesmos adversários – contra os quais a polícia também investe” (SCHWARZ, *Cultura e política*, p. 56-7, grifo meu).

<sup>9</sup> Termos como “feitiço”, “fantasmagoria”, “aparição” etc. retomam de Marx os desdobramentos linguísticos da dimensão de fetiche.

<sup>10</sup> A incompetência de Hamlet, personagem da peça homônima de Shakespeare, será demonstrada no final do segundo capítulo.

<sup>11</sup> Cf. o vídeo “Fernando Novais - sobre gosto e razão”, disponível em <https://goo.gl/iDSF9t>, acesso em 25 jul. 2018. O trecho foi extraído da palestra sobre o antigo sistema colonial, acessada no mesmo dia por meio do link <https://goo.gl/6ki8Jf>.

<sup>12</sup> “*Aufheben* – o verbo [supressumir] – significa, na acepção que lhe dá o filósofo [Hegel], ao mesmo tempo *negar* algo, *aproveitar* o conteúdo válido daquilo que está sendo negado e *elevá-lo a um nível superior*. Essa tríplice operação nos permite articular no desenvolvimento (no ‘tornar-se’) a continuidade e a ruptura, a inovação qualitativa radical e a persistência” (KONDER, *Hegel*, p. 63, grifos da obra consultada).

<sup>13</sup> Cf. de novo as notas 3 e 5 para reler o parágrafo aqui associado.

Espera-se que as rumações<sup>14</sup> aqui contribuam para um aprofundamento na questão da formação do teatro épico discutida por Peter Szondi em *Teoria do drama moderno*, formação essa já relida e encorpada por Anatol Rosenfeld em *O teatro épico* e Iná Camargo Costa em *Nem uma lágrima*<sup>15</sup>. A retomada, não meramente dissertativa, além de funcionar como verificação crítica da tradição, visa a explicitar o papel da psicanálise nesse processo histórico. A dimensão de personagem psicopático, que suprassume o personagem com psicologia singular e individual na noção de figura, como se verá nesta tese começa a irromper do drama no naturalismo e se desenvolve de modo acabado nos expressionistas e em Brecht, até chegar aos dias atuais em peças como *Nossa senhora* e *Happy hour* e em filmes como *The fever*. Essa observação, contudo, demanda distanciamento.

Sempre é possível se distanciar mais. E ter senso de humor é condição necessária para isso. Num livro sobre Hegel, o crítico Leandro Konder escreveu: “Ouso alimentar a esperança de que vocês, que me leem, tenham sido abençoados com algum senso de humor. Bertolt Brecht dizia: ‘nunca conheci alguém desprovido de senso de humor que tenha podido compreender a dialética de Hegel’”<sup>16</sup>. Brecht dizia ainda que “um teatro em que é proibido rir-se é um teatro no qual devemos rir-nos. As pessoas sem senso de humor são ridículas”<sup>17</sup>. Iná Camargo Costa corrobora:

A capacidade de achar graça é essencial para a percepção dialética. Hegel disse que, quem não tem senso de humor, não tem a menor chance de entender a sua filosofia. Ele definiu a dialética para Goethe como o espírito de contradição organizado. Na língua popular do Brasil, espírito de contradição é espírito de porco. Até para estudar Platão é preciso ter espírito de porco, ou pensar dialeticamente<sup>18</sup>.

Em outro livro, *Memórias de um intelectual comunista*, Leandro Konder vê na dialética a capacidade de autocrítica, o que esta tese interpreta como código para distanciamento:

---

<sup>14</sup> A opção por “ruminação” e suas variações morfológicas resolve a restrição em relação aos termos “reflexão”, “refletir”, “reflexo” etc., pois estes têm em Hegel um sentido específico, mais apurado do que o praticado pelo senso comum. A tríade intuir, refletir e especular está explicada na nota 55, do primeiro capítulo desta tese, “As bruxarias da sala de ensaio”.

<sup>15</sup> ROSENFELD, *O teatro épico* (livro todo); e COSTA, *Nem uma lágrima* (capítulo “Transições”, p. 55-92). Essas referências se complementam com outros textos, dos mesmos autores (organizados, por exemplo, em COSTA, *Sinta o drama*; e em ROSENFELD, *Brecht e o teatro épico*) e de outros, como Sérgio de Carvalho, com materiais que vêm sendo disponibilizados no site [sergiodecarvalho.com](http://sergiodecarvalho.com) (acesso em 22 abr. 2020), dos quais se destacam pelo menos as “Notas sobre dramaturgia modernista e desumanização”, que detalham, seguindo os passos de Anatol em *O teatro épico*, um momento da formação em *Woyzeck*, peça de Georg Büchner da primeira metade do século XIX (anterior, portanto, ao período naturalista definido como “crise do drama”, que é observado por Szondi a partir de 1880).

<sup>16</sup> KONDER, *Hegel*, terceira e última página da “Explicação preliminar”.

<sup>17</sup> BRECHT, *A compra do latão*, § B 143, p. 115.

<sup>18</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 123.

O humor cria a possibilidade de atenuar o inevitável sofrimento do necessário aprofundamento da crítica e da passagem da crítica à autocrítica. O humor, nas suas melhores expressões, sempre nos surpreende, por isso consegue, ao menos momentaneamente, sacudir a poeira das convicções enrijecidas<sup>19</sup>.

O teórico e dramaturgo Augusto Boal segue na mesma direção:

Teria gostado de trabalhar com o palhaço Piolim, que conheci na juventude, ou qualquer daqueles atores de circo e revistas musicais, que tinham estilo próprio e grande domínio do público. Queria conhecê-los. Vê-los no ato da criação. Tinham estilo: Brecht sabia disso, seu efeito de afastamento lembra palhaço de circo, gente séria<sup>20</sup>.

Para esta tese, buscou-se construir distanciamento, inclusive com humor. Trabalhar com incômodo, que pode ser visto como chave do início de um processo de tomada de distância. Foi com o termo “incômodo”, utilizado por Freud no texto “Personagens psicopáticos no palco”<sup>21</sup>, que se teve o estalo para a relação entre Freud e Brecht, base de todo o estudo.

Aqui, um dos pontos centrais é a relação entre forma e conteúdo. Desde a Idade Média, com a hegemonia do cristianismo, as noções aristocráticas gregas de alto e baixo sofreram abalo: como demonstra Auerbach em “Fortunata”, capítulo de *Mimesis*<sup>22</sup>, Cristo foi o primeiro homem a fazer a epopeia do povo, tornando possível a narrativa séria para as camadas populares. Daí que o teatro medieval era tão forte em formas épicas. Depois disso, veio o Renascimento, que era não só retomada dos gregos, mas também secularização que incorporava, entre outras coisas, a dimensão de livre arbítrio, da qual o teatro shakespeariano é tributário, como se verá nesta tese. No campo político, com a Reforma Protestante e o acesso direto à epopeia do povo, travaram-se disputas (com resistência a contrarreformas, a caças às bruxas etc.) por uma consciência que foi dar na noção de Direitos Humanos, por exemplo. Contudo, o campo artístico também se beneficiou: basta se observar o manifesto de Victor Hugo no prefácio a *Cromwell*<sup>23</sup>, em que a briga pela mistura de gêneros significa a elevação do grotesco (relativo ao cômico), tudo a serviço de um avanço político por libertação das opressões.

---

<sup>19</sup> KONDER, *Memórias de um intelectual comunista*, p. 129.

<sup>20</sup> BOAL, *Hamlet e o filho do padeiro*, p. 183.

<sup>21</sup> FREUD, “Personagens psicopáticos no palco”.

<sup>22</sup> AUERBACH, *Mimesis*, 21-42.

<sup>23</sup> HUGO, *Do grotesco e do sublime*. O que faltou a Hugo, pelo menos na teoria, foi ser mais consequente no rebaixamento do sublime, passo já de Shakespeare que será retomado pelos naturalistas.

Em *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi problematiza a normatização do drama. Se a dualidade forma e conteúdo não entra em concepção dialética, se essa dualidade não se condiciona historicamente, o gênero, enquanto forma, é possível em não importa a época e pode ser imposto na poética de qualquer tempo. Szondi faz referência a Hegel para mostrar que essa submissão da matéria é falsa: “Só são de fato verdadeiras obras de arte aquelas em que forma e conteúdo se mostram inteiramente idênticos”<sup>24</sup>. Quando se lê de Szondi que a esteira de Hegel “[...] abriu caminho para obras que propunham uma estética histórica que não se limitava à literatura”<sup>25</sup>, entende-se que essa abertura é a herança hegeliana da definição de arte como identidade entre forma e conteúdo. As obras herdeiras, *A teoria do romance*, de György Lukács, *A origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, e *Filosofia da nova música*, de Theodor Adorno, acrescentam a tensão histórica à tal definição de arte.

Para as poéticas normativas que delimitam as *dramatis personæ*, o personagem é criado com faculdades tidas como universais e propenso a certas paixões, como se o ser humano, por analogia, nascesse pronto a disputar um lugar social pelo mérito. Suas características fundamentais estariam nele mesmo. Ao escreverem sobre o burguês, no drama formador do gênero do século XVIII e nos melodramas caudatários, os dramaturgos acreditavam ou até hipocritamente defendiam que essa criação tinha em todos os sentidos poder de decisão, podendo a partir das decisões inclusive forjar o próprio futuro<sup>26</sup>.

O drama moderno, esse drama mostrado em crise por Peter Szondi, por seu turno, põe em pauta os condicionamentos, que são o conteúdo que entra em contradição com a forma dramática. Alguns dramaturgos tentaram salvar essa forma, outros buscaram a solução, o que só se fez definitivo no teatro épico. Remeta-se a Marx e Freud para um melhor entendimento: depois do marxismo e do freudismo, artistas e intelectuais percebem o humano condicionado de maneira até então não tão bem percebida, externa e internamente. O cerceamento que vem de fora está relacionado à organização civilizacional, que regula o comportamento. Remonte-se a Marx, que em sua obra faz perceber o pensamento social ser condicionado pelo ser social. “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência”, defende Marx<sup>27</sup>. Essa nova visão levou o diretor Augusto Boal a observar, entre outras coisas, que a tomada de decisão de um presidente revela o poder das forças econômicas, não o seu caráter:

---

<sup>24</sup> HEGEL *apud* SZONDI, *Teoria do drama moderno* (2011), p. 18.

<sup>25</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno* (2011), p. 19.

<sup>26</sup> No Brasil, o suposto homem livre equivaleria à dita gente responsável: homem branco, proprietário de terras e escravos, apto a desfrutar da liberdade como privilégio. Trata-se do homem cordial, figura de fetichista máscara sentimental que encobre a violência e a prática do arbítrio. Essa figura foi definida por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* e será discutida nesta tese.

<sup>27</sup> MARX, *A ideologia alemã*, p. 94.

Eisenhower propôs a invasão do Vietnã, Kennedy começou a torná-la efetiva, e Johnson levou essa guerra a extremos genocidas. Nixon, que é talvez o mais facínora de todos, foi obrigado a fazer a paz. Quem é o criminoso? O Presidente dos Estados Unidos da América do Norte. Todos e qualquer um que exerça esse cargo e que seja, portanto, obrigado a tomar decisões que esse cargo exige e compele<sup>28</sup>.

Nesse sentido, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, com seu teatro épico, subjuga as vontades individuais dos personagens num sentido marxista. Ele inverte a lógica do drama, que até então unia o épico e o lírico como “o conflito objetivo de forças subjetivas”, fazendo do teatro épico “o conflito subjetivo de forças objetivas”. As questões morais se qualificam e passam a ser sociais: “[...] moralmente os personagens não podem deixar de ser o que são e [nem de] fazer o que fazem”<sup>29</sup>. Para Brecht, não existe “natureza humana”. Ninguém é o que é porque sim: é necessário buscar as causas que fazem cada um ser o que é. Por isso, no teatro épico brechtiano, como supressão do dramático, privilegia-se a narrativa de um processo em detrimento de sua “incorporação”; o espectador, mais do que ser envolvido numa ação, é observador, recebe conhecimento ao invés da vivência nua e crua, tem sua atividade despertada mais do que consumida, é levado a tomar decisões ao invés de *apenas* se emocionar. No drama, o homem é imutável; no teatro épico, ele é não só mutável, mas também modificador. O teatro épico brechtiano provoca, enfim, distanciamento. Assim, o teatro épico incita o espectador a não deixar de pensar se colocando no lugar do outro e criando identificação, o que é uma das operações fundamentais da dialética. Entretanto, a identificação não se esvazia em si mesma.

No que diz respeito à diferença entre esse teatro “sério” e o teatro habitual, destinado à diversão, esclarece Brecht, com lucidez: “ao criticarmos o teatro adverso como um espetáculo meramente culinário, damos talvez a impressão de que o nosso é inimigo de todo prazer, como se não pudéssemos conceber o processo de aprendizado a que nos dedicamos senão como uma fonte de desprazer. Muitas vezes enfraquecemos nossas próprias posições para combater nosso adversário e, para obter vantagens imediatas, privamos nossa causa de suas dimensões mais amplas e mais válidas. Exclusivamente voltada para a luta, nossa causa pode talvez vencer, mas não pode substituir a que foi vencida. No entanto o processo de conhecimento, de que falamos, é ele próprio agradável. O fato de que o homem pode ser conhecido de determinado modo engendra um sentimento de triunfo, e também o fato de que ele não pode ser conhecido inteiramente, nem definitivamente, mas é algo que não é facilmente esgotável, e contém em si muitas possibilidades (daí a sua capacidade de desenvolvimento), é um conhecimento agradável. O fato de que ele é modificável por seu ambiente e de que pode modificar esse ambiente, isto é, agir sobre ele, gerando consequências – tudo isso provoca um sentimento de prazer. O mesmo não ocorre quando o homem é visto como algo de mecânico, substituível, incapaz de resistência, o que hoje acontece devido a certas condições sociais. O assombro, que

<sup>28</sup> BOAL, *Teatro do oprimido*, p. 117.

<sup>29</sup> BOAL, *Teatro do oprimido*, p. 119.

devemos incluir na teoria aristotélica dos efeitos da tragédia, deve ser visto como uma capacidade que pode ser aprendida”<sup>30</sup>.

Além das ameaças externas percebidas no entorno do homem moderno, relacionadas à poética marxista<sup>31</sup>, supõem-se as ameaças internas, ou seja, as forças do inconsciente, que também modificam as *dramatis personæ* e da mesma maneira não deixam de estar condicionadas à ordem social. No texto “Personagens psicopáticos no palco”, Freud fala que a primeira condição da criação dramática é não causar sofrimento no espectador, “uma regra que os autores modernos têm infringido com particular frequência”<sup>32</sup>. Se de um lado está o marxismo, com uma perspectiva histórica e materialista, em que a classe e o meio, isto é, as condições de produção do pensamento, determinam o conteúdo, de outro estaria o freudismo denunciando a submissão do pensamento humano às forças do inconsciente, forças que não deixariam de ser também determinadas pela classe e o meio.

A questão da psicopatia é identificada por Freud no personagem-título de *Hamlet*. Para o psicanalista, o que impede o príncipe de vingar a morte do pai não seria, como pressupunha Goethe, o desenvolvimento excessivo do intelecto, mas o complexo de Édipo<sup>33</sup>.

Hamlet é capaz de fazer qualquer coisa – salvo vingar-se do homem que eliminou seu pai e tomou o lugar deste junto a sua mãe, o homem que lhe mostra os desejos recalçados de sua própria infância, realizados. Desse modo, o ódio que deveria impeli-lo à vingança é nele substituído por auto-recriminações, por escrúpulos de consciência que o fazem lembrar que ele próprio, literalmente, não é melhor do que o pecador a quem deve punir<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, p. 89 (1987) ou p. 94-5 (2012, com a tradução revisada).

<sup>31</sup> “[...] embora Marx e Engels jamais tenham se colocado a tarefa de pensar sistematicamente a arte (isto é, de elaborar uma estética), do conjunto da obra de ambos poder-se-iam extrair os fundamentos de uma teoria da arte original; numa palavra, Lifschitz trabalhava, com Lukács, a hipótese de que as obras fundacionais do marxismo ofereciam elementos para a constituição de uma estética que, embasadas nas concepções teórico-metodológicas de Marx e Engels, não fosse tributária dos grandes sistemas estéticos precedentes (ainda que os recuperasse, mediante a célebre *superação dialética*)” (NETTO; YOSHIDA em MARX; ENGELS, *Cultura, arte e literatura*, p. 7-8, grifo da obra consultada).

<sup>32</sup> FREUD, “Personagens psicopáticos no palco”, p. 192. Esse pressuposto, de que sentimentos dolorosos se tornam seguros e agradáveis no palco, tem lastro na tradição filosófica. Dois exemplos: Aristóteles, que chama atenção para o fato de que aquilo que suscita comiseração na vida real pode provocar prazer na representação, como, por exemplo, “as reproduções mais repugnantes de animais e cadáveres” (ARISTÓTELES, *Poética*, § 1448b [p. 42]); e o filósofo do século XVII René Descartes, que “considerava todas as emoções variados estímulos dos espíritos animais e, por isso, agradáveis na medida em que eram mantidas sob controle pelo cérebro” (CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 124).

<sup>33</sup> O Édipo é uma etapa de desenvolvimento psicológico em que a inclinação erótica do menino pela mãe é reprimida pelo pai, figura esta ao mesmo tempo amada, odiada e temida. Se tal etapa não é superada, há a patologia.

<sup>34</sup> FREUD *apud* LINS, “O mistério de Hamlet”, p. 40. O mesmo trecho, na tradução de Paulo César de Souza, está em FREUD, *A interpretação dos sonhos*, p. 306.

No primeiro capítulo desta tese, discutir-se-á a psicanálise freudiana dialeticamente, apresentando seus conceitos de modo que se qualifiquem, de maneira mais abstrata, para o campo da crítica marxista. Como se poderá concluir, as tríades de Hegel apresentam maior potencial de universalização das concretudes, dissolvem no seu absoluto até mesmo as tríades de Marx. Ver-se-á, com as repressões do mundo liberal, o movimento do pensamento, ou a dialética, só possível em sonho, como estratégia recalcada.

Dado esse peso conceitual, o estilo desse primeiro capítulo foi determinado pelo caráter didático – e, para um bom brechtiano, dir-se-ia até poético – do pesquisador Jadir Antunes, referência especialmente com o livro *Marx e o fetiche da mercadoria*<sup>35</sup>. Na obra de Antunes, sem tanta preocupação com repetição de palavras, isto é, com maior liberdade para a retomada dos termos com os próprios termos, enseja-se o deslize sobre a leitura densa, uma vez que não são despendidas tantas energias na busca de conexões entre hipônimos e hiperônimos, pronomes e substantivos e subordinações gramaticais de um modo geral.

Dentro do possível para um trabalho acadêmico, que é condicionado a regras de engessamento nem sempre contornáveis por um temperamento marxista, tanto no primeiro quanto nos demais capítulos se emulou o estilo de escrita brechtiano, em que, como diz Anatol Rosenfeld, “[...] palavras e construções arcaicas criam distância, e uma linguagem por vezes extremamente coloquial, bem como a variação dos níveis de estilo, provocam pequenos choques”<sup>36</sup>. Esse estilo foi desenvolvido pelo crítico literário Roberto Schwarz, que, como Jean-Paul Sartre, determinou para o próprio trabalho a tentativa de construir frases que contenham em si mesmas a contradição de que se trata. A chamada “escrita dialética” carrega ainda a exposição da própria violência do seu objeto prático, do objeto externo. Visa a trocas bruscas entre universalidade e singularidade, idas e voltas do mais abstrato ao mais empírico, o que quer dizer inclusive o vocabulário da filosofia combinado com localismos e até caipirismos. A estratégia é a de Machado de Assis, Gustave Flaubert e Bertolt Brecht, no campo literário, mas ainda a de Sérgio Buarque de Holanda, que faz isso no trabalho como historiador, num movimento de “complexidade das ciências humanas, de uma boa análise, e uma simplificação abrupta, que em seguida tem, às vezes, a cara de um *slogan*”<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> ANTUNES, *Marx e o fetiche da mercadoria*. Tentou-se dar crédito, nesta tese, não só às citações, sejam em discurso direto ou indireto, mas ainda aos estilos, às estratégias de análise etc.

<sup>36</sup> ROSENFELD, *Brecht e o teatro épico*, p. 62.

<sup>37</sup> SCHWARZ, *Seja como for*, p. 95 (toda essa discussão sobre a “escrita dialética”, encampada por Roberto Schwarz na crítica literária, está na p. 93 e ss.).

Mais para o segundo capítulo, será necessário historicizar<sup>38</sup> o patriarcado para consequentemente também se historicizar o complexo de Édipo. Seguir-se-ão os passos de Mikhail Bakhtin e Wilhelm Reich, que também conferem mais força dialética ao Freud<sup>39</sup>. Não se trata, evidentemente, de uma simplificação que vê a burguesia como Superego segurando nas rédeas do Isso-proletariado. A autocensura inconsciente que os indivíduos produzem não forma a repressão social, sendo antes sintoma dessa repressão<sup>40</sup>.

Se por um lado não se pretende desenvolver uma aplicação grosseira da psicanálise à totalidade social, por outro não se busca a interpretação individual imanente posta em xeque pela própria psicanálise. Note-se aí, na crise do indivíduo enquanto indivíduo também deflagrada pela psicanálise, analogia com a crise do drama que compõe o título desta tese. Sim, Freud se enquadra no naturalismo contemporâneo de seus primeiros passos, está ainda preso à ideologia burguesa do drama na medida em que se encerrou nas metáforas emprestadas do âmbito privado e manteve o foco nos sentimentos, ainda que introduzindo a mediação social que imporá a tudo uma implosão. Para Bakhtin, a fraqueza de Freud foi “não ter entendido a essência sociológica de todos esses fenômenos e haver tentado metê-los à força nos limites estreitos de um organismo individual e de seu psiquismo. *Ele explica processos essencialmente sociais do ponto de vista da psicologia individual*”<sup>41</sup>. Ainda que a psicanálise tenha correspondido, em sua gênese, às reivindicações que o marxismo fazia da psicologia, colocando-se potencialmente como uma ciência objetiva do comportamento, apresentou-se a si própria somente como personagem psicopática, reprimida ante pautar a luta de classes. “À luta de classe, que produz a deformação das ideologias, corresponde, no freudismo, a luta da consciência com o inconsciente. Será que tudo isso não parece paródia?”<sup>42</sup>, pergunta-se Bakhtin. O autor russo, do ponto de vista defendido por esta tese, tem razão: a psicanálise é psicopática, manifesta a luta de classes fantasmagoricamente nos termos sexualizados como se estes fossem a codificação de um sonho. Por isso conceitos como neurose e psicose são tão caros aqui: dentro de um campo empírico como a psicanálise,

---

<sup>38</sup> Entenda-se historicizar no sentido almejado por esta tese: contextualizar a partir dos elementos de formação, como Marx faz com o valor de troca em *O capital* ou Peter Szondi com o teatro épico em *Teoria do drama moderno* ou Antonio Candido com o sistema literário nacional em *Formação da literatura brasileira*. A história é o movimento de acumulação e suprassunção progressiva dos conceitos. A análise da formação visa a reconstituir esse movimento.

<sup>39</sup> BAKHTIN, *O freudismo*; REICH, *Materialismo dialético e psicanálise*.

<sup>40</sup> Cf. REICH, *Materialismo dialético e psicanálise*, p. 159 e ss. Cite-se ainda Bakhtin: “[...] de modo algum a psicologia subjetiva é o fator que deforma a ideologia. [...] Os fatores que deformam a ideologia têm caráter social, de classe, e não caráter individualmente psicológico. As molas ocultas da ideologia se encontram, evidentemente, fora da consciência do ideólogo, mas de modo algum em seu inconsciente” (BAKHTIN, *O freudismo*, p. 104).

<sup>41</sup> BAKHTIN, *O freudismo*, p. 20, grifos da edição consultada.

<sup>42</sup> BAKHTIN, *O freudismo*, p. 104.

visto pelo próprio Freud como movimento<sup>43</sup>, aparecem de modo cada vez mais claro como sintomas da repressão produzida pelo mundo liberal.

Neurose e a psicose já terão sido apresentadas no primeiro capítulo desta tese, mais teórico, e no segundo continuarão a receber o foco<sup>44</sup>. No final desse segundo capítulo, analisar-se-á *Hamlet*, de Shakespeare, por se tratar de peça fundadora do principal traço freudiano aqui analisado: o personagem psicopático. Aí se questionará a posição tanto de Goethe quanto de Freud, incorporando o que ambas apresentam de verdadeiro. A seguir, no terceiro capítulo, será feita a releitura, mediada pela psicanálise, do processo de crise do drama, no naturalismo, que levou ao expressionismo e ao teatro épico. Em alguns momentos, descobertas são feitas por esta tese. Em outros, simplesmente se expõe o que já havia sido discutido em Szondi, Anatol e Iná<sup>45</sup>. O objetivo será sempre partir da abstração das ideias de lírico, dramático e épico, tal como também fizeram esses últimos três autores citados.

Repetir-se-ão bastante as abstrações ao longo desta tese, mas já resumindo: *lírico* diz respeito ao mais subjetivo, ao interior do indivíduo, ao que inclusive impele para o contato com forças metafísicas (sentimentos íntimos, estados da alma, epifanias etc.); *dramático* concerne ao intersubjetivo, o exterior no limite do interior privado, o que se expressa no embate entre indivíduos tomados como livres de condicionamentos sociais (disputas entre irmãos, transgressões de costumes, ciúmes etc.); *épico* se refere ao âmbito público, das grandes narrativas, da totalidade (longas viagens, greves, revoluções etc.). Os três gêneros correspondem a esferas da vida, as quais se podem dar o mesmo nome. Qualquer ser humano saudável é capaz de vivê-las simultaneamente, ainda que na atualidade haja atrofia generalizada da épica.

Como Szondi, Anatol e Iná, inspirar-se-á no movimento de *O capital* de Marx<sup>46</sup>, em que se separam os conceitos “em sua simplicidade e constituição interna básica e em sua

---

<sup>43</sup> Cf. BAKHTIN, *O freudismo*, p. 26, em nota de rodapé.

<sup>44</sup> Nesta tese, resolveu-se incorporar o conceito de perversão no de psicose. Em relação a este, aquele se diferencia pela ausência de consciência. O perverso seria quem comete o assassinato e depois vai ao cinema, como se nada tivesse acontecido. Nesse sentido, o heterismo tal como discutido por Engels (e que será exposto no segundo capítulo desta tese) poderia ser visto mais como prática perversa do que psicótica (o que inclusive desmascara a possibilidade de formação coletiva da perversão). Entretanto, como se assumiu a noção de psicopatia e ela aparece de modo mais amplo em Freud (por um lado, no neurótico em transição para o estado psicótico; por outro, assumindo o senso comum do psicopata como perverso), entende-se que a subsunção do conceito de perversão na psicose se justifica.

<sup>45</sup> A representação frustrada do inconsciente em *O pai* já não é novidade em Szondi, por exemplo, e os discursos feministas de Ibsen, em *Casa de bonecas*, e de Strindberg, em *Senhorita Júlia*, já são apresentados por Iná Camargo Costa quase que do mesmo modo como aparecem aqui.

<sup>46</sup> Esse movimento é explicado por Benoit e Antunes em *O problema da crise capitalista em O capital de Marx*.

pureza de laboratório”<sup>47</sup>, para no avanço da análise ir se “negando tais abstrações e pondo em seu lugar as condições mais determinadas”<sup>48</sup>.

No penúltimo capítulo, a análise de peças de Toller, Kaiser e Brecht, que superaram as prescrições dramáticas, colocará foco em personagens-figuras. Já no último capítulo, apresentar-se-á a validade atual da dimensão de personagem psicopático, completamente suprasumido nas narrativas de contradição entre intenção e gesto, com a análise das duas já mencionadas peças contemporâneas, *Nossa senhora* e *Happy hour*, além do igualmente já mencionado filme, também atual, *The fever*.

A hipótese aqui colocada é de que o personagem psicopático é explicitado e desenvolvido na dramaturgia no momento da passagem estética do drama para o teatro épico e dos palcos para o cinema. Por isso, o objetivo é demonstrar essa explicitação e esse desenvolvimento, mostrando por fim a validade atual do conceito.

---

<sup>47</sup> BENOIT; ANTUNES, *O problema da crise capitalista em O capital de Marx*, p. 83.

<sup>48</sup> BENOIT; ANTUNES, *O problema da crise capitalista em O capital de Marx*, p. 63.

## As bruxarias da sala de ensaio

*É como se estivéssemos dizendo que os processos são mais importantes que os produtos, que o valor de uso está acima do de troca. Isso só se torna uma atitude, com força artística, quando na sala de ensaio todos participam do conjunto da obra*<sup>49</sup>.

Sérgio de Carvalho

*Kleider machen Leute*<sup>50</sup>.

Provérbio alemão

Neste capítulo, acentuadamente filosófico em relação aos próximos, será feita uma discussão mais abstrata. A estratégia, de articular os conceitos de Hegel, Marx e Freud nas suas relações de convergência e complementaridade, visa a apontar uma complexidade maior do Hegel não só superado, mas também incorporado no Marx. “Não se pode compreender uma filosofia, simplesmente refutando-a. É preciso, também, reconhecer o que há de verdadeiro nela”<sup>51</sup>. Ora, Hegel não foi virado de ponta-cabeça por Marx como se, binariamente, de um lado fosse o idealista e do outro o materialista. Como se verá, o preconceito de que a dialética esteja baseada na separação de tese, antítese e síntese é ignorância do que seja movimento do pensamento e do conceito<sup>52</sup>. O caminho será, destarte, pavimentado para que se faça o apontamento de que Brecht não simplesmente tomou a teoria do valor de *O capital* e inverteu os conceitos de alienação e estranhamento, mas se apropriou deles. Para demonstrar tudo isso, buscou-se o exemplo concreto de uma sala de ensaio, exemplo que entretanto se torna, especialmente no avançar da análise, cada vez mais abstrato, numa fusão proposital com a totalidade.

---

<sup>49</sup> CARVALHO, “Companhia do Latão: por um teatro anticapitalista”. Descobriu-se *a posteriori* mais influência do Latão na produção deste capítulo. No texto “Conversa sobre processo colaborativo”, transcrição de um debate de Sérgio de Carvalho em que este já discute a unidade de intrassubjetivo e performativo, suprassume-se a dimensão de performance pro teatro épico (disponível em <https://sergiodecarvalho.com/2020/06/11/conversa-sobre-processo-colaborativo-2005/>, acesso em 21 jun. 2020).

<sup>50</sup> Traduzindo: “As roupas fazem as pessoas”. O provérbio aparece como chiste em Marx: “Na expressão de valor do linho, a utilidade da alfaiataria não consiste em fazer roupas, logo, também pessoas, mas sim em fazer um corpo que reconhecemos como valor e, portanto, como massa amorfa de trabalho, que não se diferencia em nada do trabalho objetivado no valor do linho” (MARX, *O capital, livro I*, p. 134, com explicação do tradutor na nota de rodapé). Esse chiste já é índice da performatividade que será discutida neste capítulo, ou seja, já é antecipação que o próprio Marx faz do momento do fetiche, em que as pessoas aparecem como massa amorfa de performatividade, em que as pessoas se reificam fazendo as relações entre elas se tornarem relações entre coisas.

<sup>51</sup> HEGEL, *Introdução à história da filosofia*, p. 66.

<sup>52</sup> Cf. os riscos de quem reduz a dialética a tese, antítese e síntese na crítica de Leandro Konder a Octávio Brandão (KONDER, *Intelectuais brasileiros & marxismo*, p. 19-25).

A sala de ensaio ideal se constitui de atores e outros artistas, que se desenvolvem em pelo menos três momentos: o performativo, o representativo e o performático-representativo. Para fins de análise, separem-se os três, mas já se avisando de antemão que um se permeia do outro concretamente com mais fluidez até em relação ao modo dialeticamente abstrato como se vai tentar expô-los aqui.

Antes, no entanto, tomem-se como pressupostos os três âmbitos mais basilares da psicanálise para o estudo da psique humana: consciente, pré-consciente e inconsciente. O domínio do consciente é imediato, abrangendo aquilo que está nos pensamentos no exato momento. O domínio do pré-consciente, combinando-se às vezes com o domínio do inconsciente, é o domínio do automatismo, daquilo que costuma ser acessível a qualquer momento pela consciência. De vez em quando, ao se esquecer de alguma coisa normalmente acessível, se tem a tendência do pré-consciente ser momentaneamente absorvido pelo inconsciente, mas o pré-consciente é no geral reservatório ilimitado de conteúdo recuperável. Só o inconsciente que não emerge facilmente, pois a repressão o impede, tornando o acesso a ele uma questão de mediação, como se tentará expor neste capítulo.

Na sala de ensaio, a dialética de consciente e pré-consciente apresenta-se como habilidade intrínseca do trabalho de ator: simultaneamente entregue às emoções e atento às marcações de cena, frequentemente interpretando personagens com cuja postura não concorda, ele tem no movimento como um todo o distanciamento. Trata-se de um domínio consciente do profissional. À medida que ensaia e se apresenta, no entanto, o ator se identifica com suas falas e marcações, apartando-se da preocupação. Já não se desgasta mais tanto com o que precisa estar decorado. Este é o domínio do pré-consciente: o texto e as posições em cena se dão como que em modo automático. O inconsciente só pode vir à tona, neste caso, se o ator erra uma fala produzindo um lapso que acaba por criticar a dramaturgia de modo ainda não percebido, por exemplo. Está posto o distanciamento num grau mais elevado. Esse é um assunto para o desenrolar deste capítulo, que, como se disse no início, será sobre o desenvolvimento de três momentos na sala de ensaio: o performativo, o representativo e o performático-representativo.

Performar é atividade do espírito *em si*, isto é, do pensamento *em si*, atividade subjetiva, identificada a ponto de *não* se perceber preocupada em melindrar alguém cujo apoio é importante. Essa *não* percepção já é indício de que o instante posterior, representativo, está potencialmente presente. Aí representar avança como atividade do espírito *para si*, rompendo com a identificação por meio do contraditório e do resgate das memórias, isto é,

por meio da imitação de alguém que o ator *não é* ou que o ator já foi e *não é mais*, com a construção de elementos de cena que corroboram essas *negativas*. Aí impera o incômodo, o estranhamento em relação ao espírito performativo inicial, porque a luta por libertação, própria do momento representativo e indo contra a própria identidade, que é performativa, pode melindrar alguém cujo apoio é importante. A síntese disso é a narrativa acabada e consciente de sua técnica, a consciência de que a totalidade é inclusive reconciliação com o *em si* performativo agora *em si e para si*, o instante performático-representativo.

O momento performativo é o mais individual, o mais identitário, mas identitário que não se percebe no fundo condicionado pelo olhar do outro. Num exemplo hipotético concreto, se o ator ainda inexperiente precisa incorporar um operário, ele talvez não cogite gesticular ou falar como um miserável, porque seu caráter foi construído no sentido de não soar preconceituoso diante dos companheiros de trabalho, no sentido de não provocar melindres na grei<sup>53</sup>, da qual se depende. No momento performativo não existe consciência clara dessa estrada de ovos, por onde pré-consciente ou inconscientemente se caminha com delicadeza. Se se propõe um exercício em que só “os gays falam”, os héteros podem se emudecer, aí quando muito seus corpos vão poder reagir, já apontando para a necessidade de libertar o espírito *para si*. Do mesmo modo, se se propõe um exercício em que “só os héteros falam”, os gays podem não cogitar sequer a memória do hétero que eles precisavam representar antes de se assumirem, podem não cogitar sequer a imitação do hétero estereotipado. O momento performativo é o momento do lugar de fala, em que inconscientemente se interdita a representação daquilo que não se é, como se não houvesse competência na conquista de espaço e tempo distintos. O momento performativo é o momento de predominância do Superego na formação da consciência, Superego como instância opressora da psique que impede as representações do Id.

Id e Superego – ou Isso e Supereu, uma diferença de tradução que aqui se assume simultaneamente, na relação de sinonímia que enriquece a língua – são instâncias inconscientes da psique humana que disputam o que pode emergir à consciência, isto é, o que

---

<sup>53</sup> “Os processos mentais com maior probabilidade de serem reprimidos pelo indivíduo são aqueles que receberam maior reprovação por parte de um determinado círculo da sociedade a cuja influência o indivíduo esteve predominantemente sujeito durante o período de formação do seu caráter. Em termos biológicos, esta lei é assim enunciada: ‘o que é inaceitável para o rebanho torna-se inaceitável para seu membro individual’, ficando entendido que a palavra ‘rebanho’ é usada aqui na acepção de determinado círculo ou *grei*, que de maneira nenhuma significa, necessariamente, a comunidade total. É por essa razão que as tendências morais, sociais, éticas ou religiosas raramente são ‘reprimidas’, visto que, como o indivíduo as recebeu originalmente da sua grei, dificilmente poderão estar em conflito com os ditames do grupo. Isso significa, simplesmente, que um homem não pode sentir vergonha daquilo que respeita e é gregariamente aceito” (JONES, *Hamlet e o complexo de Édipo*, p. 59, grifo da edição consultada).

pode emergir ao espaço social. O Superego, censor, determina o que pode ou não pode aparecer, e de que modo pode aparecer<sup>54</sup>, na consciência e conseqüentemente no espaço social. Já o Id está determinado pela repressão dos próprios conteúdos, por isso busca subterfúgios para burlar a censura do Superego. Esses conteúdos podem escapar nos gestos contraditórios, na livre associação, nos lapsos (a negação como afirmação involuntária, por exemplo), nas variações de formas cômicas (a começar pelo chiste), no que está cifrado numa metáfora, numa metonímia ou numa alegoria etc. Qualquer ser humano, socialmente reprimido, desenvolve as mesmas técnicas de busca de libertação do Id, mas mais explicitamente durante o sonho ou durante o tratamento psicanalítico. Trata-se do exercício dialético da representação, que tem como fim o domínio da técnica e da reprodução da técnica. A performatividade seria determinada, portanto, pela estabilidade entre Id e Superego, o que se estremece no momento representativo até a chegada ao instante performático-representativo, em que se tem a apropriação dos meios de produção artísticos e o desenvolvimento da capacidade de transmiti-los.

A estabilidade entre Id e Superego, na performatividade, é aparente. Esse equilíbrio se desfaz no movimento, na diferença espaço-temporal. E a *indiferença* espaço-temporal só é possível como abstração. Por isso, pensar estabilidade entre Id e Superego só é possível como pensamento. O encenador, idealmente consciente da preocupação que existe entre os atores, especialmente entre os mais inexperientes, de não se melindrarem uns aos outros em estagnação no momento performativo, momento esse de aparente estabilidade entre Id e Superego, instiga a transição para o momento representativo na medida em que cobra o resgate da diferença espaço-temporal: aquilo que já se foi ou já se conheceu, mnemonicamente, ou aquilo que se vê ou se pode buscar como disparidade no outro. O ator se lembra da imagem do operário explorado na fábrica, as mãos calejadas, a fuga no alcoolismo, as condições de miséria habitacional, nutritiva e reprodutiva de um modo geral, ou busca esses dados na pesquisa, e incorpora a imagem como se fosse um outro em lugar e época

---

<sup>54</sup> Que se preste atenção no verbo “aparecer”: aqui se retoma o verbo alemão *erscheinen*, aparecer, mostrar-se, manifestar-se, assombrar. Aparecer, em português, tem o mesmo fundo de significação, inclusive no que diz respeito a “assombrar”, basta se pensar na forma substantivada, “aparição” (que no alemão, *Erscheinung*, também se traduz como “fenômeno”). “Na língua alemã, o verbo *scheinen* significa literalmente brilhar. A coisa que brilha é a coisa que aparece. Na conhecida expressão *Die Sonne scheint*, por exemplo, o sol tanto brilha quanto aparece. O fenômeno [*Erscheinung* – cujo radical é *scheinen*], por oposição ao conteúdo, à essência e ao fundamento, que são coisas ocultas que não brilham nem aparecem, é a coisa que brilha e aparece aos sentidos humanos, é a coisa que manifesta na forma de um brilho o conteúdo, a essência e o fundamento ocultos da coisa que se manifesta. O termo alemão *Erscheinung* se aproxima do termo grego *Phainomenon*. *Phainomenon* deriva de *phaino*, fazer brilhar, e de *phôs*, a luz que faz aparecer e torna a coisa visível. *Phainomenon*, por isso, é tudo aquilo que surge, brilha, resplandece e aparece visivelmente aos sentidos humanos” (ANTUNES, *Marx e o fetiche da mercadoria*, p. 35, grifos e colchetes da obra consultada). Mais adiante, não se perca de vista a relação entre aparentar-se e tornar-se parente, se familiarizar.

diversos, mas incorpora ainda com receio de julgamentos. Os métodos da representação já vinham aparecendo como algo que escapa da repressão performativa, repressão essa que é superegoica, e já vinham aparecendo com o gesto que se anunciava mais pantomimicamente quando a palavra de ordem era se calar, quando o Id já protestava contra a censura do Superego. Agora, no entanto, essa representação se impõe com mais clareza, com formas estéticas próprias da representação: a intenção contradizendo o que aparece, a piada que, pelo riso, desestabiliza a censura, a negação que pressupõe a imagem afirmativa, a metáfora, a metonímia e a alegoria como estratégias ainda encobridoras, tudo aparentemente servindo para a contenção paliativa do conteúdo censurado do Id, mas ao mesmo tempo de algum modo fazendo esse conteúdo emergir para a superfície. Daí que o ator pode chegar inclusive a se perceber também operário, pela duplicação que aponta para a figura social: o ator igualmente é explorado, está calejado, foge no alcoolismo, mora, come e se reproduz de uma maneira geral em condições de miséria. A representação “admite que o devir contém ser e não ser, mas não a unidade de ser e não ser, que é o próprio devir. Especulação é o reconhecimento desta unidade, porque ela é *pensada*. A Filosofia é a consciência do especulativo”<sup>55</sup>. Da unidade *em si* do momento performativo, pré-consciente ou inconsciente, se avança para a multiplicidade *para si* do momento representativo, de emergência do pré-consciente ou inconsciente, e por fim se retorna à unidade reconquistada *em si e para si* no momento performático-representativo, absolutamente consciente.

Tome-se como exemplo um professor. Ele pode aparecer como modelo de conduta e superação num processo de trabalho de ator, durante a construção do personagem. Aí esse personagem, performativo, está servindo para não melindrar a categoria. Quando essa mesma figura não aparece mais como personagem individual, singular, mas condicionado pela lógica liberal de produção de aulas, notas, currículo, como personagem condicionado pelas forças sociais hierárquicas que o impelem para a lógica liberal, atravessou-se a lógica representativa. Se esse personagem, mais figuração social do que personagem, tem do próprio

---

<sup>55</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 25, grifo da obra consultada. Intuição, reflexão e especulação formam a tríade hegeliana respectiva aos momentos performativo, representativo e performático-representativo. “A *intuição* tem diante de si o objeto em sua totalidade. A *reflexão* distingue e percebe no objeto os aspectos distintos, reconhece neles a diversidade e os opõe uns aos outros. Mas a reflexão não mantém a unidade nesta diversidade. Às vezes esquece o conjunto, e às vezes esquece as diferenças. E quando tem diante de si conjunto e diferenças, ainda assim separa as propriedades do objeto e concebe objeto e propriedades de modo que aquilo em que ambos coincidem resulta num terceiro que deles se diferencia. O objeto fica reduzido a um substrato morto, um ajuntamento de diferenças e a sua qualidade que forma uma unidade não passa de uma coleção de objetos externos. No *pensamento*, o verdadeiro objeto, que não é um mero conglomerado nem uma pluralidade que se vincula externamente, *constitui* uma e a mesma coisa que suas *diferentes determinações*. Só a *especulação* concebe a unidade dos contrários enquanto tal. Sua tarefa é conceber todos os objetos do pensamento puro – da natureza e do espírito – na forma do *pensamento* e, assim, como *unidade das diferenças*” (HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 35, grifos da obra consultada).

condicionamento plena consciência, enfrentando estrategicamente as contradições e demonstrando a estratégia de enfrentamento, ele suprassumiu<sup>56</sup> as dinâmicas performática e representativa na dinâmica performático-representativa. Primeiro o personagem é *em si* performativo, em seguida se estranha com espírito *para si* na representação, nega a negação de si performativa, e findado o movimento dialético é capaz de democratizar a técnica com espírito *em si e para si* performático-representativo.

*Aqui começa a relação prática.* Nesta, eu sou para mim, me oponho ao objeto e tenho que produzir a minha unidade com ele. Esta unidade consiste em, além de saber sobre ele, de estar dominado por ele, me saber como dominado por ele, em saber dele enquanto se encontra em mim e em saber de mim enquanto me encontro nele. Esta é a Verdade<sup>57</sup>.

Como a história também tem seus momentos análogos à sala de ensaio, pense-se no bonapartismo em seus momentos performativo e representativo. Antes, no entanto, que se retomem alguns pressupostos. Ao atacar o *indivíduo* e a apologia do herói *individual*, Marx em *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte* não está se referindo à tragédia clássica, mas à tragédia suprassumida no drama burguês, porque não há *indivíduos* na tragédia dos antigos, antes apenas no drama da burguesia, que tem seu marco em Shakespeare, como se verá na análise de *Hamlet*, mais adiante nesta tese.

Avançando na análise histórica, Marx aponta recursos épicos, que leem a tragédia burguesa pelo reverso, para superação da condição social bonapartista. Ora, os grandes personagens da história mundial são encenados duas vezes: “a primeira vez como tragédia, a

---

<sup>56</sup> Em seus estudos sobre a *Ciência da lógica*, Lenin, a ser utilizado como um duplo do leitor, indica um trecho de Hegel como “boa explicação da dialética” (LENIN, *Cadernos filosóficos*, p. 112). Parte do trecho de Hegel contém o seguinte: “Na medida em que o que resulta, a negação, é negação *determinada*, ela possui um conteúdo. Ela é um novo conceito, mas conceito mais elevado, mais rico do que o precedente; pois ela se tornou mais rica devido a essa negação ou [a esse] contraposto; então, ela o contém, mas também mais do que ele, e é a unidade dele e do seu contraposto” (HEGEL, *Ciência da lógica I, a doutrina do ser*, p. 57, grifos e colchetes da edição consultada). Aí está o modo de funcionamento do conceito de *Aufhebung*. Em Freud, o termo *Aufhebung* é utilizado como “suspensão” dos sintomas, no sentido de que houve alguma elaboração que os mitigou sem excluí-los por completo. A fonte, da qual Freud assumidamente se saciou, parece hegeliana. Aqui, optou-se pela tradução “suprassunção”, que evidencia com mais clareza os movimentos que ao mesmo tempo negam, afirmam e elevam os conceitos anteriores na formulação do conceito mais abrangente, ainda que “suspender” já guarde os significados de negação e afirmação momentaneamente elevada para fora de cena. “Suprassumir é a principal ação do pensamento. Estamos adotando a palavra encontrada por Paulo Meneses para a sua tradução da *Fenomenologia do espírito*. Apesar das objeções de seus leitores, ele a manteve na segunda edição por inúmeras excelentes razões, mas não disse naquela exposição de motivos que o próprio Hegel contrapõe suprassunção a subsunção quando define *Aufhebung*. Para uma língua neolatina como o português, mesmo quando se trata de Filosofia, é muito mais produtivo dispor de um par de opostos que tenham as mesmas raízes latinas. ‘Subsum’ em latim significa ‘estar debaixo’. Por oposição a ‘sub-’, o prefixo ‘supra-’ significa estar acima e é disto mesmo que se trata: enquanto subsumir é enquadrar um objeto em seu conceito, suprassumir vem a ser forjar um conceito que se coloque acima dos já existentes incluindo em si mesmo todos os anteriores” (COSTA, “Advertência sobre movimentos”, em HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 1-2).

<sup>57</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 31, grifo da obra consultada.

segunda como farsa”<sup>58</sup>. Luís Bonaparte, o sobrinho, aparece como personagem representado não idealmente como Napoleão I, mas comicamente como Napoleão III.

No seu momento performativo, momento do gênero dito sério, de mera aparência, o restaurador do império, Napoleão Bonaparte, o primeiro, aparece como alguém que vence pela livre iniciativa. Gera identificação, um público que ao longo da história enlouquece na crença de um dia vencer na vida chegando ao topo do poder do mesmo modo – os chamados “Napoleões de hospício”. Já no momento representativo, farsesco, o restaurador do império, duplicado em Luís Bonaparte, desvela-se mera representação de uma classe, nada individual como naquela aparência performativa do primeiro Napoleão. Quem usa esses termos poéticos, já em momento performático-representativo de apropriação da técnica, é Marx antecipando Brecht, ao levantar a discussão não só sobre a tragédia e a farsa – e sobre o duplo, que será discutido ainda neste capítulo –, mas ainda sobre a apologia que a sociedade burguesa faz do personagem de caracteres heroicos: “[...] a *luta de classes* na França criou circunstâncias e *condições* que permitiram a um personagem medíocre e grotesco desempenhar o papel de herói”<sup>59</sup>.

A farsa, como repetição grosseira, é o desnudamento das engrenagens de invólucro fetichista, desnudamento que possibilita interferir no funcionamento da máquina. Além disso, é posição contra a crença na iniciativa individual, contra a apologia que a sociedade dominada pela burguesia faz do herói, coisa que no fundo nem a própria burguesia, enquanto classe, leva adiante, pois se organiza coletivamente, ainda que uma mera aparência possa dizer o contrário. Os momentos de ataque ao culto a Napoleão, de percepção de que o culto a Napoleão é determinado por uma classe, não são mais performativos, isto é, não aparecem mais como invólucro de conteúdo vazio, como embalagem encobridora, como vapor de espelho, mas são representativos, são de “quando a literatura francesa se encarregou de dismantelar a lenda napoleônica com as armas da *investigação histórica*, da *crítica*, da *sátira* e da *piada*”<sup>60</sup>. No momento performático-representativo apresentado por Marx, o que se

---

<sup>58</sup> MARX, *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, p. 25.

<sup>59</sup> MARX, *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, p. 18, apenas o grifo em “condições” é meu.

<sup>60</sup> MARX, *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, p. 18, grifos meus. Para se ter noção de como Marx se apropria da representação, no final do capítulo 1 de *O capital*, “A mercadoria”, ele assume a perspectiva da própria mercadoria: “Se as mercadorias pudessem falar, diriam: é possível que nosso valor de uso tenha algum interesse para os homens. A nós, como coisas, ele não nos diz respeito. O que nos diz respeito reificadamente [*dinglich*] é nosso valor. Nossa própria circulação como coisas-mercadorias [*Warendinge*] é a prova disso” (MARX, *O capital*, livro I, p. 157-8, colchetes do original). Para o interesse deste trabalho, se os artistas reificados pudessem falar, diriam: pouco importa o que representamos, mas como performamos.

desenvolve é a crítica da identificação, performativa, é a proposição representativa, proposição de uma leitura dialética e a democratização da técnica<sup>61</sup>.

Marx critica o poeta Victor Hugo, ativista pelos direitos humanos, porque este vê no golpe de Estado apenas o ato de poder de um indivíduo isolado, isto é, apenas o ato de poder da performatividade, não o resultado de uma evolução histórica que só pode aparecer via representação explícita. A representação, vista de fora, tem mais potencial distanciador do que a performatividade, performatividade que convida à identificação. Note-se que a performatividade, em Napoleão I, já guardava em si o momento representativo, mas este só se impõe com as ferramentas da comédia, representativas, que dão a perspectiva histórica e repelem a seriedade, o que permitiu a Marx vislumbrar a técnica *em si e para si*, como momento performático-representativo. Essas ferramentas servem para o Ego se elevar da performatividade à representação, num movimento que Hegel chama de “luta da determinabilidade do Eu”<sup>62</sup>.

O unificar e o relacionar consistem em se converter na união e em se unificar *na luta*. Melhor ainda: *eu sou a luta*. Pois a luta é precisamente este conflito, que não é uma situação de indiferença entre os dois lados enquanto distintos, mas sim a conexão deles. Eu não sou *um* dos elementos em luta, sou os dois, *sou a própria luta*<sup>63</sup>.

A representação só pode aparecer quando a performatividade vacila, quando a repressão social, ou o Superego, não consegue impor sua censura ao Id. O estímulo, para os artistas de uma maneira geral, é como disse Marx e já se citou mais acima, a utilização das “armas da investigação histórica, da crítica, da sátira e da piada”. Investigação histórica na recordação social e na repetição; crítica, sátira e piada na repetição e na elaboração. Para retirar a representação dos gestos e das falas do ator, é preciso recordar, repetir e elaborar, num processo que envolve as armas de utilização defendida por Marx, investigação histórica, crítica, sátira e piada. Recordar, na investigação histórica, as diferenças espaço-temporais. Repetir, na livre associação, na chamada de atenção para as negações e para os chistes, até se arrancar do inconsciente o que for necessário, até se conquistar liberdade daquilo que se conserva para não melindrar a grei. A disposição, *para si*, é dialética, isto é,

---

<sup>61</sup> A crítica da identificação performativa depende da própria identificação performativa na medida em que a suprassume. Como diz Brecht, talvez *cum grano salis* na voz do Filósofo de *A compra do latão*, “a vossa crítica não deve de modo algum limitar-se ao racional. Também os sentimentos participam da crítica, talvez seja mesmo vosso dever organizar a crítica através dos sentimentos. A crítica, lembrem-se, nasce das crises e reforça-as” (BRECHT, *A compra do latão*, § B 84, p. 60). O Filósofo de *A compra do latão*, cuja função é provocar estranhamento, poderia ser definido como uma combinação de Sócrates e Keuner.

<sup>62</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 32.

<sup>63</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 33.

se dispõe a pensar a contrapelo, a olhar na contra-mão, a enunciar pelo reverso, a observar a distância e às vezes a oposição entre intenção e gesto; e ainda verificar que toda cena contém um ponto de vista valorativo, que nenhuma representação é neutra, que a forma escolhida já contém juízos e que a escolha formal é política<sup>64</sup>.

O discurso inconsciente interior, ensimesmado, é ainda latente, é ainda apenas de *tendência para si*, porque “[...] nós pensamos, sentimos e queremos com o auxílio das palavras: sem o discurso interior nada podemos conscientizar em nós mesmos”<sup>65</sup>. É com a recordação (social, porque a psicologia do homem deve ser socializada) e a repetição (para dominar não só as palavras, mas ainda as estratégias dialéticas com as palavras) que se elabora. Quem elabora conquista o momento performático-representativo de apropriação da técnica desenvolvida na representação, técnica essa já potencial do espírito desde o momento performativo, um momento ainda fetichizado.

O fetiche é um momento da performatividade. Na psicanálise, o fetiche se apresenta como elemento substitutivo do desejo interditado. Segundo Freud, a criança deseja a mãe, acredita que ela tem um falo, e quando descobre que não tem, substitui, cria um fetiche sexual substitutivo. Em vez de desejo pelo falo, pelo poder perdido ou castrado da mãe, fetichiza-se o sapato visto no instante de se observar de baixo da saia, em substituição metonímica. Como a redução das questões a metáforas familiares e sexuais interessam a este trabalho apenas como instante performativo, metáforas que aparecem, portanto, de modo dramaticamente insuficiente, suprassuma-se a dimensão metonímica no fetichismo marxista.

Na conclusão do primeiro capítulo de *O capital*, Marx introduz a questão do fetiche. Insuficiente num mundo que impele para a troca em sua forma mais universal, o valor de uso fica suplantado justamente por essa dimensão metafísica que valoriza a troca. Valor de uso e valor de troca conservam essa contradição, que em termos concretos se poderia reduzir da seguinte maneira: o valor de uso de um carro se definiria pela demanda que atende, qual seja, economizar tempo e energia na locomoção. Já o valor de troca se baseia naquilo que o mercado valoriza: vendem-se com preço mais elevado os carros nos padrões preto ou prata, por exemplo. Mudando os termos concretos para a questão da habitação, o *uso* de uma pessoa que pensa em construir uma casa para morar sozinha desfaz o sentido de haver três quartos, sendo um deles suíte etc., o que só teria cabimento na preocupação com a troca. O apartamento de três quartos, sendo deles um suíte etc., é mais valorizado porque existe uma

---

<sup>64</sup> COSTA, “O nome do jogo”, p. 16-7.

<sup>65</sup> BAKHTIN, *O freudismo*, p. 17-8.

abstração universalizante da preferência dos compradores em geral por esse tipo de mercadoria. O carro preto ou prata uniformiza todos os carros porque o carro colorido é mais difícil de vender. “Em todos os lugares, o valor de troca é o mestre e o de uso, o escravo. É nesse contexto que se torna imperativa a revolta da massa da população contra o acesso inadequado a valores de uso fundamentais”<sup>66</sup>. É a expectativa da troca que alimenta nos moradores de determinada região a tendência de expulsão da população pobre. A presença de negros, cor de pele determinante de classe, ou as cortinas de arco-íris nas janelas, como índices da bandeira gay, também podem prejudicar a especulação. Até obras artísticas podem ser visualizadas sob este diapasão: uma peça de teatro mais encobridora de seu teor político teria mais valor de troca do que uma peça que explicita esse teor. Sem contar que com uma peça com menos teor político explícito seria possível trabalhar em sala de aula sem risco de reprimenda dita apartidária, negando a politização e articulando seu ensino com um léxico de formas estéticas autônomas. Daí o fetiche, “objetividade fantasmagórica”<sup>67</sup> de performatividade indiferenciada, de se atribuir a algumas peças a pecha de “universais”, isto é, atemporais, anistóricas, em oposição às peças ditas “datadas”<sup>68</sup>.

A troca, performativa, impõe comportamento próprio de currículo abstratamente valorizado pela grei. Na troca, o Ego – ou o Eu – constrói a própria imagem como unidade abstratamente universal da boa avaliação em entrevistas de emprego, processos seletivos e concorrência por cargos, isto é, o Ego se constrói como mercadoria, autossuprassume as multiplicidades num movimento de mediação que se poderia chamar introspecção. O Ego constrói a própria imagem como unidade abstratamente universal da boa avaliação até para se relacionar sexual e amorosamente dentro da grei, que costuma ser o nicho de mercado a que

---

<sup>66</sup> HARVEY, *17 contradições e o fim do capitalismo*, p. 65.

<sup>67</sup> Exemplo de utilização da expressão “objetividade fantasmagórica” se encontra em MARX, *O capital, livro I*, p. 116. Essa expressão cifra a dimensão metafísica do assunto abordado e justifica o título deste capítulo, “As bruxarias da sala de ensaio”. Acrescente-se que David Harvey define o último item do primeiro capítulo de *O capital*, “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”, como “quase literário – evocativo e metafórico, imaginativo, lúdico e emotivo, cheio de alusões e referências a mágica, mistérios e necromancias” (HARVEY, *Para entender O capital, livro I*, p. 46).

<sup>68</sup> Para os românticos, a infinitude se dava como universalização anistórica, como se o drama, por exemplo, fosse atemporal. Esse fetiche, quando desmentido pela particularidade histórica, denuncia a universalidade falsa, reflexiva, racionante, e aponta para um universal absoluto, racional. “Quando a reflexão se aproxima da Filosofia, usando expressões similares às da Filosofia, o que se nota é um processo de esvaziamento e superficialidade, que se pretende profundo. Todo o conteúdo, para a reflexão, já está superado como ideal” (HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 22). “Tais determinações reflexivas estão por toda parte. Por exemplo, este homem é rei porque outros homens se relacionam com ele como súditos. Inversamente, estes creem ser súditos porque ele é rei” (MARX, *O capital, livro I*, p. 134, na nota de rodapé 21). Destaque-se o significado de reflexão e suas variantes morfológicas refletir, reflexivo etc. como conceito hegeliano que diz respeito ao pensamento racionante, atravancado que não se conquista enquanto espírito *em si e para si*, mas que já aponta *para si* o duplo contraditório, o espelhamento do devir especular. O universal, que diz respeito ao espírito performativo, à abstração que unifica qualitativamente na infinitude, é muito mais potente quando suprassumido no espírito performático-representativo.

pertence, a bolha. Os relacionamentos sexuais e amorosos também compõem o currículo, a imagem. Tudo isso se desfaz no estranhamento da troca pelo uso, na ruptura com o avaliador abstratamente universalizante, quando, concretamente, perfis padronizados não percebidos como tal, que têm unidade até em estilo de penteado e de escrita, por exemplo, tornam-se representativamente infamiliars na familiaridade performativa. Na representação, a unidade abstrata da troca, que *aparece* como imediata, é estranhada pela multiplicidade concreta do uso. A unidade do indivíduo, própria da troca performativa, se aniquila pela multiplicidade dos condicionados, própria do uso representativo, e aponta para um retorno à unidade na figuração social, própria do valor performático-representativo, outra direção da autossupressão das multiplicidades no movimento de mediação chamado introspecção, movimento que parte das particularidades à universalidade, das finitudes à infinitude. Mediação é autossupressão, seja em espírito *em si*, performativo, que busca a troca na má infinitude (a do intelecto, ou pensamento raciocinante), ou em espírito *em si e para si*, performático-representativo, que busca dominar a técnica na infinitude verdadeira (a da razão, ou pensamento racional).

No espírito *em si* está o fetiche da mercadoria: ele é fruto da troca. E é performativo porque serve à repressão social, conciliando o Id, que demanda o uso, com o Superego, que interdita o uso em favor da troca. Revoltar-se contra o acesso inadequado a valores de uso fundamentais, como sugere David Harvey na citação mais acima, demandaria a representação sem melindres, impedindo que a performatividade apenas tateie o terreno da representação com suas estratégias conservadoras.

Retomando o momento performativo, como momento qualitativo da sala de ensaio, ele é o instante em que os objetos estão inconscientemente introjetados no Ego como se fossem o próprio Ego, isto é, instante em que o pensamento *em si* aparece como se não houvesse mediação com os objetos. Performatividade é, por isso, o instante da identificação. Na performatividade, o Ego, na forma do *em si*, não quer melindrar alguém cujo apoio é importante. Isso significa a construção defensiva da própria imagem para a estabilidade e a ascensão sociais, o que nesse momento aparece como se dependesse absolutamente de uma abstração universal dos outros, com os quais, por esse motivo, é preciso se identificar.

Imagine-se que em tom sério alguém faz uma *piada* do próprio estado de saúde. O espírito *em si* pode aparecer, o Eu – ou o Ego – pode se identificar, fazendo com que esse alguém, um outro, apareça como se fosse o próprio Eu. Se o outro se diz mal por algum motivo, melhor incorporar a preocupação. Em outras palavras, o *em si* do Eu tende a

incorporar a identificação em forma de piedade. É a tendência: nem cogitar o riso quando se trata da *necessidade* de identificação, pelo hábito de não melindrar alguém cujo apoio é importante, e apoios *são* importantes para a sobrevivência social. Trata-se de condicionamento. O entorno social, que garante a sobrevivência, para o espírito *em si* não pode ser desafiado. A performatividade não tem senso de humor, seu espírito *em si* tende a não entender a piada. Por isso, a possibilidade do riso é do domínio da representação, do espírito *para si*, do distanciamento com suas técnicas que podem aplacar o melindre. “No sentimento, a determinação do objeto se torna minha. Se o objeto permanecer autônomo, não será encontrado no sentimento – não se gostará dele, por exemplo”<sup>69</sup>. A potencialidade de distanciamento já está posta nessa mediação social performativa ainda não incorporada como representativa.

O *em si* é o pensamento em que a identificação aparece como demanda de interdição das contradições. As contradições já estão postas, mas ainda não se manifestam de modo consciente. No espírito *em si*, as contradições estão somente nos sistemas pré-consciente e inconsciente porque receiam vir à tona, receiam melindrar. As contradições estão ainda no breu da indeterminação, não foram trazidas para a luz da existência e da determinação. A interioridade do *em si* ainda não se fez exterioridade no *para si*.

Tanto na *intuição* quanto na *representação* já entra em jogo a minha *atividade* para distanciar, exteriorizar, objetivar esta determinação como *minha*. São duas determinações. Primeiro, eu a tenho em mim. Segundo: ela não se encontra em mim. É assim que eu me *distancio*, me *afasto*, me *alieno*, ou me *estranho* da minha determinabilidade. Neste *distanciamento* eu *suprassumo* a minha *imediatez*. Ao fazer isto, entro na esfera do *universal*, do pensamento em geral, que é *identidade* de realidades diferentes.

A mesma coisa acontece com a *sensação interna*. Eu posso estar colérico, amigável, etc. E isto me determina. Aqui não é o trânsito de uma intuição externa, como no caso do calor. É o trânsito para a *representação*, para a memória. Eu tenho que representar o conteúdo para mim. Tenho que converter em *objeto da representação* o ódio, a injustiça, o prejuízo que sofri, a tristeza, a dor; o objeto perdido e a perda. A dor e a tristeza falam comigo, mas o prejuízo e a perda não se identificam imediatamente comigo, porque de um modo geral *eu me distancio* da perda, da determinabilidade. Aqui ocorre uma distinção entre sujeito (Eu que sente) e objeto (a perda). Precisamente o ser para mim da subjetividade em relação à objetividade é

---

<sup>69</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 10. Acrescente-se outro trecho, da mesma página: “Posso me imaginar como um homem hábil, um grande homem, capaz de me sacrificar pelo direito, por minhas convicções, posso imaginar que fui muito útil, ter realizado muitas coisas. O problema é saber se isto é verdade, se as coisas são como as sentimos. [...] No sentimento, o conteúdo é posto como totalmente contingente. O conteúdo pode ser posto como eu bem entender, tanto pelo meu arbítrio quanto de acordo com a sua natureza. Como o conteúdo é contingente para mim, nele eu me encontro no grau máximo de dependência – que é o oposto de liberdade. [...] O sentimento não possui nele mesmo a forma da autodeterminação que acontece no *pensamento*” (grifo da obra consultada).

a *forma objetiva* da subjetividade universal, ou a *alienação*, ou o *distanciamento* da *individualidade*<sup>70</sup>.

Em Freud, esse estágio da identificação aparece como melancolia. O Eu, em vez de atacar o objeto, de tão identificado ataca a si mesmo. Ao terminar um relacionamento, por exemplo, o apaixonado pode chegar ao suicídio. Ele não está propriamente se matando, mas destruindo o objeto introjetado dentro de si. Do mesmo modo, um professor que se culpa por ser mau professor pode na verdade estar recalçando o fato de que os alunos é que são ruins. Ele se identifica, evita melindrar os alunos com reprimenda. Isso é base para a análise da peça *As três irmãs*, de Tchékhov, análise esta que será desenvolvida mais adiante nesta tese. Da melancolia é possível se apropriar conscientemente, de modo estratégico, para produzir patético no interlocutor que sofre o ataque dissimulado – antipatia ou empatia ou ainda empatia acompanhada de recalque da antipatia, dependendo dos níveis de percepção da agressão velada.

Freud fala ainda em enamoramento. A identificação chega a um estágio tal que a realidade perde o sentido. Uma obra dramática ou um deus religioso podem aparecer como abstração de todas as propriedades mais sublimes dos seres humanos. O Eu se identifica, não quer abandonar esses objetos de adoração, que no fundo são de adoração narcísica, isto é, de adoração daquilo com o que mais positivamente se identifica, uma vez que o objeto, abstraído de todas as características negativas, contraditórias, é criado justamente para a identificação.

A aparente cisão entre sujeito e objeto aí se dissolve, porque se trata de uma relação, uma identidade performativa, indiferenciada. A sensação enquanto aspecto da performatividade é a aparição do Eu na simples unidade imediata realizada pela determinação do objeto, como a do momento qualitativo de unidade abstrata do espírito *em si* que impede que os atores representem numa sala de ensaio. Eles não querem melindrar seus pares, cujo apoio social é importante, e se identificam com eles e com o que eles também se identificam, evitando o estranhamento. Mas a sensação também é aspecto da representação, “determina de forma sucessiva (temporal) e justaposta (espacial)”<sup>71</sup>, isto é, determina o outro diferente no espaço e no tempo sem a mesma sensação, renunciando a duplicidade. Voltando ao exemplo do exercício que propõe “só os gays falam”, nele os héteros evitam falar, não têm lugar de fala. Se, pelo contrário, outro exercício propõe “só os héteros falam”, os gays é que evitam falar, igualmente não têm lugar de fala. Entretanto, não poder falar faz com que a repressão volte pela porta dos fundos: os mudos podem *gesticular* e até chegar a desenvolver

---

<sup>70</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 33, grifos da obra consultada.

<sup>71</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 33.

pantomima, numa representação que já se antecipa como resultado daquilo que escapa no espírito *para si*. Esse espírito *para si*, passo seguinte em relação ao espírito *em si*, aparece ainda distorcido, uma vez que emerge do Id pelas malhas da censura do Superego e produz o Eu recalcadamente identificado, distanciado em alguma medida, mas não chegando a se efetivar como espírito *em si e para si*. Tudo isso ainda por determinação da repressão externa, a repressão formadora do Superego na psique humana, na forma abstrata dos pares de troca, que não podem sofrer melindre, pois o apoio social desses pares é importante. Essa troca ainda não aparece no sentido da cooperação distanciada que só se desenvolve no momento performático-representativo, de compartilhamento da técnica, mas como fetiche no sentido da identificação com a mercadoria mais abstratamente universal.

O Id é a instância da psique humana onde se recalca, retém, represa o conteúdo inconsciente, que não pode se manifestar de modo bem acabado, que não pode se manifestar sem ser como recalque, em função da repressão do Superego. O Superego, por seu turno, se coloca como a instância antagônica do Id, estabelecendo a censura normalizadora da identificação, isto é, da troca que fetichiza o outro-mercadoria como um avaliador de currículo no sentido mais abstratamente universalizante. No espírito *em si*, a representação quer aparentar performatividade, moeda de troca universal. Nesse momento, de contenção estimulada pelo espírito *em si*, a relativização da representação é ao mesmo tempo direta e inversamente proporcional à equivalência da performatividade, isto é, como a performatividade impede a intrusão do que não *aparenta*, do que não se enquadra como moeda de troca universal, faz com que o espírito *para si* se submeta ao *em si* como, nas metáforas de Marx, o carneiro do cristão se iguala ao Cordeiro de Deus<sup>72</sup>. Assim, a representação se relativiza na redução da representatividade quantitativa para caber na performatividade e ao mesmo tempo se relativiza no engrandecimento qualitativo da abstração fetichizante, fazendo da performatividade sua própria pele de valor, fazendo da performatividade um equivalente. Como diz Marx, “a forma de equivalente [performativa] de uma mercadoria não contém qualquer determinação quantitativa de valor”<sup>73</sup>. O momento performativo é o instante da repressão uniformizante não percebida como tal, momento que opera uma série de metamorfoses na potencial representação para impedi-la enquanto

---

<sup>72</sup> MARX, *O capital, livro I*, p. 129.

<sup>73</sup> MARX, *O capital, livro I*, p. 133. Note-se que as comparações estabelecidas por Marx na sequência, entre o pão de açúcar e o ferro, atestam que a *igualdade*, mesmo numérica, não é quantidade, mas qualidade. É simples: a qualidade mais geral tem quantidades suprassumidas e a quantidade mais geral tem qualidades suprassumidas. Duas páginas adiante, Marx cita Aristóteles: “‘A troca’, diz ele, ‘não pode se dar sem a igualdade, mas a igualdade não pode-se dar sem a comensurabilidade’” (MARX, *O capital, livro I*, p. 135). A qualidade está determinada pela abstração unificante, enquanto que a quantidade está determinada pela concretude múltipla.

representação, mas momento que, por ser inconscientemente repressivo, conserva o devir do espírito em busca da consciência, o devir do espírito *para si*. Antes desse momento efetivamente *para si*, representativo, quando muito a manifestação do recalcado aparece distorcida, para burlar a censura do Supereu. O *em si*, como pensamento performativo, reprime ainda a representação, mas esta já começa a aparecer como contradição, ainda que contradição *em si*, voltada pra dentro, inconsciente<sup>74</sup>. A performatividade, bruxa sempre à espreita, transita pela representação.

A própria unidade consigo mesmo também já é o universal, embora o universal já expresse uma relação do sujeito com o particular e o singular. Eu posso representar o particular e o singular como fora do universal, mas na verdade o universal é o trânsito pelo particular. O particular está contido no universal. O universal, propriamente, não é uma imediatidade. Quando o universal se relaciona consigo mesmo na particularização, está sendo aplicada a ele a imediatidade do ser, mas não pode haver concepção mais vazia do universal do que esta<sup>75</sup>.

Retomando o momento representativo, como momento quantitativo da sala de ensaio, ele é o instante *para si* em que os objetos introjetados no Eu começam a ser repelidos. O pensamento *em si* perde a unidade qualitativa, não contingente, e passa para a multiplicidade quantitativa, contingente, do espírito *para si*. “E como o contingente não tem verdade, ele se apresenta como ser, mas na verdade é não-ser (e a verdade mesmo é o devir)”<sup>76</sup>. A representação é o momento *para si* em que o conteúdo estranho ao Eu é estranhado e assim se inicia o estímulo ao distanciamento.

Pertencem à representação as formas, ou configurações, sensíveis. Imagens são formas sensíveis cujo conteúdo fundamental e cujo modo fundamental de representação provém da intuição imediata. Somos imediatamente conscientes de que são imagens e de que significam coisa distinta daquilo que a imagem propriamente dita significa em princípio. Sabemos que se trata de algo simbólico, metafórico, ou alegórico, que estamos diante de uma *dupla* realidade. [...] o modo da representação, além de abarcar o que é manifestamente imagem, abarca o que devemos entender como histórico. Há as representações de caráter histórico que podem ser levadas a sério, como as de Heródoto, mas não podemos levar a sério o que Homero diz sobre os deuses, por mais que nos agradem aquelas narrativas. Assim como todo mito possui um significado, uma alegoria, toda história possui em geral esta *dupla* dimensão. A dimensão interna da história – seu conteúdo verdadeiro

---

<sup>74</sup> Nos termos de Hegel, quando nos encontramos no *limite*, já não nos encontramos mais nele, isto é, o simples fato de saber que algo é um limite já nos coloca acima dele. “O finito tem que ser o limitado. Seu limite é o infinito. Ele só existe mediante o seu limite e o possui nele mesmo. O finito possui o infinito nele mesmo e, na reflexão, o possui como um Outro. O finito da reflexão se opõe ao infinito e, no entanto, o limite é o próprio infinito” (HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 21).

<sup>75</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 8.

<sup>76</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 28.

– é objeto da razão. A externa, que apela aos sentidos (à representação) é objeto do intelecto<sup>77</sup>.

A representação se apresenta como momento *para si* do ator, como o “*das Unheimliche*” freudiano: “o inquietante [*das Unheimlich*, que também poderia se traduzir como o estranhado, o desfamiliarizado] é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”<sup>78</sup>. *Unheimlich* é oposto de *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* (doméstico, autóctone, familiar), por isso “assustador justamente por não ser conhecido e familiar”<sup>79</sup>, mas mesmo *heimlich* “desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*”<sup>80</sup>. Trocando em miúdos, o familiar, aparentado e aconchegado é ao mesmo tempo algo que envolve o escondido, o mantido oculto. “*Unheimlich* seria normalmente tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”<sup>81</sup>. Daí o *Verfremdungseffekt*, ou efeito de distanciamento, como se costuma traduzir o conceito de Brecht, ter incorporado nas traduções as noções de desfamiliarização e estranhamento<sup>82</sup>. É quando o *em si* se torna *para si* na incerteza intelectual e no se achar desarvorado. É quando o *para si* se sente desconfortável e desfamiliarizado na alienação familiar. É quando o *para si* sente que há algo a esconder, quando o *para si* sente que há algo oculto pelo fetiche. Por isso a necessidade da alienação da alienação, a necessidade de se privar de uma privação anterior.

Não que como processo a representação não possa ser conduzida pela incerteza performativa, pela incerteza familiar na desfamiliarização. O problema é quando representação ocupa o centro da atenção fantasmagórica sem nunca se resolver. Aí o ator menos experiente tolera a repressão da investigação sobre a situação e desse modo não consegue dominar essa situação.

---

<sup>77</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 14. Grifos meus.

<sup>78</sup> FREUD, *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos), Além do princípio do prazer e outros textos*, p. 331.

<sup>79</sup> FREUD, *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos), Além do princípio do prazer e outros textos*, p. 331.

<sup>80</sup> FREUD, *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos), Além do princípio do prazer e outros textos*, p. 340.

<sup>81</sup> FREUD, *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos), Além do princípio do prazer e outros textos*, p. 338.

<sup>82</sup> “O conceito é o universal que se determina, se particulariza, numa atividade que se chama *judgar*. *Julgar* é se particularizar, se determinar, pôr uma finitude, negar esta finitude e, por meio desta negação, identificar-se consigo mesmo. Este é o Conceito em geral, ou Conceito Absoluto” (HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 29, grifo da obra consultada). Como se observa também na incorporação das diferentes traduções, o objetivo aqui é *judgar* o conceito de *Verfremdungseffekt*.

Há fases em que os sonhos não se transformam em projetos, a intuição não passa a saber, a ansiedade não se põe a caminho. Estes são tempos maus para a arte, e ela degrada-se. A tensão entre intuição e saber, e que constitui a arte, rompe-se. O campo de tensão descarrega-se, por assim dizer. Neste momento interessa-me pouco o que se passa com os artistas que se afundam no misticismo<sup>83</sup>.

A distorção, o chiste, a alegoria etc., fetichizados como conteúdos meramente involuntários, podem aparecer como algo a se estranhar, sem, contudo, provocar um encaminhamento para a tomada *em si e para si* do esclarecimento. É essa privação que se impõe a Antígona na peça de Sófocles e a Hamlet na peça de Shakespeare, obras que serão analisadas nesta tese. Aí está o que se chamará “complexo de Antígona”: elaboração que não se completa porque a representação não é capaz de superar a repressão contra a desfamiliarização, caminho rumo a um horizonte de catástrofe pro qual se está cego.

Ainda no que diz respeito à representação, o “sósia”, ou o “duplo”, na aparência igual, tem papel de aproximação da figura social. Seu gesto é um duplo da intenção, um duplo invertido, que busca explicitar em vez de ocultar, pois

[...] uma [pessoa] possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra; a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu – e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos, e até de nomes, por várias gerações sucessivas<sup>84</sup>.

Trata-se do Eu repetido em justaposição espacial e sucessão temporal, do Eu na quantidade do espírito *para si*, do Eu representativo que aponta para o condicionamento social e para a representação não mais em termos individuais, performativos, mas sociais, coletivos<sup>85</sup>. O Eu, em seu momento unitário imposto pela troca, sente-se ameaçado nessa uniformização, uniformização que é tão progressiva quanto a impossibilidade de se adequar a um molde universalizante. A multiplicidade é, assim, conquista da resistência à aniquilação, dando-se como multiplicidade do uso, representativo, em vez de unidade da troca, performativa, mas é justamente por essa multiplicidade, contingente, que o Eu singular se perde. O Supereu, por exemplo, ao começar a ser percebido como “duplo”, aniquila-se como

---

<sup>83</sup> BRECHT, *A compra do latão*, § B 94, p. 66. Voz do Filósofo.

<sup>84</sup> FREUD, *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos)*, *Além do princípio do prazer e outros textos*, p. 351.

<sup>85</sup> “As formas por excelência de conexão da representação são *e e também*. Outras da mesma ordem: *ou, ou; por um lado, por outro*. [...] O conteúdo espiritual contém em si múltiplas determinações. Quando a conexão desta multiplicidade é concebida de modo externo, temos a *representação* dele. [...] as determinações possuem um coeficiente de contingência que só perderão na forma do conceito” (HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 15)

objeto introjetado no Eu, se desidentifica do Eu. Os germes do distanciamento estão na própria identificação.

Primeiro o duplo é familiar, o Eu em si mesmo recriado de si narcisicamente para vencer a própria aniquilação. Depois o duplo é infamiliar, Supereu opressor oculto da própria autocrítica. Aí está o fetiche, que é essa recriação narcísica tornada oculta enquanto recriação narcísica, por isso “o duplo tornou-se algo terrível, tal como os deuses tornam-se demônios após o declínio de sua religião”<sup>86</sup>. O medo do “mau olhar”, por exemplo, é o medo de quem possui algo valioso e projeta no outro alguém que sentiria inveja no caso inverso. É o outro fetichizado no Eu, vapor de espelho. Desse modo, o princípio do fetiche é o mesmo dos bonecos de vodu espetados com agulhas, em que a “onipotência dos pensamentos” determinaria as projeções, superstição narcísica dos próprios processos psíquicos, atribuição de poderes mágicos a pessoas e coisas estranhas. É desse modo que o “teatro de arte”, fetichizado como não mercadoria, leva seus frequentadores a se julgarem, mesmo que inconscientemente, de um estrato social superior. O “teatro de arte” é valorizado pelo seu valor de troca. O estranhamento disso só é possível no momento dialético da representação, momento do esforço ofensivo (e não mais performático-defensivo) que projeta o Supereu para fora do Eu como algo impossível de continuar introjetado.

Não apenas esse conteúdo repugnante para a crítica do Eu pode ser incorporado ao duplo, mas também *todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino*, a que a fantasia ainda se apegava, e *todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis*, assim como todas as decisões volitivas coartadas, que suscitaram *a ilusão do livre-arbítrio*<sup>87</sup>.

O duplo é representativo, e não mais performativo, como vislumbre das diferenças no espaço e no tempo, a possibilidade de refazer um percurso. O duplo é representativo dos que vieram antes, a percepção do que cerceava o arbítrio como condicionamento. O duplo é representativo como questionamento de um tempo em que o Eu ainda não se delimitava nitidamente em relação ao mundo externo e aos outros, com potencial de explicitar a falsidade dessa não delimitação.

Nesse momento, a repetição tem papel importante. Na sala de ensaio e mesmo depois, quando o espetáculo entra em cartaz, o momento da representação é o momento por excelência da repetição. A movimentação dialética investigativa nunca se encerra na sala de

---

<sup>86</sup> FREUD, *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos), Além do princípio do prazer e outros textos*, p. 353-4.

<sup>87</sup> FREUD, *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos), Além do princípio do prazer e outros textos*, p. 353, grifos meus.

ensaio. E a repetição é o momento estranhador da tríade recordar, repetir e elaborar. A sala de ensaio suprassumida nas apresentações, que possibilitam o contato com o público e a crítica, também produz seus duplos, e igualmente na repetição, de espírito *para si*, e na constante elaboração, do pensamento *em si e para si* capaz de se conciliar com o caráter autodeterminado do momento performativo, agora na forma do momento performático-representativo autodeterminante. O ator tem o público introjetado em si como abstração universalizante de um avaliador abstrato, imagina todas as prováveis interpretações que serão feitas a respeito do que representa, por isso tem potencial *para si*, sente latente a necessidade de colocar essas introjeções para fora em interpretação dialética. Em outras palavras, o ator imagina todas as possibilidades de interpretação que fazem dele, vive esse paradoxo de ser na plenitude e não ser na especulação das críticas de quem o observa, quer transmitir essa experiência dialética ao público para que o público possa vivê-la no cotidiano, em cada ato social. Como diz Brecht, “o espectador pode aprender a comportar-se na vida cotidiana como alguém que é observado”<sup>88</sup>. O espectador pode assim se estranhar, ver-se de modo repetido.

A noção freudiana de *repetição* desempenha um importante papel na psicologia do desenvolvimento psíquico e surge a um exame profundo como perfeitamente dialética. No que foi reproduzido encontramos o que é antigo e o que é completamente novo, o antigo disfarçado numa nova aparência ou numa nova função<sup>89</sup>.

A compulsão pela repetição, mais uma estratégia do Id pra burlar a censura do Supereu e nesse processo conseguir emergir seus conteúdos à tona, não está presente apenas na sala de ensaio. Não só ela, mas as demais técnicas representativas fazem parte da propedêutica. Todo ser humano é dotado da capacidade de aprender uma ou mais línguas, mas primeiramente como gramática *em si*, performativa, que por ser performativa se desenvolve como gramática de difícil acesso, verdadeiro ovo de Colombo, gramática que precisa ser dominada diante das prescrições socialmente unificantes. No processo de aprendizado da língua e da possibilidade de representá-la, no entanto, o falante pode se desgarrar da performatividade e encontrar na repetição a multiplicidade e o próprio estilo *para si*. Por fim, tem potencial de retornar à unidade abstrata e equiparar a língua aprendida a todas as outras línguas, dominando a técnica universal no pensamento *em si e para si*. Do mesmo modo, todo

---

<sup>88</sup> BRECHT, *A compra do latão*, § B 42, p. 41. Acrescente-se distanciamento porque se trata da voz do Filósofo. Cf. ainda, na mesma obra, § B 121, p. 96, a discussão sobre repetição das apresentações e estranhamento nelas. Além disso, em § B 161, p. 126-8, Brecht coloca o Ator, o Filósofo e o Dramaturgista em diálogo sobre questões de Diderot em *O paradoxo do comediante* (avise-se que o arremate do Dramaturgista pode conter ironia).

<sup>89</sup> REICH, *Materialismo dialético e psicanálise*, p. 96-7.

ser humano tem latente uma gramática poética a ser utilizada pelo Id para burlar a censura do Superego. O artista não tem genialidade, antes domina uma técnica socialmente universal, a técnica da negação, da crítica, da comédia, da distorção etc., que são espécies de repetição<sup>90</sup>. A repetição é a base da gramática poética, momento em que se suplanta o princípio de prazer com o princípio de realidade.

O princípio de prazer, por um lado, é o princípio por excelência performativo, identificado, que inconscientemente evita a divergência com a grei para não melindrar alguém cujo apoio é importante. O princípio de realidade, por outro lado, é o princípio que atesta que esse apoio é ilusório, que o movimento só pode se dar no avanço *para si*, avanço construído nas substituições que não substituem, que não satisfazem, e por isso são substituições contraditórias. Todo impulso interditado pelo Superego no Id é transformado em angústia, e o elemento angustiante é algo reprimido que retorna, numa forma distorcida, substituta. É algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu, e apareceu distorcido, nas formas poéticas que o Superego permite como comunicação do Id com o Eu, no que se chama retorno do recalado.

O *para si* é o instante da supressão da performatividade em forma de representação. A representação, por isso, coloca-se como estratégia para superar o melindre dos outros. O melindre dos outros pode não passar de fantasia identificatória, própria da neurose (a fantasia de suscetibilidade exagerada dos outros ao melindre, por exemplo, resultado do cálculo das incontáveis possibilidades de interpretação desviada diante de tudo o que é feito ou dito, é narcísica na medida da onipotência que se confere a si mesmo, além de desvelar a repressão da performatividade sobre a representação), mas ao mesmo tempo esse melindre pode aparecer como realidade e de fato demandar estratégias representativas.

Neurose e psicose são conceitos do Freud próprios da identificação, mas da identificação já estranhada. Para não frustrar as demandas narcísicas do Superego, o Id se vê

---

<sup>90</sup> “No que diz respeito à *formação e à relação do indivíduo com a lógica*, observo por fim ainda que essa ciência, assim como a gramática, aparece em duas perspectivas ou valores diversos. Ela é algo diferente para quem se defronta pela primeira vez com ela e com as ciências em geral e para quem retorna das ciências para ela. Quem começa a conhecer a gramática encontra em suas formas e leis abstrações secas, regras contingentes, em geral uma multidão isolada de determinações que mostram apenas o valor e o significado que reside no sentido imediato delas; o conhecer conhece nelas inicialmente nada além delas. Só quem, ao contrário, domina uma língua e, ao mesmo tempo, conhece outras línguas em comparação a essa, pode sentir o espírito e a cultura de um povo na gramática de sua língua; as mesmas regras e formas têm a partir de então um valor pleno, vivo. Por meio da gramática ele pode conhecer a expressão do espírito em geral, a lógica” (HEGEL, *Ciência da lógica I, a doutrina do ser*, p. 60, grifos da edição consultada). Esse trecho de Hegel é destacado por Lenin como “sutil e profundo” (LENIN, *Cadernos filosóficos*, p. 114). Acrescente-se mais dessa profundidade de Hegel: “Toda história contém uma série externa de acontecimentos e ações que dizem respeito a um ser humano, um espírito. Quando se trata da história de um Estado, trata-se da ação, da obra, do destino de um Espírito Universal, que é o espírito de um povo. Todo povo já possui em si mesmo uma universalidade em si mesma” (HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 14).

impedido de comunicar com clareza a realidade ao Ego. No caso da neurose, o conteúdo reprimido emerge nas formas representativas insuficientes para a superação no momento performático-representativo. O Eu repetitivo, cheio de lapsos, gestos compulsivos, negações involuntárias etc. se atravanca nessas modificações, nesses disfarces, *nesses sintomas*. Note-se que esses sintomas, psíquicos, contêm simultaneamente, como diz Wilhelm Reich, “a moção pulsional contra a qual o sujeito se defende e a própria defesa: o sintoma dá conta das duas tendências opostas”<sup>91</sup>. Aí o Ego, por pressão do Superego, procura ignorar as demandas do Id. O Ego procura ignorar até mesmo as ferramentas de elaboração do conteúdo do Id. O próprio recalçamento apresenta sua própria destruição. Entretanto, de acordo com Hegel,

dizem que se não pensarmos no objeto do ódio ou do amor a sensação e a inclinação diminuem. Da mesma forma, desaparecendo o objeto da representação, desaparece também a sensação. Colocar outros objetos diante da intuição e da representação é um modo de *distrair o espírito*. A representação deve esquecer o objeto. Para o ódio, esquecer é mais que perdoar, assim como, para o amor, não ouvir é mais grave que meramente ser infiel.

A sensação precisa avançar até a representação e a *teoria*. O ser humano não é puramente sensível, precisamente porque *sensação também é consciência*. O ser humano sabe de si precisamente na consciência, quando se retira da identidade imediata com a determinabilidade. Aquilo que fica somente na sensação se consome aos poucos, convertendo-se em algo desprovido de representação e atividade, porque perde todo o seu conteúdo determinado. É preciso, portanto, combater a tese de que a sensação exclui a representação, o conhecimento e o pensamento<sup>92</sup>.

Aí Freud dá mais um passo. Espírito distraído é espírito neurótico. Se a situação se complica, se o espírito neuroticamente não se distrai, o aumento da repressão tende a agravar o quadro como psicose, momento em que o Ego, não suportando as demandas narcísicas inalcançáveis do Superego, opera uma alteração alucinatória da realidade. Não odiar, por exemplo, pode levar a uma fantasia beatificante.

O mundo de fantasia da representação é comum a todos os seres humanos que têm acesso à poética que é socialmente internalizada. Sem suportar a realidade que nega o princípio de prazer performativo, o Ego cria fantasias. A criança as expõe no jogo, na brincadeira. O adulto as esconde no pré-consciente. O artista as exhibe com acabamento estético. E o alucinado se aliena nelas. Exemplo concreto: na sala de ensaio, o artista neurótico se imagina protagonista, o favorito do encenador. Ele vislumbra os aplausos e a satisfação do público e da crítica com a própria atuação, mas não comunica isso aos companheiros de trabalho. Ele não só não quer provocar o ciúme que sentiria se alguém

---

<sup>91</sup> REICH, *Materialismo dialético e psicanálise*, p. 74-5.

<sup>92</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 34, grifos da obra consultada.

comunicasse isso a ele na situação inversa, como no fundo sabe se tratar de uma fantasia. O psicótico não só acredita nisso, como comunica, em excessiva ênfase na realidade psíquica, fetichista, baseada na “onipotência dos pensamentos”, que suplantam a realidade material. Mas até que ponto isso não é um dado social, histórico, fruto não só da herança atávica do animismo religioso, evidente no vodu, mas comum a todas as religiões? Até que ponto isso não é um dado social, histórico, fruto também da pressão narcísica exercida pelo Superego sobre uma aparência de individualidade a serviço de uma suposta livre iniciativa? É isso o que se pretende discutir ao longo desta tese, com um aprofundamento maior dessas questões nos próximos capítulos, especialmente durante as análises das peças. Como diz Freud, “a condição em que se acham as crenças animistas do homem civilizado é a de serem – em maior ou menor grau – superadas”<sup>93</sup>.

O problema do neurótico é que ele separa, determina o objeto como conteúdo do pensar, não distancia o pensar como conteúdo de si mesmo. Acontece então que o objeto fica introjetado, estagnado numa identificação. O pensamento precisa, portanto, reconhecer-se pensamento, colocar a relação sujeito-objeto em conflito, para dar o passo seguinte em direção ao conceito, isto é, à gramática que rege o pensamento, que não é apenas linguístico e artístico, mas científico de uma maneira geral. Nesse sentido, do Eu simultaneamente preso no objeto e tentando fugir dele, é que Hegel faz piada do espírito que não se supera:

A filosofia crítica, certamente, já transformou a *metafísica* em *lógica*, mas, como foi lembrado anteriormente, ela, assim como o idealismo posterior, por medo diante do objeto, deu às determinações lógicas um significado essencialmente subjetivo. Através disso, elas permaneceram ao mesmo tempo presas ao objeto do qual fugiram, e restou nelas uma coisa em si, um choque [Anstoss] infinito enquanto um Além. Mas a libertação da oposição da consciência, que a ciência tem de poder pressupor, eleva as determinações do pensar acima deste ponto de vista medroso e não plenamente realizado e exige a consideração das mesmas tal como elas são em si e para si, sem um tal aspecto limitado, o lógico, o puramente racional<sup>94</sup>.

No final de seu texto sobre o estranhamento, esse momento representativo que ora se discute, Freud indica a superação da identificação estranhada por meio da mudança de perspectiva, isto é, por meio da variação no espaço, um duplo da diferença. Nas obras literárias citadas por Freud, não são obtidos efeitos inquietantes (estranhados, infamiliars)

---

<sup>93</sup> FREUD, *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos), Além do princípio do prazer e outros textos*, p. 371. O animismo persiste ainda, de modo habitual (e deliciosamente risível), na vontade associada aos movimentos, como quando um jogador de bolique que, ao se imaginar na trajetória da bola, lateralmente se mexe para corrigi-la em direção aos pinos (cf. esse e outros exemplos em DARWIN, *A expressão das emoções no homem e nos animais*, p. 62-3).

<sup>94</sup> HEGEL, *Ciência da lógica I, a doutrina do ser*, p. 54, grifos e colchetes da edição consultada. Note-se a relação desta piada com o quiproquó marxiano (cf. MARX, *O capital, livro I*, p. 147).

porque esses efeitos não se dão de modo identificado, mas distanciado; porque “colocamo-nos no lugar” de quem produz estranhamento nos outros e “atentamos mais para a astúcia superior” de quem produz o estranhamento nos outros “do que para os sentimentos” desses outros. Quando não há produção de inquietação em quem conduz a cena, mas antes é quem conduz a cena que produz inquietação nos outros, “não compartilhamos o erro do ‘dilacerado’ e, por isso, tem para nós efeito irresistivelmente cômico aquilo que deve ser inquietante para ele”<sup>95</sup>. Aí está a aproximação de Freud já do momento que supera a representação, o momento performático-representativo, que desvela a técnica e seu modo de produção. O objetivo da psicanálise é fazer o analisando encarar a realidade de frente, dominando a técnica, que no caso é a técnica de produção do medo.

Como a existência dita individual tem seus momentos análogos aos da sala de ensaio, notem-se as contradições de quem está atolado no drama da vida cotidiana. O medo é uma modalidade de identificação que aparece quando o Eu, que é finito, singular, particular, encara o infinito performativo. Para falar mais concretamente, o medo é uma modalidade de identificação que aparece quando o Eu, que é finito, encara a abstração universalizante de um avaliador em entrevistas de emprego e processos seletivos de uma maneira geral. Esse infinito é seu objeto, ele não é singular, não é particular. É o universal fetichizado, a que o finito se refere como o seu outro, o seu negativo, do qual o finito depende e diante do qual desaparece. O medo só se supera na suprassunção da finitude tornada infinitude, o que não está ao alcance nem do sentimento, nem da representação, mas da apropriação das técnicas de produção do medo. “No pensamento a categoria viva é a da *universalidade*. No pensamento ocorre a libertação da finitude”<sup>96</sup>.

Na representação, portanto, o conteúdo essencial se põe sob a forma do pensamento, mas ainda não está posto como *pensamento*. A representação se comporta negativamente em relação ao sensível e à imagem, mas não se liberta absolutamente do sensível de modo a pô-lo em sua *idealidade* acabada. [...] Como a representação não é esta elevação concreta do sensível ao universal, sua atitude negativa em relação ao sensível simplesmente significa que ela *ainda* não se libertou do sensível, ainda se encontra essencialmente implicada nele e, para ser ela mesma, precisa do sensível e desta luta contra ele [...] na representação nem o sensível nem o universal se interpenetram internamente<sup>97</sup>.

O personagem em cuja vida predomina gregariamente o drama: ele não sai, por exemplo, do imperativo do ciúme. Libertar-se do momento *em si*, binário entre traidor e traído

---

<sup>95</sup> FREUD, *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos), Além do princípio do prazer e outros textos*, p. 375.

<sup>96</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 19, grifo da obra consultada.

<sup>97</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 16, grifos da obra consultada.

como reconfiguração da dinâmica reflexiva senhor e escravo<sup>98</sup>, demandaria o *para si* do questionamento do patriarcado determinante do ciúme, devir *em si e para si* da elaboração de um conceito de relacionamento suprassumido. É o que esta tese pretende desanuviar a partir do item sobre o patriarcado, no capítulo “A dialética em Freud e para Freud”. O personagem que tem introjetados os pressentimentos do drama, sem conseguir se libertar desses pressentimentos, não se difere muito da criança amedrontada que de madrugada corre para o pé da cama dos pais.

Retomando o momento performático-representativo, como momento em que a quantidade se reconcilia com a qualidade, como momento em que a quantidade se suprassume como qualidade, ele é o momento de conscientização de que a representação sempre esteve ali, de que sua apropriação é performativa. O momento performático-representativo suprassume a representação como performatividade. A representação já suprassumia a performatividade, mas só se apropria do fato de que a performatividade está suprassumida posteriormente, no momento performático-representativo. Há no momento performático-representativo a percepção de que todos os potenciais representativos já estavam na performatividade, na gramática poética do espírito. Aí está a funcionalidade essencial do pensamento: dominar a técnica que lhe é inerente.

O instante performativo é aquele que quer convencer pela aparência superficial, como se fosse oco por dentro e não houvesse nada para além de sua forma. Assim, do mesmo modo que o dinheiro mais performa o valor do que representa o valor, o ator *em si* mais performa o personagem do que representa o personagem. Entretanto, do mesmo modo que o valor tem múltiplas determinações, o personagem também tem múltiplas determinações. O valor de uma mercadoria só se tangencia de forma mais verdadeira e unitariamente abstrata como tempo de trabalho socialmente necessário a sua produção, e não na unidade do valor de troca do espírito *em si*, muito menos na multiplicidade do valor de uso do espírito *para si*. Do mesmo modo, o personagem só se tangencia de forma mais verdadeira e unitariamente abstrata como figura social, e não na unidade performática do espírito *em si*, muito menos na multiplicidade da representação do espírito *para si*. “[...] finitude é negatividade; não-finitude, ou infinitude, é

---

<sup>98</sup> Mesmo da dinâmica reflexiva senhor e escravo é possível se distanciar. A consciência de si (duplicação operada pela consciência para se ter como objeto de si) só é plenamente realizada quando realizada aos olhos de outra consciência de si, no *para si*. O ser humano arrisca a vida por esse reconhecimento, e nisso se diferencia dos animais. Das duas consciências de si no *para si*, em luta de vida ou morte, a que vai além é a consciência do senhor, diante da consciência do escravo, que fica aquém. Mas a consciência do escravo, sendo aquela que se submete ao trabalho, na relação com a natureza, é aquela que tem a tendência maior de se alienar da alienação. Daí ser possível se observar em Hegel os germens da concepção de classe trabalhadora como vanguarda. Cf. HEGEL, *Fenomenologia do espírito*, § 178-96 (p. 142-51).

negação da negação e, portanto, é o positivo. Enquanto um-fora-do-outro, finito e infinito não têm nenhuma verdade”<sup>99</sup>.

O valor de troca, subserviente à fetichização do dinheiro e por isso abstraído metafisicamente como unidade, contradiz-se com o valor de uso, que é concretamente múltiplo. Do mesmo modo, o ator performativo, de igual maneira subserviente à fetichização das demandas da grei, demandas da grei abstraídas metafisicamente como unidade, contradiz-se com o ator representativo, concretamente múltiplo. O ator representativo tem no horizonte, portanto, a tomada de consciência das engrenagens de funcionamento metafísico do fetiche, caminha então para um retorno à unidade abstrata. A representação só se supera na reconciliação com a performatividade, em momento performático-representativo em que o valor de uso denuncia o valor de troca, ou o ator representativo denuncia o ator performativo, isto é, momento em que ao mesmo tempo o ator denuncia o personagem e o personagem denuncia o ator, momento em que os elementos de cena denunciam uns os outros, momento de desvelamento da figura social, momento de desvelamento do condicionamento unitariamente abstrato.

*An-sich* [em si] é o estado adormecido e sonhador do espírito; *für-sich* [para si] é o estado desperto e ativo em que este adormecer é abalado e destruído e os sonhos do espírito são então construídos; *an-sich und für-sich* [em si e para si] é o estado em que estes sonhos tornados realidade são agora destruídos e consumidos pelo desfrute do próprio espírito. *An-sich* é o estado de dormência das potências negativas do espírito; *für-sich* é o estado em que esta dormência é estremecida e o espírito é estranhado, partido, arrancado e lançado violentamente para fora de si por estas mesmas potências negativas; *für-sich* é o estado de alienação (*Entäusserung*) e estranhamento (*Entfremdung*) do espírito em relação a suas próprias potências adormecidas; *an-sich und für-sich* é o estado de estremecimento e superação desta mesma alienação e estranhamento do espírito, é o estado em que o espírito agora estremece e aniquila seu próprio estranhamento e inicia a viagem de retorno, se reconciliando, então, com suas próprias potências negativas<sup>100</sup>.

É também nesses termos que Sérgio Buarque de Holanda analisa o homem cordial, *figura social* que determina as classes dominantes brasileiras. O movimento social *em si* se dá na família, *para si* na sociedade civil e *em si e para si* no Estado, em conteúdos que se desenvolvem respectivamente como inclinação, lei ética e lei do Estado. Entretanto, o homem cordial nunca saiu do âmbito doméstico, performativo. O âmbito doméstico brasileiro nem sequer prepara seus filhos para a sociedade civil em termos burgueses, porque não tem espírito de quem conquistou os valores revolucionários da burguesia (constituição, direitos

<sup>99</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 20-1.

<sup>100</sup> ANTUNES, “Notas provisórias sobre o sistema filosófico de Hegel”, p. 8, apenas as traduções entre colchetes são minhas.

humanos, republicanismo etc.), mas apenas os importou. O âmbito doméstico brasileiro não estimula, por exemplo, a concorrência entre irmãos que se reproduziria no mercado de trabalho, antes preferindo educar pelo castigo corporal, em “escolas de inadaptados e até de psicopatas”<sup>101</sup>. No Brasil, a hierarquia não se desestabiliza por mérito individual, mas pelas trocas de favor adquirido com intimidade. Daí o “pendor acentuado para o emprego dos diminutivos”, que servem para “*familiarizar* mais com as pessoas ou os objetos” e “aproximá-los do coração”. Até a omissão do sobrenome no tratamento social, sobrenome que indicaria existirem famílias independentes umas das outras, “acentuou-se *estranhamente* entre nós”, tornando-nos enquanto sociedade a aparência de uma única família<sup>102</sup>. No Brasil, a adaptação ao mecanismo social não se faz em movimento tão profundamente dialético. O espírito *para si*, representativo, múltiplo e infamiliar do mundo liberal não gera uma crise no espírito *em si*, performativo, unitário e familiar do âmbito doméstico.

A crise de adaptação dos indivíduos ao mecanismo social é, assim, especialmente sensível nos tempos atuais, com o decisivo triunfo de certas virtudes *antifamiliares* por excelência, como o são, sem dúvida, aquelas que repousam no espírito de iniciativa pessoal e na concorrência entre os cidadãos<sup>103</sup>.

A iniciativa pessoal e a concorrência estimulam a ruptura com a unidade abstrata do espírito da grei, desvelando a estrutura de funcionamento da família, que pode, em espírito *para si*, ser dialeticamente superada. O duplo do irmão, no concorrente, por exemplo, aponta para figura social. Daí que o Estado seria a superação ao mesmo tempo da família e do liberalismo, o que não se tangencia em países que nem sequer se desenvolveram como sociedade civil.

---

<sup>101</sup> HOLANDA, *Raízes do Brasil*, p. 174.

<sup>102</sup> HOLANDA, *Raízes do Brasil*, p. 178, grifos meus. Acrescente-se Hegel: “Um conteúdo não é verdadeiro ou justo porque se encontra no meu sentimento, mas é comum a afirmação contrária, na qual o sentimento é convertido em critério do ético e do verdadeiro. O passo seguinte é a representação de que o sentimento é a fonte deste conteúdo, como neste exemplo: o sentimento de igualdade seria a fonte do direito. Este ponto de vista afirma que se deve perguntar ao coração para verificar o que é justo e ético. [...] A valorização do sentimento decorre da crença de que quando sentimos estamos implicados, pessoal e subjetivamente, segundo o nosso modo de ser particular. No sentimento faríamos valer a coisa e nós mesmos. [...] Quando alguém apela para o sentimento, não há mais diálogo, pois os interlocutores se fecham no sentimento, na unidade da sua particularidade, que é inatingível. Com o apelo ao sentimento, a comunidade se desintegra. [...] Sentimento é o que o ser humano tem em comum com os animais. É por isto que ele é a pior forma de demonstrar ou fundamentar conteúdos como o direito e a vida ética. Estes conteúdos têm por base o pensamento e não sentimento. Tudo o que tem base no pensamento pode revestir a forma do sentimento. Direito, liberdade, eticidade têm raiz na determinação superior em que o ser humano não é apenas animal, é também espírito. [...] O indivíduo tem como missão dar a seu espírito um conteúdo verdadeiro. O sentimento permanece no plano empírico, não é livre” (HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 11). Quer-se dizer: o movimento *a posteriori* re-tornado *a priori*, não empírico, é o movimento da *verdadeira* liberdade.

<sup>103</sup> HOLANDA, *Raízes do Brasil*, p. 173, grifo da obra consultada.

Ainda assim, existe um fundo de verdade na crítica à frieza das relações na dita civilidade europeia. Falta um aproximar do coração consciente de que esse aproximar é fantasmagórico, de que esse aproximar encobre trocas materiais que por si sós deixariam a vida esvaziada de estímulo.

A abordagem da família, da sociedade civil e do Estado será retomada mais adiante nesta tese, na discussão do complexo de Antígona. Por ora, observe-se a superação da representação na denúncia do fetiche, no exemplo dos antigos<sup>104</sup>. No *Íon*, o Sócrates dos diálogos de Platão pressiona para que os aedos e rapsodos evidenciem a arte poética se tratar de técnica, e não de contato com o sagrado. Deixando mais explícito, o momento performativo dos aedos e rapsodos, de crença no contato com o sagrado, começa a ruir quando Sócrates, nos diálogos de Platão, estimula a contradição nos seus interlocutores. Até então havia neles a crença do contato com o sagrado. A partir de então, entra em jogo a contradição.

**Sócrates.** [...] tu, que nem queres dizer quais são essas coisas acerca das quais és terrível, embora eu esteja suplicando há muito tempo. Mas tu [...] te transformas em todo tipo de formas, girando para cima e para baixo, até que, terminando por escapar-me, surges como um general, para que não me exibas como és terrível na sabedoria de Homero. E se, então, tu és técnico, como eu acabei de dizer, garantindo se exibir acerca de Homero, tu me enganas completamente, e és injusto; e se não és técnico, mas, por uma concessão divina, possuído por Homero, nada sabendo, tu falas muitas e belas coisas acerca do poeta, como eu afirmei acerca de ti, não és nada injusto. Escolhe então se preferes ser considerado um homem injusto ou divino.

**Íon.** Uma coisa difere muito da outra, Sócrates. Pois é muito mais belo o ser considerado divino<sup>105</sup>.

Até os diálogos socráticos, os aedos e rapsodos *apareciam* como o “belo”, o “divino”, isto é, *apareciam* como se *não* houvesse uma técnica que gerava prazer na audiência. Com a intervenção de Sócrates, no entanto, objetou-se que na verdade a poesia estava três pontos afastada da realidade, isto é, do modo como *apareciam*, os poetas e recitadores estariam três pontos afastados da técnica: existe uma técnica abstrata, o artífice produz concretamente partir dessa técnica e o poeta apenas imitaria esse artífice.

---

<sup>104</sup> A partir daqui será seguida uma pista deixada por Anatol Rosenfeld: “É o estilo [...] que nos leva a intuir os planos mais profundos, o significado das objectualidades puramente intencionais: o perigo de retrocesso arcaico que ameaça o homem, particularmente o artista fascinado pela beleza, pelo puro ‘aparecer’, independentemente do que aparece; o perigo, portanto, da existência ‘estética’. Há nisso uma paráfrase levemente irônica da expulsão dos artistas do Estado platônico – ironia que se anuncia na grecização do estilo, no uso de palavras homéricas (também Homero deveria ser expulso do Estado platônico)” (CANDIDO; GOMES; PRADO; ROSENFELD, *A personagem de ficção*, p. 44).

<sup>105</sup> PLATÃO, *Íon*, p. 59.

A ideia platônica não é nada mais do que o universal ou mais determinadamente o conceito do objeto; apenas em seu conceito algo tem efetividade; na medida em que algo é diverso de seu conceito, cessa de ser efetivo e é um nulo; o lado da palpabilidade e do ser sensível fora de si pertence a esse dado nulo<sup>106</sup>.

A partir de Sócrates, ou de seu duplo nos diálogos de Platão, portanto, introduz-se o dado nulo que contradiz o conceito, isto é, introduz-se o momento representativo, de multiplicidade e contradição, que desmente o “belo”, o “divino”. A poesia estaria três pontos afastada da realidade se o belo fosse encarado como ideia, se o belo fosse encarado como abstração, mas, como apontou Sócrates, o belo não passava de concretude disfarçada, de imitação da imitação, arbitrariamente tornada abstrada enquanto “belo”. Do mesmo modo, o valor de troca está três pontos afastado da realidade porque é encarado como abstração *em si*, não passando de concretude da multiplicidade de usos arbitrariamente tornada unidade abstrata, fetichizada.

O prazer no contato com a poesia não se explicava como prazer de se ser enganado pelos aedos e rapsodos. Isso era mera aparência da representação. A performatividade, enquanto performatividade, também gerava aparência, a aparência do “divino”, do “belo”, traço fetichista que unificava a grei, traço fetichista que não podia ser questionado para não melindrar alguém cujo apoio é importante, mas guardava o conteúdo representativo de fundo. Assim como o valor de uso, concreto, denuncia só limitadamente a abstração unificante do valor de troca, a imitação três pontos afastada da realidade denunciava só limitadamente a abstração unificante no poeta “divino”, “belo”. No fundo estava escondida uma técnica abstrata mais eficiente e menos fetichizada de abstração.

O aedo e o rapsodo sabem que existe uma técnica, ela está neles mesmos, mas eles não podem melindrar sua grei, escondem essa técnica até de modo inconsciente. Não podem contrariar seus pares negando se tratar de contato com o sagrado. Vencer esse receio de melindre é que se impõe como primeiro passo para tomada de consciência da representação e retomada da performatividade na capacidade de exposição da técnica performático-representativa.

Se os poetas são mero mentirosos, se eles simplesmente fingem ser alguma coisa que fora da aparência não seriam capazes de ser, eles não teriam serventia ou até mesmo seriam nocivos a uma utopia. Essa performatividade, baseada na ameaça da potencial produção de engano do lugar de fala, deveria ser expulsa da República. Qual a técnica do lugar de fala? Como se ocupa esse lugar? Nesse mesmo sentido é que Benjamin, no contexto de formação

---

<sup>106</sup> HEGEL, *Ciência da lógica 1, a doutrina do ser*, p. 53.

do teatro épico, ataca nas obras de arte a aura, porque ela é fetichista, serve a toda sorte de enganação e ao monopólio da técnica<sup>107</sup>.

A representação histórica desencadeada por Platão com os diálogos socráticos, representação essa que aponta para as contradições, aponta mais além para a necessidade do espírito *em si e para si* que domina a técnica. Por isso Aristóteles escreveu a *Poética*.

Não é sem contradição que Platão *imita* Sócrates, isto é, engana a audiência fingindo-se Sócrates. Seja Platão, seja Sócrates, o que se diz é, entre outras coisas, que “a nossa alma está cheia de mil contradições que surgem ao mesmo tempo”<sup>108</sup>. E é como “partes da alma” que esse duplo, Sócrates-Platão, define o que Freud depois vai elaborar como Id e Superego:

Se pensares que a parte da alma que há pouco contínhamos pela força, nos nossos desgostos pessoais, que tem sede de lágrimas e de gemidos em abundância, até se saciar, porque a sua natureza é tal que a leva a ter esses desejos, é, nessas alturas, a parte a que os poetas dão satisfação e regozijo. Ao passo que a parte de nós que é a melhor por natureza, por não estar suficientemente educada pela razão e pelo hábito, abranda a vigilância dessa parte dada às lamentações, a pretexto de que está a contemplar males alheios, e que não é vergonha nenhuma para ela, se outra pessoa, que se diz um homem de bem, se lamenta a despropósito, louvá-la e ter compaixão dela, mas supõe que tira uma vantagem, o prazer, de que não aceitaria privar-se, desprezando todo o poema. É que, julgo eu, a poucos é dado fazer ideia de como inevitavelmente temos, na nossa vida íntima, o usufruto dos sentimentos alheios. Porquanto, depois de termos criado e fortalecido neles a nossa piedade, não é fácil contê-la nos sofrimentos próprios<sup>109</sup>.

Note-se aí, também, a antecipação de alguns dos conceitos aristotélicos, prova de que, mesmo que as proposições de Sócrates não soem hoje como as mais progressistas (especialmente pelas determinações históricas), elas apareceram como contradição que desencadeou avanços posteriores. Pouco importam as intenções de quem quer que seja, mas o que se enunciou e o que se pôde avançar a partir disso.

---

<sup>107</sup> Cf. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, p. 165-196 (1987) ou p. 179-212 (na edição revista de 2012). Um médico, por exemplo, democratiza a técnica suplantando o curandeiro, que fazia acreditar que meditar com a mão na cabeça do doente provocava a cura. Entretanto, o próprio médico se reorganiza na grei com jargões inacessíveis e letra ilegível, monopolizando a técnica que, se distribuída, poderia garantir a ele mais tempo para pesquisa de cura de doenças, novos medicamentos, técnicas cirúrgicas etc. Democratizar a técnica sem melindrar a grei demandaria a arte de comunicar essa limitação de visão. Como diria o pintor, pesquisador e inventor Paul Klee, “a arte não reproduz o visível, ela torna visível” (*apud* ARANTES, “Klee, a utopia do movimento”, p. 88).

<sup>108</sup> PLATÃO, *A República*, livro X, § 603d (p. 467).

<sup>109</sup> PLATÃO, *A República*, livro X, § 606a-b (p. 471). A visão neoplatônica de Proclo, da teoria romana e do classicismo tardio no século V d.C., explicita esses três estados da alma como precursores da segunda tópica freudiana – Superego, Ego e Id. Na síntese do pesquisador Marvin Carlson, respectivamente “[...] o divino, que propicia a apreensão direta do sumo bem; o racional, que lida com o equilíbrio e a harmonia, instruindo os homens nas boas ações e pensamentos, e o irracional, que tenta suscitar as paixões e deleitar os sentidos. No terceiro e mais baixo estado, diz Proclo, é que Platão situava o apelo do drama e por isso o condenava” (CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 26).

Os poetas *apareciam* como as sombras que os presos viam projetadas na caverna<sup>110</sup>. As sombras que os presos viam projetadas, assim como o poeta “divino”, eram em espírito *em si* performativas, mera aparência, mas já guardavam no fundo o fato de serem projeções, de haver uma realidade representativa, concreta, por trás. O objeto que se projeta como sombra faz parte do momento representativo a ser posto a prova, o *para si* já contido no *em si*. A ideia que originou esse objeto e o modo como as sombras emanam dele formam o momento *em si e para si*, o momento performático-representativo, um retorno à abstração, mas agora com elaboração da técnica que forma o objeto e suas sombras. Entretanto, essa elaboração da técnica que forma o objeto e suas sombras, se comunicada à grei de presos que sempre viram e só conhecem as sombras, pode provocar melindre entre esses presos. Daí que a técnica comunicada por Aristóteles, ou o recorte dessa técnica, não dá conta da comédia de modo explícito, antes tratando apenas da tragédia. Contudo, a tragédia lida pelo reverso denuncia a comédia. Em outras palavras, a comédia aparece na *Poética* como contrapondo da tragédia, como duplo da tragédia, como aquilo que a tragédia *não* pode ser, a começar por imitação de baixos estratos sociais, mas ainda multiplicidade de ações, episódios prescindíveis na unidade de causa e efeito, inverossimilhança que deforma etc<sup>111</sup>. Assim, a *Poética* de Aristóteles é um momento performático-representativo, de domínio da técnica, que ainda conserva as contradições representativas, contradições essas que se desenvolvem em percurso histórico de domínio progressivo da técnica.

O valor de troca é o momento performativo. Se há uma ideia de objeto e se o artífice produz a partir dessa ideia, isto é, se há uma técnica e o artífice produz a partir desta técnica, a mera reprodução desse artífice com a imitação não passaria de mentira, uma vez que o poeta não seria capaz de dominar abstratamente a técnica desse e de todos os outros artifícios que interpreta<sup>112</sup>. Nesse sentido, a obra de arte mentirosa, fetichizada, poderia estar de fato três pontos afastada da realidade. Entretanto, existe um retorno à abstração na ideia de poesia,

---

<sup>110</sup> Cf. o mito da caverna em PLATÃO, *A República*, livro VII, § 514a (p. 315 e ss.), também exposto neste vídeo: <https://youtu.be/Rft3s0bGi78>, acesso em 12 set. 2019.

<sup>111</sup> Ainda que Aristóteles demarque a comédia mais propriamente como gênero da baixa moralidade (ARISTÓTELES, *Poética*, § 1448a [p. 39 e ss.]), não se desconsidere que o nascimento determina a escolha ética. Daí não se saber se Aristóteles se recusou a conceituar mais aprofundadamente a comédia, evitando se envolver com gênero atrelado a baixos estratos sociais, ou se ele conceituou e as partes se perderam. Se houve material que se perdeu, não pode ser analisado aqui, por isso a delimitação. Ainda assim, a tragédia se depreende de Aristóteles por seus conceitos negativos, isto é, pelos gêneros que lhe fazem contraste, especialmente a comédia. Acrescente-se que Teofrasto era discípulo de Aristóteles e acredita-se que *Os caracteres* foram elaborados sob a orientação do mestre.

<sup>112</sup> Isso o processo histórico vai desmentir com os conceitos elaborados por Stanislavski, com o estudo experimental profundo para a incorporação da técnica dos artífices representados.

que *começa* a ser discutida na *Poética* de Aristóteles, assim como a teoria do valor *começa* a ser discutida na antiguidade.

O fato de que na forma dos valores das mercadorias todos os trabalhos são expressos como trabalho humano igual e, desse modo, como dotados do mesmo valor é algo que Aristóteles não podia deduzir da própria forma de valor, posto que a sociedade grega se baseava no trabalho escravo e, por conseguinte, tinha como base natural a desigualdade entre os homens e suas forças de trabalho. O segredo da expressão do valor, e igualdade e equivalência de todos os trabalhos porque e na medida em que são trabalho humano em geral, só pode ser decifrado quando o conceito de igualdade humana já possui a fixidez de um preconceito popular. Mas isso só é possível numa sociedade em que a forma-mercadoria [*Warenform*] é uma forma universal do produto do trabalho e, portanto, também a relação social dominante. O gênio de Aristóteles brilha precisamente em sua descoberta de uma relação de igualdade na expressão de valor das mercadorias. Foi apenas a limitação histórica da sociedade em que ele vivia que o impediu de descobrir em que “verdade” consiste essa relação de igualdade<sup>113</sup>.

O que impede que Aristóteles avance na sua análise é a falta do conceito de valor, substância comum que uma mercadoria representa para outra, um igual que é o trabalho humano, uma técnica abstrata de *todas* as técnicas. No mesmo sentido, o que possivelmente impede que Aristóteles avance na sua análise poética é o receio melindroso do aprofundamento no conceito de comédia, gênero baixo, determinante de classe, a técnica que, representativa, diverge da performatividade.

A obra de arte *verdadeira*, consciente de sua técnica, é *em si e para si* superação da representação palpável com retorno à performatividade abstrata<sup>114</sup>. Retomando, primeiramente *em si* como o “belo”, o “divino”, os poetas percebem, com as provocações de Sócrates, o *para si* contraditório. É assim que Platão, nos diálogos socráticos, denuncia a performatividade dos poetas. Eles são pretensiosos de uma presença divina, mas há o objeto representado e a forma com que ele é representado, isto é, há a imitação desenvolvida a partir de uma espécie de molde da ideia. Esse molde da ideia, a técnica, quem *começa* desenvolver é

---

<sup>113</sup> MARX, *O capital, livro I*, p. 136, colchetes do original.

<sup>114</sup> “O pensamento raciocinante questiona a possibilidade da razão humana conhecer a verdade. Afirma que, em relação à Vida, ao Espírito, ao Infinito, o conhecimento só produz erros e tem que renunciar a qualquer pretensão de apreender o Espírito de forma positiva. É por isto que entra em cena a supervalorização do sentimento, que é uma das operações do ceticismo moderno, que valoriza a subjetividade contingente e questiona as condições de possibilidade de qualquer conhecimento. Este ponto de vista é extremamente materialista, pois reduz tanto o espírito quanto o pensamento ao meramente material, para o qual a própria verdade se torna questão de sentimento” (HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 5). O materialismo histórico de Marx, negando-se materialismo bruto, concretude finita em vez de abstração infinita, tem suprassumida a metafísica hegeliana para dar conta de abstrações como as que aqui se expõem *em si e para si*, como momento performático-representativo.

Aristóteles, um retorno à abstração não mais tão divinizada, mas organizada como técnica<sup>115</sup>. Nesse movimento, Aristóteles inclusive se atreve a questionar a divisão do trabalho, constantemente comparando o poeta (que usa os trajes e as mãos limpas) com o escultor e o pintor (que têm de trabalhar com ferramentas e materiais sujos), num tempo em que a profissão manual, do artífice vulgar, não participava do valor espiritual do saber ou da educação<sup>116</sup>.

O valor da mercadoria, abstrato, se representa na concretude do dinheiro, e essa forma concreta que disfarça abstrações só se dissolve na consciência do significado do fetiche, mecanismo conceitual do qual o pensamento se apropria na crítica do valor. Do mesmo modo, o valor de troca, abstrato, se representa na concretude do valor de uso, e essa forma concreta que disfarça abstrações só se dissolve na consciência do tempo de trabalho socialmente necessário, mecanismo do qual o pensamento também se apropria na crítica do valor. É assim que igualmente o contato com o sagrado, que unificava abstratamente os poetas da antiguidade, se representa como técnica aristotélica, e essa forma concreta que disfarça novas abstrações só se dissolve na consciência histórica de superação progressiva das poéticas artísticas. “Para o pensamento, o finito não é o existente nem o infinito é fixo. Finito e infinito são apenas determinações negativas, são apenas momentos do processo. O verdadeiro, a ideia, só são totalmente como movimento”<sup>117</sup>, mas não movimento empírico, pois a sobreposição espaço-temporal é representativa. O verdadeiro, a ideia, só são totalmente como movimento do pensamento performático-representativo, que se autodetermina suprassumindo o espírito representativo.

A forma com que a representação aparece na sala de ensaio é em princípio a forma que possibilita a fuga da repressão, a saber, a forma poética de Aristóteles que lida pelo reverso aponta para os recursos da comédia, gênese do teatro épico, também chamado teatro não aristotélico. A forma poética dos sonhos e da loucura, discutida por Freud, constituída com a livre associação, a metáfora e a alegoria, o chiste e a comédia de uma maneira geral, tudo isso é incorporado na técnica da representação. Hegel, Marx e Freud insistem na unidade da representação poética por meio especialmente da comédia. Depois de performar e de representar, o artista retorna à performatividade, mas de posse da representação com a técnica performático-representativa, assim como depois do aprendizado de uma língua o falante se

---

<sup>115</sup> “A verdade do ser é o *devenir*. *Devenir* é uma determinação que se refere a si mesma, totalmente imediata, que contém em si as determinações de ser e não ser. Não há nada de imediato” (HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 8, grifo da obra consultada).

<sup>116</sup> Cf. HAUSER, *História social da literatura e da arte*, tomo I, § VII (p. 169-177).

<sup>117</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 25.

apropriada da gramática, uma gramática social, comum a todos os falantes de uma língua e análoga em todas as línguas. “O ser humano é espírito em si, a verdade se encontra nele e ele deve se tornar consciente dela”<sup>118</sup>.

O teatro aristotélico apareceu inicialmente como exposição de certa propriedade útil, como exposição de uma técnica destinada a satisfazer certa necessidade humana. Com a conversão da técnica em norma, no entanto, a primeira se converteu em suporte da segunda. Assim, a imposição sacralizante passou a negar a determinação essencial e original do teatro aristotélico. Havia falsa oposição, falsa cisão, entre técnica e norma.

Ainda que a poesia volte a aparecer como três pontos afastada da realidade, na abstração fetichizada da *Poética* de Aristóteles (um molde da ideia que torna a ser encarado como o “belo”, o “divino”), ela busca se desenvolver justamente com esse ponto de partida da sistematização e, como se prenunciava nesse movimento dialético iniciado como resposta a Platão, tinha potencial para aproximar-se da própria realidade, que é metafísica, isto é, do domínio do movimento do pensamento, escapa aos sentidos.

Quando a arte poética ainda não estava sistematizada, ela já era uma técnica *em si*, uma técnica em potencial, como no apontamento do Sócrates platônico de que não se tratava de contato com o sagrado. Com a *Poética* de Aristóteles, a sacralização do que produziam os aedos e rapsodos sai de cena e entra em jogo o domínio do *para si*, um momento de percalços com a normatização da técnica, normatização esta geradora de moralização e preconceitos baseados na *Poética*, que tinha sido a primeira negação. A arte poética só se reconcilia consigo mesma, *em si e para si*, depois de todos esses percalços, com a negação da negação, ao retornar ao domínio da metafísica enquanto movimento do pensamento, enquanto espírito absoluto do teatro, enquanto teatro épico ou *não* aristotélico.

“Segundo Marx, a principal dificuldade da investigação teórica do dinheiro seria vencida, mas não a fúria da sua paixão, quando se compreendesse a metafísica da mercadoria dinheiro e que o dinheiro tem sua origem na própria mercadoria”<sup>119</sup>. Do mesmo modo, a principal dificuldade da investigação teórica do artista genial seria vencida, mas não a fúria de sua paixão, quando se compreendesse a metafísica da mercadoria artista genial e que o artista genial tem origem na sua própria técnica. A paixão se voltaria então para o trabalho, para o que a humanidade produz com o desenvolvimento da técnica.

Tomar os meios de produção, *em si e para si*, seria também dominar o avanço do pensamento, seria dominar a propriedade de tangenciar a suprassensibilidade tornada social,

---

<sup>118</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 9.

<sup>119</sup> ANTUNES, *Marx e o fetiche da mercadoria*, p. 15.

em momento de suprassunção não só do valor de uso, mas igualmente do valor de troca. Afinal, o ser humano voltaria a produzir só para si, como o fazia o homem pré-capitalista? Ou ele tomaria as máquinas e, de modo organizado, continuaria pensando em utilidades abstratas para sua criação? O problema não está na abstração universalizante, uma qualidade, o problema é que ela está alienada no mundo liberal, no caminho com horizonte na forma dinheiro, na quantidade alienada que precisaria *em si e para si*, como momento performático-representativo, da reconciliação do espírito *para si* com o espírito *em si*, da reconciliação do espírito representativo com o espírito performativo, mas performativo consciente da técnica mais avançada. O performativo é inicialmente inconsciente (ou pré-consciente), e se dissolve depois de resolvidas as contradições do *para si*, quando se torna consciente, quando se engrandece como performático-representativo.

[...] tanto na representação quanto na vontade o espírito se comporta como particularidade excludente e está em conexão com outras coisas autônomas. Esta multiplicidade não lhe basta. No múltiplo, um contradiz o outro; os seres determinados estão em mudança, mostram-se finitos. É diante deles que a pura superabilidade da diversidade, da finitude e da dispersão se situa como o simples, o único e o infinito. O múltiplo se suprassume por si mesmo; ele é uno por natureza. É por isto que a multiplicidade não satisfaz a consciência; ela está em relação com a unidade e a universalidade<sup>120</sup>.

Pensando mais concretamente, o objetivo não é destruir a máquina porque ela produz em série, mas se apropriar dela sem fins fetichistas, sem fins que levam a carne a ser encorpada com o papelão ou o leite a ser diluído em água, sem fins que levam um país a patrocinar massacres contra outros povos e contra o próprio povo. O objetivo não é adotar uma economia que resgata o arcaico: o trabalho manual da salgadeira não tem condições de competir com o maquinário da padaria, o índio não vai enfrentar o canhão com arco e flecha e o teatro, na era da reprodução técnica da imagem, não tem relevância social se não se suprassume como cinema, se não se pensa *também* cinema<sup>121</sup>. Aí a performatividade do teatro acaba como uma espécie de nicho de mercado que se separa enquanto linguagem diferenciada.

---

<sup>120</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 20.

<sup>121</sup> Justifique-se, assim, a utilização de conceitos do cinema nesta tese, pois se tratam de uma das bases da formação do teatro épico. Acrescente-se: “Durante uns tempos, os partidários de Piscator disputaram-se com os do homem de Augsburg [Brecht] sobre qual dos dois tinha encontrado a forma de representação épica. Com efeito, os dois utilizavam-na ao mesmo tempo, em cidades diferentes, Piscator mais no palco (com recurso a letras, coros, filmes, etc.), e o homem de Augsburg no estilo da representação. No fundo, ambos só registraram para o teatro o que se passava no cinema” (BRECHT, *A compra do latão*, § B 127, p. 102).

Se alguém interessado em morar sozinho faz da moradia um valor de uso, buscando para si uma quitinete em vez do apartamento de três quartos, sendo um suíte etc., isso não significa que a quitinete, aparecendo como valor de uso, não seja também um valor de troca: o mercado se articula justamente no sentido de reorganizar os usos abstratamente, de coletar no varejo o que pode virar atacado, assim como o liberal de classe média procura um nicho de mercado de bairro para montar seu negócio. No campo artístico, como a performatividade do *em si*, como valor de uso, não cairia na mesma armadilha?

Para certos artistas, há dois tipos de artes: as artificiais e as naturais. As artes da representação seriam artificiais, ao passo que as da performatividade seriam naturais. “Nisso, eles são iguais aos teólogos, que também distinguem entre dois tipos de religiões. Toda religião que não é a deles é uma invenção dos homens, ao passo que a sua própria religião é uma revelação de Deus”<sup>122</sup>. Marx faz menção aos economistas de consciência burguesa, o que serve para os artistas ensimesmados a que se refere no início deste parágrafo.

Em todos esses sentidos, o trabalhador que parece querer retomar valores de uso por si só, tanto quanto o especulador que toma valores de troca por si só, parece retroceder. Do mesmo modo, o artista que parece querer retomar a representação por si só, tanto quanto o artista que toma a performatividade por si só, parece retroceder. Em qualquer caso, trata-se de busca pela individualidade que não existe: “a reflexão se detém *aquém* do Ideal, da Finalidade e da Totalidade. E, mesmo que os alcançasse, na verdade só alcançaria a progressão infinita, ou o mau infinito, ou má infinitude, que é falsa porque nada mais é que a reposição do finito”<sup>123</sup>. A dimensão metafísica tanto do valor de troca quanto da performatividade precisa ser incorporada aos processos, porque apontam para uma coletividade. Nem a dimensão concreta tanto do valor de uso quanto da representação pode igualmente se perder, porque com ela se introduzem os sedimentos históricos que vão modificar a técnica, que é histórica, modifica-se com o tempo.

Pois o que um homem faz, o outro também é aparentemente capaz de fazer ou imitar, desde que começa a espécie de procedimento, de modo que, possuindo-se uma familiaridade universal com as regras de produção artística, seria apenas questão do bel-prazer universal executar o mesmo e produzir obras de arte. Neste sentido, nasceram as teorias [...] que fornecem regras e preceitos voltados para uma execução prática. Mas o que pode ser executado por meio de tais indicações só pode ser algo formalmente regrado e mecânico. [...] Se as regras aqui bastassem, seus preceitos deveriam ser dispostos com tal certeza que pudessem ser executados sem

---

<sup>122</sup> MARX, *O capital, livro I*, p. 156, na nota de rodapé 33.

<sup>123</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 20.

nenhuma atividade espiritual ulterior própria, exatamente segundo o modo como foram expressos<sup>124</sup>.

Com esse pressuposto, Hegel defende logo em seguida um gênio artístico suprasumido dos românticos, um gênio como alguém que estuda e aprimora a técnica a partir das abstrações da tradição, e não como alguém em contato com uma centelha divina. O gênio, aí, se desenvolve por meio do trabalho, dedicou-se tanto à técnica preestabelecida que é capaz de entendê-la pelo avesso. O gênio é capaz de invocar a multiplicidade das negações a partir das afirmações apreendidas. O gênio se constrói com os pés firmes no chão, para assim, progressivamente, abandonar essa firmeza e começar a andar de cabeça para baixo, ter o céu como abismo de infinitas possibilidades<sup>125</sup>. É nesse sentido que este estudo incorpora a dimensão hegeliana de obra de arte como unidade entre conteúdo e forma, mas com a tensão histórica, da emergência de novos conteúdos, operando progressivamente numa reelaboração do domínio formal.

A verdadeira humildade renuncia a si e só reconhece o verdadeiro e o existente em-e-para-si como o afirmativo. Já a falsa humildade converte o finito, o negativo e o limitado no infinito, no afirmativo e no absoluto: Eu sou o único essencial, Eu, o finito, sou o infinito, porque o infinito que está além foi posto por mim. Como já vimos, há aqui unidade de finito e infinito. Mas como é posta pelo Eu finito, ela se converte numa unidade finita, na qual o finito se converteu em Absoluto e eterno. É este o ponto de vista do limite extremo da subjetividade finita que se põe como Absoluto. O Eu finge ser humilde e por orgulho não renuncia nem à vaidade nem à nulidade. Faz desaparecer o saber superior, mantendo apenas a emoção subjetiva e o capricho. Com isto, desaparece o ponto em comum que une os indivíduos e, na diferença arbitrária do sentimento, os indivíduos se enfrentam movidos a ódio e desprezo recíprocos<sup>126</sup>.

Com espírito que busca afastar a falsa humildade, desenvolveu-se o manifesto em defesa do teatro épico. O documento, escrito coletivamente sem intenções autorais, sem intenções de apropriação privada de ideias, está reproduzido na íntegra no anexo<sup>127</sup>, pois a partir dele se pode vislumbrar o fio condutor desta tese.

---

<sup>124</sup> HEGEL, *Cursos de estética I*, p. 48.

<sup>125</sup> “Sou dotado de vontade racional, que é muito diferente da vontade animal e contingente do querer segundo impulsos e inclinações contingentes. A vontade racional se determina segundo o seu conceito, ou sua substância, que é a *liberdade pura*” (HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 12-13).

<sup>126</sup> HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 22.

<sup>127</sup> Cf. p. 269.

## A dialética em Freud e para Freud

*Tudo é sobre sexo, exceto sexo. Sexo é sobre poder.*

Frank Underwood<sup>128</sup>

*Me sinto recompensado por ter escrito esta épica. Mas lavro o meu protesto contra os crimes que me deixaram assim imperfeito<sup>129</sup>.*

Mário de Andrade

### Denegação: estágio da suprassunção hegeliana

Os estudos de Freud contêm não só em si a dialética, como em alguns casos também para si. Entenda-se o conteúdo em si como característica em potencial e o para si como característica desenvolvida. Nesse caso, a negação, ou denegação, por exemplo, tal como formulada pelo chamado pai da psicanálise, tem mais a ver com Hegel do que se costuma explicitar. Em Freud, toda negação contém *em e para si* a afirmação daquilo que é negado, o que na suprassunção<sup>130</sup> hegeliana é o processo de elevação de um conhecimento para a formulação do conceito, a técnica de leitura pelo reverso que reconhece a afirmação concomitante ao mesmo tempo precedente<sup>131</sup>.

Um dos episódios mais chistosos<sup>132</sup> envolvendo a recepção brasileira de Brecht aconteceu em Belo Horizonte, em 1964, ano do golpe que instaurou a ditadura militar no Brasil. O grupo Teatro Quarta Parede ia iniciar a segunda temporada de *Os fuzis da senhora Carrar*. Preocupado com a repressão, o diretor, Jonas Bloch, foi buscar autorização para apresentar o espetáculo. A liberação ficou condicionada a um anúncio, antes de cada apresentação, dando conta de que o que apareceria em cena *não* teria a ver com o governo. A

---

<sup>128</sup> Personagem da série de TV *House of cards*.

<sup>129</sup> ANDRADE, *Poesias completas*, p. 574 (no final da “Concepção melodramática” da peça épica “Café”).

<sup>130</sup> Na língua filosófica alemã, apresenta-se o par de opostos subsunção e suprassunção. Kant explorou a subsunção. Dado um conceito mais geral, ela inclui outros de menor alcance, ou mais específicos. Na língua comum, por exemplo, o conceito de utensílio doméstico subsume o de talher, que por sua vez subsume o de faca, isto é, a hiperonímia subsume a hiponímia. Hegel desenvolveu a suprassunção, tradução adotada por esta tese para *Aufhebung*: o pensamento elabora um conceito novo que inclui todos os anteriores e eleva o conhecimento. No caso do teatro épico, seu conceito foi formulado incorporando-se em negação os conceitos do drama.

<sup>131</sup> Cf. em HEGEL, *Fenomenologia do espírito*, § 59 (p. 58-9), a crítica à vã inteligência, raciocinante, “por ser o negativo que não enxerga em si o positivo”. Trata-se de modo mais amplo da abstração, no *entendimento*, isolada da *razão*, na totalidade.

<sup>132</sup> O chiste (piadinha, dito espirituoso), segundo Freud, tem características similares às do sonho. Ambos, chiste e sonho, servem para romper as barreiras da repressão e fazer vir à tona algo do que socialmente deveria permanecer recalado.

negativa, obviamente, pressupunha a afirmativa, o que deixava de sobreaviso a semelhança entre o que acontecia no Brasil e na ditadura espanhola fascista retratada na peça. Resultado é que se “precipitou a mobilização dos grupos teatrais da cidade contra o regime militar, como já ocorrera em São Paulo e no Rio de Janeiro”<sup>133</sup>. Como o desconhecimento da dúvida e da negação é característico do inconsciente, o que os militares produziram foi um chiste involuntário de si mesmos, no que a psicanálise chamaria de lapso<sup>134</sup>.

Sempre pressupondo que o teatro épico suprassume o dramático, aqui cabe a lição de um dos traços deste subsumido por aquele, um traço que de modo rudimentar já aparecia em Aristóteles sempre que se falava de mudança “da infelicidade para a felicidade e vice-versa”<sup>135</sup>. Feito curva de um gráfico com projeções de venda otimistas ou pessimistas no mercado, o arco dramático diz respeito a desenvolvimento de personagem no drama: no começo delimitando um objetivo e até o final atingindo esse objetivo<sup>136</sup>, por exemplo, ou iniciando em posição elevada para ser destruído numa trama de vingança. Arco dramático é a sublimação em termos estéticos do liberalismo<sup>137</sup>. Por isso, se um personagem começa num ponto e se transforma ao longo da ação, socialmente para cima ou para baixo, sem que isso se dê de modo crítico, no mínimo em *negação* de sua não contingência, construiu-se um drama.

Como se observa na negação, algo de interdito socialmente pode vir à tona por meio de uma estrutura dialética<sup>138</sup>. De um modo geral, o chiste funciona assim. A piadinha, retomando a liberdade dos processos mentais, faz vir à tona o que a repressão (externa e portanto social) interdito no âmbito do recalque (interno). O humor negro, por exemplo, que joga com a crítica ao politicamente correto, expõe o que numa estrutura não chistosa não seria

---

<sup>133</sup> MELO em BRECHT, *Histórias do sr. Keuner*, p. 128. Vilma Botrel Coutinho de Melo avisa que o fato foi narrado por Sérgio Rodrigo Reis no jornal *Estado de Minas*, edição de 8 fev. 1998.

<sup>134</sup> Não que não haja, entre os milicos, algum grau de entendimento da dialética, vide o chiste contado por José Paulo Netto em <https://goo.gl/fGmYL9> (acessado em 19 jul. 2018). O caso é de Leandro Konder, que o conta, infelizmente pela metade, em sua autobiografia (KONDER, *Memórias de um intelectual comunista*, p. 66).

<sup>135</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, § 1451a (p. 52).

<sup>136</sup> O diálogo, não conforme o senso comum, mas enquanto conceito do drama, serve à exposição dessas intenções, objetivos e planos, o que retomando o peripatetismo poder-se-ia chamar de paixão (*pathos*). O diálogo dramático se curva, portanto, à ação (*praxis*), momentos em que a paixão ao mesmo tempo delimita e encontra seu fim (o sofrimento ou a catástrofe, por exemplo, a depender da tradução que se dá ao *pathos* aristotélico).

<sup>137</sup> Isso é inclusive o que informa Antonio Candido em seu estudo sobre a vingança como eixo da conduta liberal: “A perfeita visão da vindita não se realiza num só momento; requer *o encadear sucessivo de acontecimentos* [ou seja, os traços que definem a unidade de ação] que levam do motivo inicial [o nó] à desforra final [o desenlace]” (CANDIDO, *Tese e antítese*, p. 26, grifos meus).

<sup>138</sup> Nunca é demais lembrar: o teatro épico, negando o dramático, enfrentou desde sempre a interdição ideológica – da crítica “especializada”, formalista, com Francisque Sarcey e Ferdinand Brunetière entre os nomes mais representativos – de colocar condições sociais em cena. Como se generalizava o teatro como se nele só coubesse drama, e como tudo o que escapava era malvisto, o problema só se resolveu de vez quando a negação se fez afirmação, na defesa de Alfred Döblin, e autores como Piscator assumiram o termo “teatro épico” (cf. o capítulo “Bandeiras” em PISCATOR, *Teatro político*, p. 67-71, e a transcrição da palestra de Iná Camargo Costa proferida no Teatro Fábrica em maio de 2005, em COSTA, “Brecht e o teatro épico”, p. 221-2).

socialmente aceito. Daí a revelação, vinda do pré-consciente e até do inconsciente, das hipocrisias que permeiam as relações conscientes<sup>139</sup>.

Esclareça-se de modo simplificado alguns conceitos. Consciente, pré-consciente e inconsciente dizem respeito ao que se chama primeira tópica freudiana<sup>140</sup>. No consciente elabora-se o aqui e o agora, com informações que vêm de fora em tensão com o que está dentro; no pré-consciente ficam aqueles conteúdos que, mesmo afastados do pensamento, são quase completamente acessíveis a qualquer instante; já no inconsciente permanece o inacessível, especialmente os conteúdos socialmente censurados – reprimidos, externamente, e assim recalcados, internamente<sup>141</sup>. Neurose e psicose se apresentam como sintomas da resistência a essa interdição: no primeiro caso, o indivíduo procura esquecer-se da realidade; no segundo, produzir uma alucinação substituta. A fantasia infantil é germe das psicoses, por isso Freud relaciona a criança com o artista. Este tem habilidade, como os meninos e meninas, de *negar* as próprias propensões psicóticas: no que para a criança funciona como jogo (representação, interpretação<sup>142</sup>), no artista funciona como criações estéticas. Ambos, criança e artista, ainda que embarquem com mais facilidade na fantasia, normalmente não perdem noção da realidade, caso contrário se estabeleceria a psicose.

Baudelaire, precursor de Freud e também de Brecht, reclamava o motivo da infância para defender o homem “para o qual nenhum aspecto da vida é indiferente”<sup>143</sup>. Pressuponha-se que esse homem busca consciência e pré-consciência de tudo para que nada seja inconsciente. E, estando ele interdito socialmente de expor o que Freud chama de *tendencioso*, código para *político*<sup>144</sup>, cria formas estéticas (das quais o chiste faz parte).

---

<sup>139</sup> Cf. FREUD, *O chiste e sua relação com o inconsciente*.

<sup>140</sup> Na primeira tópica de Freud, que durou até mais ou menos 1914, predominam os conceitos de inconsciente, pré-consciente e consciente; já na segunda tópica, desenvolvem-se os conceitos de Ego, Superego e Id – em 1914, com “Introdução ao narcisismo”, discute-se um “ideal do ego”, protótipo do Superego (frise-se: o idealista é uma espécie de projeto de censor). Bakhtin trata de três períodos: o primeiro de formação com Breuer (1890-1897), o segundo correspondente à primeira tópica (1897-1914) e o terceiro correspondente à segunda tópica (1914-1939) (BAKHTIN, *O freudismo*, p. 26 e ss.).

<sup>141</sup> Essa explicação sintética dos três conceitos, consciente, pré-consciente e inconsciente, está também em REICH, *Materialismo dialético e psicanálise*, p. 51 e ss.

<sup>142</sup> *Spielen, jouer e to play*, respectivamente do alemão, do francês e do inglês, traduzem-se como jogar, brincar, e, ao mesmo tempo, imitar, representar ou interpretar (um papel, como em “*jouer un rôle*”).

<sup>143</sup> BAUDELAIRE, *Sobre a modernidade*, p. 19. Baudelaire falava em “gênio”. Pelo caráter metafísico que carrega do romantismo, essa dimensão foi aqui excluída, mas incorporou-se o que de proveitoso dela se abstraiu em favor da busca mais apurada pelas causas materiais da produção artística. “Na *Estética*, Hegel criticava asperamente a tese romântica de que o artista genial é guiado por uma força misteriosa e não tem consciência do que está fazendo. Ele dizia: ‘Sem reflexão, sem escolhas conscientes, sem comparações, o artista é incapaz de dominar o conteúdo que deseja expressar. É um equívoco pensar que o verdadeiro artista não sabe o que faz’” (KONDER, *Hegel*, p. 72).

<sup>144</sup> Freud começa a abordar o chiste *tendencioso* ao apresentar uma piadinha liberal-materialista da diferença entre catolicismo e protestantismo, contrapondo o assalariado (padre) ao pequeno empreendedor (pastor): “O padre católico mais parece um vendedor envolvido em uma *grande loja*: a Igreja, a grande casa cujo chefe é o

Talvez não seja ao mero acaso que Baudelaire fale ao mesmo tempo da criança e do convalescente para discutir o que é o artista. Para a criança tudo é novidade: ela vê e interage com as coisas do mundo pela primeira vez, sem os pudores impostos pela repressão social. Para o convalescente, o que antes já estava em modo automático passa a ser sentido com a dor. Trancar a porta de casa no dia a dia, por exemplo, torna-se um processo pré-consciente da vida adulta, de automatismo cotidiano, mas deixa de ser assim se a mão está machucada – ninguém em sanidade volta para conferir se girou mesmo a chave caso excepcionalmente tenha sentido aflição durante o processo. Para o convalescente, que tem como vantagem em relação à criança a bagagem de conhecimento e os nervos mais sólidos, a proximidade da morte faz ultrapassar o pudor. O que antes era fantasia infantil agora pode se tornar obra de arte<sup>145</sup>.

Ora, a repressão já provoca a enfermidade, isto é, a patologia: recalcar conteúdo social significa necessariamente se condicionar a neuroses, que podem chegar a psicoses. A experiência traumática, por exemplo, costuma se resolver na neurose de querer jogar tudo para o alto (a busca por válvulas de escape) ou na psicose da formulação de teorias da conspiração (o ridículo narcísico de achar-se supostamente perseguido). Os processos de desencadeamento dessas duas patologias costumam acontecer sempre que se frustram as expectativas sobre o resultado de um trabalho em que se despendeu a energia concentrada – ou libido, para usar o vocabulário erótico freudiano.

Que se abra um parêntese. Segundo Robert Darnton, no texto “Histórias que os camponeses contam”<sup>146</sup>, análises psicanalíticas dos contos de fada como as feitas por Erich Fromm e Bruno Bettelheim se baseiam nas fábulas quando estas já passam pelo filtro da forma escrita, o que superficialmente pode ser visto como início de uma higienização para o público infantil. A partir daí, Darnton mostra como as condições sociais dos camponeses –

---

papa, lhe dá uma determinada ocupação e, por ela, um determinado salário; ele trabalha com indolência, como todos que não trabalham por conta própria, tem vários colegas e passa facilmente despercebido na grande firma. Só o que lhe importa é o crédito da empresa, e mais ainda a sua sobrevivência, pois em uma eventual falência ele perde o seu meio de vida. O *pastor protestante*, em contrapartida, é em tudo o seu próprio chefe, e administra o negócio religioso por sua própria conta. Ele não tem uma grande loja, como seu colega de profissão católico, mas sim uma *pequena lojinha*; e, como ele tem de sobreviver por conta própria, não pode ser indolente. Ele tem de fazer propaganda de seus artigos de fé, rebaixar os artigos dos concorrentes e, como um autêntico comerciante de pequeno porte, ficar o tempo todo na loja, cheio de inveja das grandes casas, em particular da grande empresa em Roma, com seus milhares de guarda-livros e empacotadores, e suas fábricas nos quatro cantos do mundo” (FREUD, *O chiste e sua relação com o inconsciente*, p 125, grifos da edição consultada). Para a análise sobre isso que Freud considera *tendencioso*, cf. especialmente “As tendências do chiste”, no mesmo texto citado, p. 129 e ss.

<sup>145</sup> Acrescente-se a observação de David Harvey: “[...] as crianças pequenas são muito dialéticas, veem tudo em movimento, em contradição e transformação. Temos que fazer um esforço enorme para que elas deixem de pensar dialeticamente” (HARVEY, *Para entender O capital, livro I*, p. 21-2).

<sup>146</sup> DARNTON, *O grande massacre de gatos*, p. 21-103.

que não sabiam ler, mas transmitiam as histórias através de gerações – demandam uma análise diferente, menos calcada em questões subjetivas (ou até identitárias, se se pensar num futuro *público infantil*, indicação de um nicho de mercado) e mais em questões coletivas. Trata-se de perceber que na tradição oral o que movia as narrativas era a necessidade de sobrevivência – basicamente vencer a exploração e a fome –, enquanto que para os círculos letrados questões relativas à sexualidade encontravam no público leitor condições mais livres. Isso possibilitou a este estudo um questionamento da psicanálise que torna possível sua utilização de modo mais produtivo: nem jogando-a para escanteio, como aparentemente faz Darnton, nem tomando-a como universal e possível em qualquer tempo histórico, como critica Darnton. A proposição desse novo ponto de partida se dá, portanto, entre outras coisas, com a reconfiguração da noção de libido: para que as energias de um indivíduo tenham como fim a sexualidade, é preciso que ele seja livre. Em outros termos, para superar a fase oral, preparatória para uma vida sexual adulta saudável, necessita-se contornar problemas sociais como o da inanição. Entretanto, a noção de libido, fundada na tendência física e psíquica para a satisfação sexual, pode continuar funcionando como metáfora para aquilo que move a humanidade, mas sem necessariamente a mediação constante do caráter sexual, que tem fundação eminentemente dramática<sup>147</sup>. Se a fase oral da vida (a da amamentação) forma para a sublimação na sexualidade da adolescência (o beijo na boca que só falta engolir o outro), a própria sexualidade também poderia ser sublimada para atividades épicas na vida adulta (a caça ao conhecimento que se devora, a deglutição que gera novas ideias), considerando-se sublimação ao mesmo tempo no sentido problemático, fetichista (se o processo, ensimesmado, não foi encarado na totalidade e operou na mera substituição inconsciente) e no sentido de contrapartida e superação do recalçamento (se o processo, consciente em absoluto, suprassume-se para uma atividade socialmente mais avançada)<sup>148</sup>.

Feche-se o parêntese e retorne-se à questão da frustração com a energia concentrada (ou libido) nos fracassos da vida, que podem se configurar como reprovação em entrevistas de emprego, dispensa em processos seletivos, rejeição em fins de relacionamento – em síntese, situações cotidianas de fracasso diante da concorrência no mundo moderno. O investimento

---

<sup>147</sup> Bakhtin é bastante crítico da sexualização que Freud faz da própria teoria (cf. BAKHTIN, *O freudismo*, p. 90-1). Que se chame atenção para a força da sexualização enquanto metáfora substitutiva, o que sem dúvida serviu para promoção da psicanálise. Enquanto aparição fantasmagórica, não é de se estranhar a sexualização como principal arma da publicidade de mercadorias e da propaganda burguesa em geral, em especial no drama.

<sup>148</sup> Sobre este tópico, cf. ainda REICH, *Materialismo dialético e psicanálise*, p. 41-2, com o cuidado de não assumir necessidade alimentar e necessidade sexual ligados respectiva e estancadamente a diminuição de tensão e aumento de tensão; armazenamento de energia e descarga ou dispêndio de energia etc. As interpretações de Freud se enriquecem na medida da dialética, que não se limita a dualidades. Além disso, como se busca demonstrar, a orientação é finalista apenas de um ponto de vista imediato, pois seu caráter é sempre formativo.

objetal, isto é, a vontade, constitui gradativamente a identificação, molda o caráter do Eu. Como uma fantasia, essa identificação nem sempre se concretiza, e menos porque o mundo da concorrência é feito de vontades e contravontades do que porque o mundo da concorrência é feito de determinações sociais que já estabelecem de antemão quem serão os vencedores e quem serão os vencidos. Daí os efeitos neuróticos ou psicóticos de quem não se realiza, efeitos que servem para mascarar o condicionamento social diante da falsa assertiva de que a vitória depende do mérito. “A psicanálise contesta o livre-arbítrio e a sua concepção quadra perfeitamente com a de Engels: ‘O livre-arbítrio não é mais do que a aptidão para poder decidir com conhecimento de causa’”<sup>149</sup>.

O melancólico, como se verá na análise de *As três irmãs*, de Tchekhov, procura afastar o investimento objetal utilizando-se do processo de repressão, atacando-se a si mesmo sem diferenciação entre o Eu e o objeto introjetado. Trata-se de um processo de expulsão neurótica do objeto, um processo ensimesmado, pois o objeto querido não pode ser diretamente atacado: toda vez que Olga, Irina e Macha se autodepreciam, cifram na verdade o pai falecido sendo depreciado, o pai sem o qual não seria possível ascender socialmente da província à capital.

Já o psicótico desloca o investimento objetal para um delírio, espécie de alienação em que se torna possível a vontade realizada. Nessa alienação, por vezes se consegue impor a alucinação à realidade, como no caso do otimismo fantasmagórico da cultura empreendedora. Note-se que se diz fantasmagórico porque um tal otimismo descende da onipotência dos pensamentos, que por sua vez é herdeiro do animismo religioso. Exemplifique-se com um depoimento do ator e pesquisador Ney Piacentini sobre os processos de ensaio da Companhia do Latão:

Ao seguirmos, com uma câmera de vídeo, um homem com cerca de vinte e cinco, trinta anos, que recolhia das ruas os mais variados tipos de papel em seu carrinho, fomos levados por ele para debaixo de um viaduto no centro da cidade. Segundo o depoimento dele, ali era a sua empresa, na qual promovia reuniões com a equipe (sua família, que esperava por ele), distribuindo as tarefas pela manhã e retornando ao final do dia para fazer o balanço do trabalho. Perguntamos como ele administrava o negócio e o homem declarou que tinha cartão de crédito e telefone celular (isso no ano 2000) e assim agilizava seu comércio. Não havia em seu rosto evidências de sofrimento, tampouco ele se colocava como um excluído do mercado. Ao contrário, ele enxergava pela frente boas oportunidades em seu ramo. Se nos fosse solicitado representar algum catador de papéis, provavelmente exibiríamos um pobre desvalido se lamuriando de sua condição miserável. Jamais imaginaríamos alguém como aquele homem, com atitude positiva mesmo diante de uma realidade que lhe era desfavorável<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> REICH, Wilhelm. *Materialismo dialético e psicanálise*, p. 60.

<sup>150</sup> PIACENTINI, *O ator dialético*, p. 83. Este trabalho de Piacentini também discute a formação do teatro épico, mas no que diz respeito ao trabalho do ator, âmbito da encenação que, com os avanços de Stanislavski,

Sem busca por distanciamento, especialmente do liberalismo, não se sai do estado de perturbação psíquica. Recupera-se o prazer, portanto, na negação dessas opressões não no sentido neurótico de enviar para o inconsciente, muito menos no sentido psicótico de se criar uma outra realidade para se viver em alucinação, mas no sentido crítico de encontrar meios dos enunciados normalmente de fundo serem postos na superfície. Tudo isso, para ser socialmente aceito, evitando que as pessoas afundadas na ideologia mostrem resistência, demanda uma formação estética que vai desde o chiste até a obra de arte (uma peça cômica, por exemplo)<sup>151</sup>.

### **Superego e Édipo: conceitos historicamente condicionados à sociedade patriarcal**

Quando o artista, que é também pesquisador, se divide entre duas opiniões contrárias, precisa ou examinar ambas para decidir a qual adere, ou incorporar o que cada uma tem de válido para chegar a um conhecimento novo que as sobrepuje. Essa posição, aqui encampada, é de Iná Camargo Costa. Numa fala sobre pressupostos do teatro épico, em 2005, a pesquisadora explicou:

Hegel, que é o pai deste método no século XIX, não fez outra coisa. Quando viu que não tinha como escolher [por uma posição ou outra], ele deu o passo seguinte: as duas valem, é só ver por que esta vale aqui e esta vale aqui; o passo seguinte é ir para frente, incorporando as duas. Isso também é pressuposto. Quando você incorpora duas opiniões contraditórias e elabora uma nova que aproveita as duas anteriores, as duas viram pressuposto da nova ideia. Hegel fez isto com várias teses de Kant e de outros pensadores sobre os mais diversos temas, desde o da liberdade, que era tão importante nos tempos da Revolução Francesa, até o dos direitos humanos<sup>152</sup>.

Defrontado com dois estudos sobre o patriarcado, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, escrito por Engels em 1884, e *A opressão das mulheres, no passado e no presente, para acabar no futuro*, escrito por Darmangeat em 2010, esta pesquisa precisou desenvolver o método dialético. Sendo as duas posições contraditórias, como encontrar o caminho?

---

igualmente incorpora a crise do drama desencadeada pelo naturalismo, momento que foi supressumido por Brecht nos experimentos de contradição entre intenção e gesto.

<sup>151</sup> Ainda assim, “somente o chiste que tem uma tendência corre o risco de encontrar pessoas que não querem ouvi-lo” (FREUD, *O chiste e sua relação com o inconsciente*, p. 129).

<sup>152</sup> COSTA, “Brecht e o teatro épico”, p. 217.

Em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, Engels divide o desenvolvimento da humanidade em três estágios: o selvagem, seguido pela barbárie, que por sua vez é seguido pela civilização. No estado selvagem, mais antigo dos três, vivia-se numa horda, comunidade onde reinavam relações sexuais mais livres. Até o mais alto desenvolvimento da barbárie, a linhagem se dava pela origem materna, numa organização em que o poder não estava centrado na figura masculina. Como ainda não havia as condições necessárias para o homem monopolizar para si o poder da direção da casa, não se buscava identificar um pai singular. E ainda que uma mãe pudesse ser considerada tão mãe quanto as outras mulheres da mesma geração da horda, as relações de linhagem se davam com a única descendência possível de se reconhecer, que provinha do útero, com o nome de direito materno. Não havia matriarcado e muito menos o patriarca.

Uma das ideias mais absurdas que nos transmitiu a filosofia do século XVIII é a de que na origem da sociedade a mulher foi escrava do homem. Entre *todos* os selvagens e em todas as tribos que se encontram nas fases inferior, média e até (em parte) superior da barbárie, a mulher não só é livre como, também, é muito considerada. Artur Wright, que foi durante muitos anos missionário entre os iroqueses-senecas, pode atestar qual é a situação da mulher, ainda no matrimônio indiásmico: “A respeito de suas famílias, na época em que ainda viviam nas antigas casas-grandes (domicílios comunistas de muitas famílias)... predominava sempre lá um clã (uma gens)... Habitualmente as mulheres mandavam na casa; as provisões eram comuns, mas — ai do pobre marido ou amante que fosse preguiçoso ou desajeitado demais para trazer sua parte ao fundo de provisões da comunidade! Por mais filhos ou objetos pessoais que tivesse na casa, podia, a qualquer momento, ver-se obrigado a arrumar a trouxa e sair porta afora. E era inútil tentar opor resistência, porque a casa se convertia para ele num inferno; não havia remédio senão o de voltar ao seu próprio clã (gens) ou, o que costumava acontecer com maior frequência, contrair novo matrimônio em outro. As mulheres constituíam a grande força dentro dos clãs (gens) e, mesmo, em todos os lugares. Elas não vacilavam, quando a ocasião exigia, em destituir um chefe e rebaixá-lo à condição de mero guerreiro”<sup>153</sup>.

Como se observa, na divisão do trabalho ainda em estágio denominado de barbárie, era papel do homem buscar as provisões, enquanto que à mulher cabia a direção do ambiente doméstico e, nesse ambiente, os cuidados com a reprodução. Por isso, a mulher era proprietária dos utensílios da casa e o homem daquilo que lhe servia para a aquisição de alimentos (armas de caça, por exemplo).

No estágio mais avançado da barbárie, com a domesticação de animais e a criação de gado, uma mudança econômica dispara um duro golpe na base matrilinear. Camelos,

---

<sup>153</sup> ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, p. 47 na edição da Centauro, de 2002 (ou p. 53-4 na edição da Boitempo, de 2019, com outra tradução, mais recente, a ser conferida como duplo). O grifo é meu e explico. Iroqueses compõem confederações indígenas norte-americanas que não oprimiam as mulheres e que serviram de base para as formulações de Engels. Como esse corpus era ainda limitado, atenção para a generalização, que será desmentida por Darmangeat posteriormente.

carneiros, bois, cavalos, asnos e porcos começaram a se constituir como patrimônio, enquanto a mulher continuava dona somente de suas panelas. É aí que surge a riqueza duradoura, aquela que torna desnecessária a saída diária para a busca por alimentos, e com ela a produção excedente. Até então, não fazia sentido ter um escravo, pois para que sua condição seja possível é preciso que ele produza mais do que é capaz de consumir. O homem, em oposição à mulher, torna-se assim proprietário do novo manancial de alimentação (animais que dão não apenas carne, como também leite, em quantidade excedente), podendo em seguida tomar posse de um instrumento até então impossível, o trabalho escravizado.

Essa grande derrota histórica do sexo feminino deu ao homem a direção da casa, fazendo a passagem ao patriarcado, entendido aqui como uma organização em que todos se submetem ao poder do *pater familias*.

Em sua origem, a palavra *família* não significa o ideal — mistura de sentimentalismo e dissensões domésticas — do filisteu de nossa época; — a princípio, entre os romanos, não se aplicava sequer ao par de cônjuges e aos seus filhos, mas somente aos escravos. *Famulus* quer dizer escravo doméstico e *família* é o conjunto dos escravos pertencentes a um mesmo homem<sup>154</sup>.

De acordo com Engels, horda e família são fenômenos antagônicos<sup>155</sup>. A base da família, constituída para fins de constituição de patrimônio e transmissão deste por meio de herança, é o ciúme do macho, que, contrário à liberdade sexual observada na horda, visa a procriar filhos de paternidade indiscutível para a legitimidade da passagem dos bens. Não só o ciúme, como ainda o incesto, são segundo Engels ideias que se desenvolveram tarde<sup>156</sup>. A interdição do incesto até surge antes da imposição da monogamia, como necessidade de fortalecer os membros da comunidade, uma vez que a descontinuidade consanguínea gerava descendentes mais fortes. Já a monogamia aparece na sociedade patriarcal como primeiro antagonismo de classes da história, “a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino”<sup>157</sup>. Ou seja, a sociedade de classes, com a rígida divisão sexual do trabalho baseada na separação entre público e privado, se forma quando se constitui o patriarcado, quando surgem também os escravos, primeira classe trabalhadora da história.

Expostas as partes da obra de Engels que aqui mais interessam, seja apresentada a oposição. No texto *A opressão das mulheres, no passado e no presente, para acabar no futuro*, Darmangeat, mais de um século depois, discute descobertas de povos em estágios

<sup>154</sup> ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, p. 55 (2002) ou p. 61 (2019).

<sup>155</sup> ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, p. 33 (2002) ou p. 41 (2019).

<sup>156</sup> ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, p. 35 (2002) ou p. 43 (2019).

<sup>157</sup> ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, p. 62 (2002) ou p. 68 (2019).

anteriores à civilização<sup>158</sup> que, diferentemente dos iroqueses, oprimiam as mulheres. O pensamento desta tese precisou, então, ser reformulado nos termos a seguir.

Antes do atual período de civilização, houve dois outros momentos históricos: a selvageria (paleolítico) e a barbárie (neolítico). Na selvageria, a humanidade se alimentava das coletas de frutos e da pesca e caça de pequenos animais. Como não havia necessidade de força física para a sobrevivência, as mulheres, consideradas de modo abstrato, tinham mais chances de protagonismo. Na transição para a barbárie, começam as caças a animais maiores: a envergadura corpórea passa a ser essencial e inicia-se a supremacia masculina. Entretanto, nem na selvageria, nem na barbárie, sabia-se do papel do homem na reprodução da espécie. É na passagem da barbárie para a civilização que o homem toma esse conhecimento. A esta altura, os bens da mulher eram os domésticos, como os utensílios de cozinha, por isso seu encerramento derradeiro se dá no âmbito privado, onde inclusive seria possível controlar sua sexualidade. O homem, de posse da acumulação de terras, armas e escravos, começa então a preparar seus herdeiros. A monogamia, no fundo aparecendo na história sob a forma de escravidão de um sexo pelo outro, é elevada a valor social. Aqui se persiste no alinhamento com Engels:

O primeiro antagonismo de classes que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre o homem e a mulher, na monogamia; e a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino. A monogamia foi um grande progresso histórico, mas, ao mesmo tempo, iniciou, juntamente com a escravidão e as riquezas privadas, aquele período, que dura até nossos dias, no qual cada progresso é simultaneamente um retrocesso relativo, e o bem-estar e o desenvolvimento de uns se verificam às custas da dor e da repressão de outros. É a forma celular da sociedade civilizada [...]<sup>159</sup>.

A posição de Darmangeat parte da descoberta de organizações sociais igualitárias para além dos iroqueses, as quais Engels não teve acesso. Nelas, a dominação masculina é compatível com a estrutura desprovida de classes. Ou seja: a dominação masculina estaria numa época muito recuada e seria preciso explicá-la “de outra maneira que pela suposta vontade dos homens de transmitir as suas posses à sua progênie”<sup>160</sup>.

A querela de Darmangeat, diante das posições supostamente atrasadas de Engels, resolveu-se com o texto que Rose Marie Muraro escreveu como introdução a *O martelo das*

---

<sup>158</sup> Frise-se que aqui se segue a terminologia de Engels, especialmente pela contradição que produz. Trata-se de civilização em sentido conceitual específico, da abstração de um período histórico da opressão da mulher pelo patriarcado, o que não caberia no que o senso comum entende por “civilizado”. Observe-se que o dito civilizado não superou ainda o que se poderia chamar de organização social pré-histórica, uma vez que dividida em classes.

<sup>159</sup> ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, p. 62 (2002) ou p. 68 (2019).

<sup>160</sup> DARMANGEAT, *A opressão das mulheres, no passado e no presente, para acabar no futuro*, p. 21.

*feiticeiras*<sup>161</sup>. A despeito de todas as contradições produtivas, respondidas, por exemplo, pela envergadura corpórea masculina diante da inveja do útero (o que se discutirá mais adiante), é lógica a determinação de um momento-chave, civilizado (no sentido de avançado em relação aos períodos selvagem e bárbaro), em que o macho toma para si o controle da linhagem e a mulher perde de vez a parada (noves fora a opressão que ela já sofria aqui e ali). O conhecimento pelos homens do próprio papel na reprodução da espécie, o que vai dar na constituição de um patriarcado (família com poder centralizado no *pater familias*, linhagem paterna, acumulação de patrimônio para a transmissão por herança, e não simplesmente “poder do homem”), é mais recente do que se costuma pensar. Aniquilação da matrilinearidade e dominação masculina: aí está o ponto que interessa.

Todas as pesquisas arqueológicas no assim chamado campo religioso confirmam que, até mais ou menos oito mil anos atrás, a humanidade tinha apenas deusas *mulheres*, e o vínculo dessas deusas com a reprodução da espécie se evidencia até mesmo nas imagens encontradas<sup>162</sup>. Por isso, até a fase avançada da barbárie os homens se sentiam marginalizados diante da capacidade reprodutora feminina, o que se sacralizava inclusive na relação com uma aptidão mais geral da natureza de dar a vida: a fertilidade da terra e dos animais. “Essa primitiva ‘inveja do útero’ dos homens é antepassada da moderna ‘inveja do pênis’, que sentem as mulheres nas culturas patriarcais mais recentes”<sup>163</sup>, explica Muraro. A autora ainda conta que a inveja do útero deu origem a dois ritos encontrados nas sociedades anteriores ao estágio final da barbárie.

O primeiro é o fenômeno da *couvade*, em que a mulher começa a trabalhar dois dias depois de parir e o homem fica de resguardo com o recém-nascido, recebendo visitas e presentes. O segundo é a iniciação dos homens. Na adolescência, a mulher tem sinais exteriores que marcam o limiar da sua entrada no mundo adulto. A menstruação a torna apta à maternidade e representa um novo patamar em sua vida. Mas os adolescentes homens não possuem esse sinal tão óbvio. Por isso, na puberdade, eles são arrancados de suas mães pelos homens, para serem iniciados na

---

<sup>161</sup> MURARO em KRAMER; SPRENGER, *O martelo das feiticeiras*, p. 9-22.

<sup>162</sup> Cf. MARQUETTI, *Da sedução e outros perigos*, de onde se destaca o seguinte trecho: “É possível perceber nessas representações vindas dos períodos Paleolítico e Neolítico índices importantes para a definição dessa figura feminina como a Deusa Mãe ou a Grande Mãe. Dentre esses índices, a supremacia que ela assume nas representações. A forma feminina apresenta-se como o tema principal de interesse entre os vestígios escultóricos do Paleolítico e do Neolítico. Enquanto as relativamente raras figuras masculinas encontradas entre pinturas de animais são mascaradas ou modificadas de maneira a sugerir seres mitológicos, façanhas mágicas, ou uma simbiose entre o homem e os animais cornudos, as estatuetas femininas, esculpidas em diversos materiais, apresentam duas tendências: uma naturalista, na qual estão nuas e possuem formas esteatopígeas, e outra esquemática, ou estilizada, mas que ainda destaca os quadris largos, o triângulo púbico e os seios fartos. Contrastando com as formas masculinas, elas jamais são mascaradas ou modificadas para sugerir animais” (p. 83-4). Vale a pena conferir também a explanação de Muraro, em seu texto aqui discutido, pois lá ela vai a fundo numa análise das religiões em relação com os períodos da selvageria, da barbárie e da civilização.

<sup>163</sup> MURARO em KRAMER; SPRENGER, *O martelo das feiticeiras*, p. 9.

“casa dos homens”. Em quase todas essas iniciações, o ritual é semelhante: é a imitação cerimonial do parto com objetos de madeira e instrumentos musicais. E nenhuma mulher ou criança pode se aproximar da casa dos homens, sob pena de morte. Daí em diante, o homem pode “parir” ritualmente e, portanto, tomar seu lugar na cadeia das gerações<sup>164</sup>.

Observe-se que o que se construiu aí, entre os homens, foi um “poder cultural” que teve potencialidades de desenvolvimento (o parto pela costela da matriz judaico-cristã, por exemplo). Enquanto isso, cabia à mulher o “poder biológico”, cuja matrilinearidade não incluía a transmissão de poder ou herança duradoura. Por isso mesmo, Engels foi prudente em não falar em “matriarcado”, como assinala Darmangeat<sup>165</sup>. No estágio final da barbárie, com a descoberta da participação no poder biológico e já com o controle pela força somado ao poder cultural, o homem entra na era agrária dominando toda a disposição reprodutora, o que significou necessariamente o controle da sexualidade feminina.

Daí, junto com a monogamia, aparece o heterismo, entendido como a prática de relações extraconjugais dos homens com as mulheres não casadas, o que se transforma, progressivamente, na sua forma extrema: a prostituição<sup>166</sup>. O heterismo serve para manter a antiga liberdade sexual, só que em proveito perverso<sup>167</sup> dos homens. É praticado livremente, sobretudo entre os membros das classes dominantes, ainda que seja condenado em palavras. Sua reprovação se dirige apenas às mulheres, que são repudiadas, na afirmação da supremacia absoluta do homem sobre o sexo feminino. Correspondendo ao heterismo, surge o amante da mulher casada e o marido traído, isto é, a instituição do adultério. Heterismo e adultério são como pulsões sociais que escapam da repressão monogâmica, numa psicopatia coletiva que nunca se apresenta como tal. Constituem dois dos assuntos favoritos do gênero dramático, que, no entanto, não recebem tratamento psicopático porque lhes falta a explicação histórica, impossível com o diálogo, estrutura que não permite nem sequer o contraditório<sup>168</sup>. Na monogamia, cuja natureza pressupõe a supremacia do homem, está baseado o amor sexual moderno – uma estrutura que, portanto, não o sustenta. Para quem não tem e nem nunca terá

---

<sup>164</sup> MURARO em KRAMER; SPRENGER, *O martelo das feiticeiras*, p. 9-10.

<sup>165</sup> DARMANGEAT, *A opressão das mulheres, no passado e no presente, para acabar no futuro*, p. 7.

<sup>166</sup> Note-se que a prostituição, dita “profissão mais antiga”, também diz respeito a um momento histórico. Para Engels, no mundo civilizado, o que diferencia a mulher da prostituta habitual é que, enquanto a segunda se coloca no lugar de assalariada, a primeira se vende uma única vez e para sempre, como uma escrava (ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, p. 67-8 [2002] ou p. 72-3 [2019]).

<sup>167</sup> Rememore-se o apontamento da nota 44, em que se discute a incorporação da noção de perverso no que Freud chama de psicopático.

<sup>168</sup> Neste trabalho, diálogo diz respeito à própria estrutura do drama, em que se desenvolve o presente absoluto que é típico da cadeia de causas e consequências da ação. Dentro do diálogo dramático não cabe a narrativa – não cabe, portanto, nenhum enunciado de condicionamento social, e os personagens, ao menos em aparência, se apresentam como se fossem livres (para algumas pistas de onde provém a teoria do dialogismo, cf. COSTA, “O marxismo neokantiano do primeiro Bakhtin”).

bens de fortuna para conservação e transmissão por herança, o controle aparentemente não hipócrita do heterismo e do adultério só pode funcionar como feitiço, o que apenas nos palcos feministas e proletários explicitamente se ocasiona aparecer como alienação e, conseqüentemente, psicopatia.

Com tudo isso, a chamada segunda tópica de Freud, com os conceitos de Eu, Isso e Superego, também pode ser vista segundo seus condicionamentos históricos. Eis a determinação abstrata, resumida, das três instâncias da psique: o Ego se forma da mediação entre o Id (a natureza primitiva interna, relativa aos instintos) e o Superego (freio moral que se impõe da realidade externa ao Id)<sup>169</sup>. Essa terceira instância, Superego, quando observada em seu funcionamento prático, revela-se regulada pelo que aqui se chamará matriz judaico-cristã. O Superego não é nada mais nada menos do que assimilação psíquica da “lei do pai”, infundida pela família patriarcal, pelo Deus imposto na estrutura religiosa dominante, pelas instâncias jurídico-policiais que asseguram a propriedade privada, pelo Estado de *status quo* imperialista e pela obrigação dramática da monogamia. “Já a luta contra a autoridade social estabelecida, a revolução política e social, na maioria dos casos, tem suas raízes no ‘Id’: é a sublevação do ‘Id’ contra o ‘Ideal do Ego’”<sup>170</sup>.

O complexo de Édipo, estágio supostamente comum a todos os homens nessa organização social, se não neuroticamente superado é sintoma de insucesso no recalçamento da resistência do Isso diante das imposições patriarcais. Para impedir que o Id venha à tona, dominando a parada, o Superego pode extrapolar na violência, o que leva, por exemplo, ao psicótico autoflagelo religioso do Eu consigo mesmo. Matar o pai e tomar-lhe o lugar, inclusive desposando a mãe, talvez seja só a maneira fetichista mais ordinária, recalcada no Isso masculino, de rebelar-se contra a repressão – além de funcionar como impulso para a composição do Eu como futuro *pater familias*, com outra mulher substituindo a mãe e a figura do Deus judaico-cristão fortalecida pela culpa de se ter desejado a morte do pai que passou dessa para melhor. Devem existir outras saídas, menos individuais (isto é, menos restritas ao homem e seu poder de decisão) e mais coletivas.

---

<sup>169</sup> No entendimento desta tese, Eu (Ich), Isso (Es) e Superego (Überich), opções do tradutor Paulo César de Souza, já podem ser respectivamente tratados como sinônimos das incorporações latinas anteriores, Ego, Id e Superego, feitas por Jayme Salomão. Aqui se assume que a variação, assim como a assimilação antropofágica de termos estrangeiros, enriquece a língua. O Isso é chamado ainda de Infra-Eu, de acordo com a tradução de Joaquim José Moura Ramos para *Materialismo dialético e psicanálise*, de Wilhelm Reich. Em termos de literatura e teatro, Eu-lírico, Eu-Dramático e Eu-Épico poderiam, como duplos da tríade dialética mais importante da segunda tópica de Freud, impor suas correspondências (por exemplo: o Eu-Dramático é o que está posto de modo explícito em sociedade, nas relações intersubjetivas, enquanto o Eu-Épico guarda os enunciados de repressão social, que por sua vez perturbam de modo censor o Eu-Lírico).

<sup>170</sup> BAKHTIN, *O freudismo*, p. 62, as aspas nos conceitos são da edição consultada.

Já que se fez referência a fetiche, abra-se o parêntese para maiores explicações. Segundo Freud, a gênese do fetiche se dá quando o menino descobre a ausência do pênis na mãe<sup>171</sup>. Esta seria então uma castrada e, para superar o medo eunucoide, o garoto cria um substituto. Sapatos fetichizados, por exemplo, equivaleriam ao pênis em sublimação feita no momento em que se abaixou para observar sob a saia da mãe e se topou com a novidade. Na vida adulta, o calçado passa assim a funcionar como metonímia, dado o valor de substituição (a fração pelo todo: uma indumentária ou uma parte do corpo do sujeito o substitui) nas relações sexuais. O modelo se aplica a outras formulações: o menino procurava o invejável pênis e, indo ver se tinha ido parar em outra área do corpo, fixou-se nessa área. Para Freud, o fetiche se formaria até mais ou menos os quatro anos de idade do garoto, cujas lembranças só poderão ser resgatadas depois via inconsciente, âmbito da psique que se caracteriza pela comunicação nunca suficientemente clara. Por isso, e como este estudo suspeita das gêneses freudianas, de caráter mítico, abstraia-se tudo, mantendo apenas a dimensão metonímica, que aproxima o fetiche freudiano do marxista. Em Marx, fetichismo também diz respeito a feitiço<sup>172</sup>. A dimensão aponta para o valor religioso atribuído à mercadoria, que resulta do trabalho fragmentado. O produtor não enxerga sua mão de obra naquilo que produz porque se responsabilizou apenas por um fragmento, não sabe como as outras partes foram feitas nas outras praças. Além disso, quando o produto chega ao mercado, não se recupera o modo como foi desenvolvido. Como num passe de mágica, só pode ter aparecido de modo acabado – tanto para o trabalhador quanto para quem vai consumir – por obra de algum demiurgo. Daí dois produtos equivalentes, que servem ao mesmo fim, poderem ser avaliados em patamares distintos (o apartamento não padrão e o padrão; o carro vermelho e o carro prata; o cinema popular e o cinema de arte etc.). A mercadoria passa a ser então o próprio consumidor, que se vale do fetiche para se fetichizar a si mesmo, “em relações reificadas entre as pessoas e relações sociais entre as coisas”<sup>173</sup>. O que determina socialmente os indivíduos neuróticos da sociedade capitalista, relativizando-os, é desse modo o poder de equivalência monetária dos produtos que consomem. Assim como grupos sociais tinham tabus que agiam fisicamente em seus corpos por indução do aparelho psíquico condicionado, com a infração resultando em

---

<sup>171</sup> Cf. a explicação que Freud dá ao fetiche em 1905 (FREUD, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria [“O caso Dora”] e outros textos*, p. 45-8) e em 1938 (FREUD, *Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos*, p. 267-8 e 347-8).

<sup>172</sup> Cf. “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo” (MARX, *O capital, livro I*, p. 146-58). Na tradição marxista, a dimensão de fetiche se desdobrou com o que o Benjamin chama de aura e com o que Debord chama de espetáculo. Cf. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, p. 165-196 (1987) ou p. 179-212 (na edição revista de 2012); e DEBORD, *A sociedade do espetáculo*.

<sup>173</sup> MARX, *O capital, livro I*, p. 148.

autopunição que chegava à morte por uma doença que parecia natural, os neuróticos desenvolvem distúrbios com suas manias: se acreditarem que pisar na linha da calçada leva a adoecer, de fato adoecem. Se acreditarem que ter um determinado produto será determinante para a ascensão social, como fazem parecer as propagandas, de fato comprarão o determinado produto. É desse tipo de feitiço (ou fetiche), para mencionar os mais simples, que nos dias de hoje se faz necessário buscar o *distanciamento*. Que se fique atento, portanto, para o significado de fetiche nesta tese: metonímia enfeitada que aliena do todo material<sup>174</sup>. Não só as metonímias, mas todos os símbolos, que postos de modo mais generalizado formam alegorias, são ao mesmo tempo dado da alienação e da luta pela desalienação, na medida do esforço pela apropriação de sua técnica formativa (é nesse sentido, de apropriação da técnica formativa, que Marx expõe o desenvolvimento do valor de troca em *O capital*: dinâmica relativo-equivalente na forma de valor simples, individual ou ocasional, passando pela forma total ou desdobrada e a forma universal, reflexiva ou inversa, até chegar à forma dinheiro<sup>175</sup>). Como conta Wilhelm Reich, “um analista fez notar ironicamente que um avião era certamente um símbolo do pênis, mas que também servia para voar de Berlim até Viena”<sup>176</sup>. De certo, a mercadoria se relativiza para um equivalente, no fim das contas abstraindo-se dinheiro, assim como o concorrente a uma vaga de emprego se relativiza para os avaliadores a que se quer equivaler, mas o escritor de um texto também não se relativiza para seus leitores e críticos, abstraindo todas as possibilidades de interpretação e engrandecendo-se de modo abstrato? O valor de uso, datado, tem forma relativa de valor. Já o valor de troca, equivalente pro qual o relativo se sente impelido, engrandece-se qualitativa e progressivamente para a eternidade e a universalidade, para o absoluto. Uma vez desmascarado o fetichismo que culmina na forma dinheiro, essa forma, enquanto absoluto, desvela toda a técnica de produção de abstração do processo, técnica da qual se faz imperativo se apropriar porque ela representa o avanço do

---

<sup>174</sup> Cf. ainda a explicação de Iná Camargo Costa neste vídeo: <https://goo.gl/QswtzG> (acessado em 9 set. 2018). O trecho foi retirado da Brava Conversa sobre Guy Debord e a sociedade do espetáculo, disponível em <https://goo.gl/HK3e9y> (acessada na mesma data). A referência da pesquisadora neste ponto exato da exposição é FEUERBACH, *Preleções sobre a essência da religião*.

<sup>175</sup> MARX, *O capital*, livro I, p. 125-46.

<sup>176</sup> REICH, *Materialismo dialético e psicanálise*, p. 100. Segundo Cássio Tavares (que toma como pressuposto crítico os princípios do drama tal como se faz nesta tese, mas para discutir o conto), “[...] nem sempre a ocorrência de metáforas é problemática para o rigor do pensamento – a própria filosofia não prescinde delas; também a alegoria pode ser instigante e inteligente, como em Benjamin, por exemplo (mas nesse autor ela é frequentemente mal interpretada, fato que também merece consideração). A metáfora, o símile, a alegoria devem ser usados como recurso complementar do pensamento; a linguagem figurada não é suficiente se convertida em base na qual se assente todo o desenvolvimento posterior do pensamento. Pois sem uma ponte referencial, sem o estabelecimento de um teste de realidade para a construção discursiva, a linguagem figurada favorece o estabelecimento de analogias e relações falsas, com base na figura e em prejuízo do que ela deveria representar [...]” (TAVARES, *O conto e o conto brasileiro contemporâneo*, p. 35).

movimento do pensamento. Daí que não se pode dizer “espírito absoluto” se o *pensamento* estiver alienado. Posta a explicação do fetiche, com chamada de atenção para a base racional em que se apoia todo simbolismo e abstração (era Marx quem dizia que “o modo de vida material se transforma em idéias no cérebro humano”<sup>177</sup>), o próximo parágrafo reformula a proposição do parágrafo anterior em outros termos.

Como a psicanálise cria a enfermidade (no sentido freudiano de fantasia) que ela própria está disposta a curar, nomeie-se psicose *os mitos* tanto da horda primordial quanto do complexo de Édipo. Quanto à horda primordial, como poderia haver a experiência dos filhos primevos com o pai totêmico, se o pai totêmico não era também primevo? Já quanto ao complexo de Édipo, com a visão materialista aqui proposta, a inclinação ao parricídio pode ser vista como reação à derrocada do direito materno, por exemplo, e o desejo pela mãe como comemoração da matrilinearidade e ao mesmo tempo potência de retorno ao patriarcado – uma reação psicótica, alienada, porque, ainda que reativa, termina por alimentar aquilo que combate, sendo no fundo conservadora do patriarcado<sup>178</sup>.

A juventude burguesa protesta contra a casa paterna e cria o seu próprio “movimento de juventude”, cujo significado oculto é a aspiração à liberdade sexual. Mas, não se tendo aliado ao proletariado, este movimento torna-se insignificante e desaparece depois de ter parcialmente atingido os seus objetivos<sup>179</sup>.

O drama do indivíduo que pulsa por matar o pai e desposar a mãe é fetiche em sentido freudiano – porque funciona como metáfora substitutiva – e também em sentido marxista – pois esconde questões materiais de fundo. É fantasia inconsciente resultante de uma repressão externa (patriarcado) e um recalque interno (desejo de libertar-se do patriarcado). E como ironiza Bakhtin, “o pai não é o dono da empresa, o filho não é o herdeiro: o pai é apenas o amante da mãe; o filho, seu rival!”<sup>180</sup>. Ao encontro do pensador russo, esta tese visa a uma interpretação menos dramática.

---

<sup>177</sup> MARX *apud* REICH, *Materialismo dialético e psicanálise*, p. 107.

<sup>178</sup> A postura de Hamlet, também psicótica, alienada, ainda que igualmente reativa, de modo similar termina por abrir a guarda para o ataque imperialista do inimigo, como se verá na análise da peça mais adiante. Perceba-se que essa dialética do avanço que objetiva a autopreservação mas que acaba funcionando para a autodestruição por vezes se impõe num tipo específico de estudo, como se impôs no de Fernando Novais: “[...] as reformas portuguesas no Brasil, que naturalmente visavam preservar a posição da Metrópole, são observadas [por Novais em *Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial*] também como outros tantos passos *involuntários* na direção da crise e da destruição do Antigo Sistema Colonial no seu conjunto, a bem da Revolução Industrial na Inglaterra” (SCHWARZ, *Seqüências brasileiras*, p. 117, grifos meus).

<sup>179</sup> REICH, *Materialismo dialético e psicanálise*, p. 119-20.

<sup>180</sup> BAKHTIN, *O freudismo*, p. 91.

## Complexo de Antígona: a catástrofe da resistência arcaica ao Estado<sup>181</sup>

Neste subcapítulo, pretende-se resumir os mitos e as tragédias dos Labdácidas (basicamente os antecedentes e os textos propriamente ditos de *Édipo rei*, *Édipo em Colono*, *Os sete contra Tebas* e *Antígona*) para explicar o que esta tese entende por complexo de Antígona. Antes, no entanto, que se chame atenção para o arcaísmo do “homem cordial”, conceito apresentado por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* e discutido de modo esclarecedor em artigo de Iná Camargo Costa para o site Outras Palavras, “Sérgio Buarque, o ‘homem cordial’ e uma crítica inepta”.

Para a fração jurídico-militar da burguesia nacional (o aparato policial-repressor das elites, portanto), não deve ser fácil entender uma palavra de ordem como a da juventude francesa de maio de 1968 como “É proibido proibir”. Provavelmente soa como desrespeito às leis e à ordem, isso para não adotar o vocabulário da classe e falar em afronta à moral e aos bons costumes. Contudo, para quem assimilou os valores das revoluções burguesas porque foram realmente conquistados, e não simplesmente trazidos de fora como mais um produto modernizante qualquer, que seja proibido proibir talvez fique claro: não se aceitam leis que venham de cima para baixo, leis que não sejam construídas coletivamente, leis que não se respeitem de modo regular, por comum acordo entre cidadãos. É assim que se trata um Estado que se quer cada vez mais democrático: seus membros são cidadãos, não súditos.

Como a liberdade é coisa-em-si, suprassensível, o que dela conhecemos são apenas as suas manifestações, sendo que a superior é a sua própria regra, qual seja, o imperativo categórico: só devo agir quando a regra desse ato for passível de universalização. Para dizer o mesmo de outro modo, qualquer ação que eu pratique deve ser julgada por essa regra e ela só será considerada uma ação livre, desinteressada, se eu não estiver reivindicando (ou praticando) um privilégio, pois privilégios por definição não podem ser universais. Somente as ações livres são autônomas, as interessadas são heterônomas. Autonomia é então sinônimo de liberdade. Como se vê, para Kant liberdade é de saída uma questão política (contra o absolutismo) radicalmente democrática. Tão radical que nem a burguesia, em cuja intenção o filósofo formulava este problema, foi capaz de garanti-la na prática<sup>182</sup>.

---

<sup>181</sup> Engels manifesta o Estado como historicamente determinado: organização patriarcal e classista das propriedades privadas. Já Hegel e em sua esteira Sérgio Buarque pressupõem o Estado como algo em potencial, de ordem suprassensível: organização social em que a coletividade se reconhece em torno de um objetivo comum. Para o desenho de toda esta tese, considere-se Estado como o fazem Hegel e Sérgio Buarque: do sentido abstrato ao funcionamento fenomênico e vice-versa, com mais movimento e transformação nas passagens de uma utilização a outra (do infinito negativo ao finito e por sua vez ao infinito positivo; do negativo ao positivo e mais uma vez negativo; da qualidade à quantidade e de novo à qualidade e assim por diante) do que binarismos que estipulariam ou um ou outro, ou concreto ou abstrato, ou material ou ideal etc. Com essa descontinuidade em relação às prescrições de estancamento (sobretudo as prescrições que interditam comparações com a atualidade), faz-se possível superar a fixação na diferença espaço-temporal que esteriliza a possibilidade de avanço do conceito.

<sup>182</sup> COSTA, “O marxismo neokantiano do primeiro Bakhtin”, p. 282.

Aí burguesia brasileira, *de aparência*, é pior até do que a burguesia europeia porque nem sequer lutou por direitos em 1789 ou inspirado por 1789. Pelo contrário, só soube ir atrás de privilégios. Entenda-se: direitos podem ser aceitos como tal apenas se tiverem validade e aplicação universais. O homem cordial, figura de elite sequiosa por distinção (e não o povo brasileiro, como se costuma apregoar), nunca aceitou muita universalidade de direito algum. Para essa figura, direito como liberdade se perverte em privilégio como arbítrio. Assim, o homem cordial é antes dependente do Estado do que seu formador. É antes súdito do que homem livre. Daí a utilização de valores arcaicos para suas imposições: um sentimentalismo que reclama princípios familiares e um catolicismo que permite atrocidades, pois depois o coração tudo chora e perdoa (como alerta o “Fado tropical” de Chico Buarque, filho de Sérgio Buarque de Holanda<sup>183</sup>). Não custa nada lembrar que uma das maiores conquistas da cidadania burguesa, de autênticos revolucionários do fim do século XVIII, foi a instituição do Estado laico.

O conceito de homem cordial foi formulado por Sérgio Buarque a partir da *Filosofia do direito* de Hegel. Em ambiente parecido, o filósofo alemão se dava conta de que, vinte anos depois das revoluções burguesas, seus conterrâneos, ao contrário dos franceses e ingleses, não tinham *conquistado* a liberdade. Os valores importados, pervertidos pelo arcaísmo não efetivamente superado, progressivamente conduziram ao fascismo.

Mas retomando: o Estado só é possível por meio de conquista da liberdade pelos cidadãos. Os burgueses revolucionários do século XVIII encararam a tarefa de impor a própria constituição, derrubando a aristocracia e a Igreja e superando de vez o feudalismo. Foi o primeiro passo para a construção e a assimilação da diferença entre liberdade como direito e arbítrio como privilégio. “Não cidadãos [ou seja, súditos] reivindicam privilégios em nome da liberdade, tanto mais ambicionados quanto mais exclusivos. Cidadãos reivindicam direitos, que são, por definição, universais”<sup>184</sup>.

No caso dos gregos e dos romanos da Antiguidade, o Estado foi produto das energias dos cidadãos e como tal era reconhecido: obra deles próprios. Já em países que foram colonizados (como a região da Europa medieval onde hoje se situa a Alemanha e o Brasil da época moderna) não existem cidadãos. Nestes casos, o Estado é uma instância exterior que domina o conjunto da sociedade e esta, por sua vez, é constituída não por cidadãos, mas por súditos. Para quem não se lembra, a palavra súdito significa subjugado, submetido; portanto são homens que

---

<sup>183</sup> Letra e áudio da canção estão disponíveis em <https://youtu.be/NfjaFMah7sE>, acesso em 22 abr. 2020.

<sup>184</sup> COSTA, “Sérgio Buarque, o ‘homem cordial’ e uma crítica inepta”.

desconhecem a liberdade e a confundem com mandos e desmandos. Não são livres, mesmo que tenham escravos<sup>185</sup>.

Como simplifica Leandro Konder, a eticidade em Hegel comporta três momentos distintos: a família, a sociedade-civil burguesa e o Estado.

Na família, o indivíduo toma consciência, sensivelmente, de modo natural, de sua unidade com outras pessoas; percebe que seu destino está entrelaçado ao delas. Na sociedade civil-burguesa, o indivíduo assume sua autonomia, persegue seus interesses privados, orienta-se de acordo com suas paixões e necessidades particulares, mas também é pressionado no sentido de reconhecer os vínculos objetivos que o ligam aos outros, num âmbito muito mais vasto que o da família. No Estado, por fim, o indivíduo supera o quadro constituído pelo egoísmo generalizado, ultrapassa o horizonte limitado das “corporações” (grupos organizados em torno de motivações específicas), para se elevar à universalidade da *cidadania*<sup>186</sup>.

A família é a instância mediadora entre indivíduo no estado animal e indivíduo no estado civil. Os valores dela são suprassumidos no Estado, que é uma associação de cidadãos sob uma constituição, cidadãos estes que suprassumiram a subjetividade no âmbito comum para a conquista da verdadeira liberdade. Os gregos tiveram constituição, o que enquadrava a aristocracia. *A constituição de Atenas*, de Aristóteles, mostra “como fazia parte do cotidiano do cidadão ateniense a conversa sobre seu próprio Estado, sua história, suas constituições e leis vigentes”<sup>187</sup>. Entretanto, havia contradições, como se demonstrará com objetos da época, as tragédias dos Labdácidas.

Tudo começa com o fim da relação propedêutica entre Laio e Crísipo, respectivamente erastes e eromenos um do outro, o que queria dizer, respectivamente, o amante mais velho e o mais novo na relação educativa que havia entre os homens gregos antigos<sup>188</sup>. Essa relação tinha prazo e se desenvolvia inclusive no campo sexual, com restrições sobre a emasculação dos mais jovens (trocando em miúdos: os mais velhos não podiam rebaixar os mais novos à posição sexual da mulher, isto é, à posição sexual passiva). Apaixonado (ou seja, tomado por emoções do tipo que se querem exclusivas), Laio não aceita nem o fim do prazo, nem a interdição da sodomização, e sequestra Crísipo, estuprando-o em seguida. O final desta história é uma catástrofe: o garoto se suicida e sua mãe, de suposta linhagem olímpica, lança a “maldição dos Labdácidas”, o que dá origem às tragédias nas três gerações (a primeira, Laio,

---

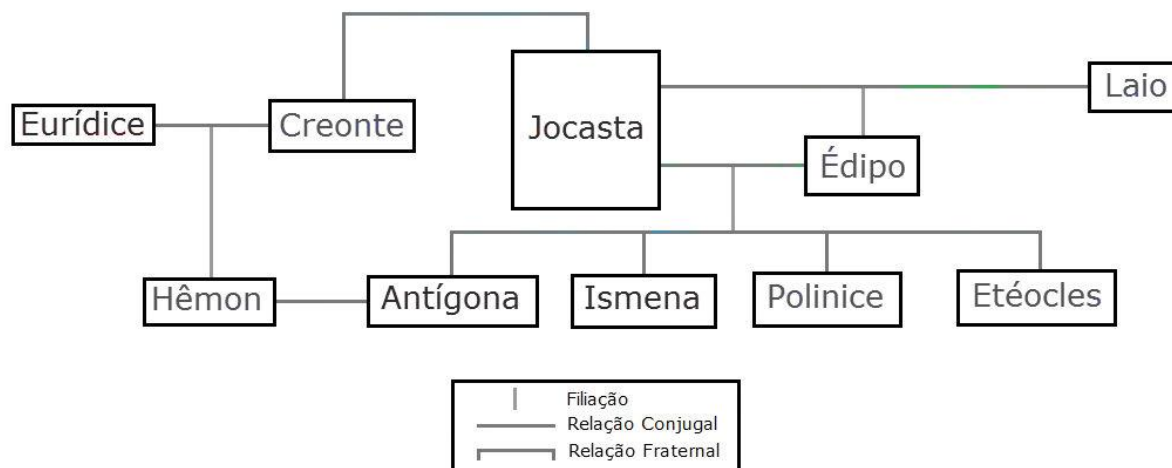
<sup>185</sup> COSTA, “Sérgio Buarque, o ‘homem cordial’ e uma crítica inepta”. Em nota, a autora diz que, segundo Hegel, não tem cabimento cobrar de Aristóteles o fato de em seu tempo haver escravos em Atenas, “pois só na época moderna surgiram a experiência e o conceito de liberdade a que [Hegel] se refere”.

<sup>186</sup> KONDER, *Hegel*, p. 62, grifo da obra consultada.

<sup>187</sup> COSTA, “Sérgio Buarque, o ‘homem cordial’ e uma crítica inepta”.

<sup>188</sup> Para a utilização desses termos, erastes e eromenos, cf. DOVER, *A homossexualidade na Grécia Antiga*, p. 33-4.

a segunda, Édipo, e a terceira, Etéocles, Polinice, Antígona e Ismene). Para não se perder, fique de olho no ramo da árvore familiar dos Labdácidas que aqui interessa:



Note-se que a formação da “maldição dos Labdácidas”, com o desrespeito de Laio às leis, é de base transgressora, da ordem dos costumes e, portanto, dramática<sup>189</sup>.

A transgressão é o deleite dos poderosos, que podem se imaginar deliciosamente desobedientes. Ela depende da manutenção da moral convencional. Não haveria nada para ofender, e a deliciosa desobediência desapareceria, se uma mudança social séria ganhasse espaço. Os transgressores e os moralistas dependem mutuamente uns dos outros, em uma relação binária que derrota em vez de possibilitar mudança. Ademais, a transgressão depende da existência de subordinados sobre os quais a transgressão sexual pode ser representada, principalmente mulheres prostituídas e garotos. Não é uma estratégia viável para a dona de casa, a mulher prostituída ou para a criança violentada. Estes são objetos da transgressão ao invés de seus sujeitos<sup>190</sup>.

<sup>189</sup> Como se depreende de Anatol (ROSENFELD, *O teatro épico*, p. 21-36), a tradição alemã divide as experiências da vida em três esferas. A esfera dos “estados da alma”, da interioridade, ou da subjetividade, que corresponde ao gênero *lírico*, é essencialmente abstrata e por isso afeita à fruição individual que chega a impelir para a metafísica (o “contato com o sagrado”). A esfera da vida privada, que corresponde ao gênero *dramático*, intersubjetivo, trata basicamente do que se passa entre quatro paredes, a saber, a vida em família, o conflito de gerações, os valores morais, as transgressões de costumes, as disputas entre irmãos e as paixões que envolvem ciúmes, traições e vinganças. Já a esfera pública, da coletividade, que corresponde ao gênero *épico*, é substancialmente política, relativa aos negócios, às guerras e à vida cotidiana que acontece na rua, com agrupamento de pessoas: piquetes de greve, levantes populares e revoluções funcionam como exemplo. Frise-se que essa separação entre esferas, ant dialética, justifica-se apenas para fins teóricos, pois na prática as três dimensões mediam a experiência da vida humana simultaneamente. No tempo da Grécia clássica, Platão falava no máximo em “poesia épica, lírica ou trágica” (PLATÃO, *A República*, livro II, § 379a [p. 90]) e, mesmo que se considere o trágico antigo como gênero dialeticamente incorporado no dramático, não se tratava ainda de um drama que tivesse a paixão como atributo de pretensas vontades individuais (cf. a discussão que contrasta Eurípedes e Racine em CARVALHO, “Notas sobre dramaturgia modernista e desumanização”).

<sup>190</sup> No original: “Transgression is a pleasure of the powerful, who can imagine themselves deliciously naughty. It depends upon the maintenance of conventional morality. There would be nothing to outrage, and the delicious naughtiness would vanish, if serious social change took place. The transgressors and the moralists depend mutually upon each other, locked in a binary relationship which defeats rather than enables change. Also,

Rememorando a definição de patriarcado do subcapítulo anterior, chame-se o dramático, familiar (do *famulus*<sup>191</sup>), de arcaico. A transgressão é arcaica. Laio é arcaico. Como gente feito ele está com os dias contados na sociedade democrática que se vislumbra, já rudimentarmente constituída na condição de Estado, reage como animal ante a obrigação de curvar-se à cidadania, isto é, à progressiva universalização de direitos em detrimento de privilégios.

Em *Édipo rei* (de mais ou menos 427 a.C.), pressupõe-se o mito que inicia a maldição impingida nos Labdácidas: o oráculo prevê que o filho dos reis de Tebas, Laio e Jocasta, matará o pai e desposará a mãe. Para evitar que isso aconteça, o bebê deve ser abandonado em ermo com os pés pregados<sup>192</sup>, mas o pastor incumbido dessa crueldade fica com pena e leva o bebê para Corinto, onde o rei Políbio e a rainha Mérope o adotam. Édipo cresce e numa festa dizem que ele é adotado.

Um homem ébrio, já muito alto, num  
festim chamou-me filho putativo  
Muito abalado, a duras penas, eu  
me contive esse dia. Alvoreceu.  
Interroguei meus pais. Sentindo o ultraje,  
reagiram contra quem o pronunciara.  
Deixaram-me feliz, mas logo aquilo  
voltou-me a atormentar, e sempre mais<sup>193</sup>.

780

Como se vê, os pais adotivos negam, mas, com a suspeita na cabeça, Édipo consulta um oráculo, que diz que ele vai matar o pai e se casar com a mãe. Recalcando a possibilidade de ser adotado, Édipo acha que se trata de Políbio e Mérope. Então foge e no caminho dá de frente com Laio. O rei exige passagem, e Édipo, também príncipe, não se curva<sup>194</sup>. Ambos são

---

transgression depends upon the existence of subordinate others upon whom the sexual transgression can be acted out, mostly prostituted women and boys (Kappeler 1990). It is not a strategy available to the housewife, the prostituted woman, or the abused child. They are the objects of transgression, rather than its subjects” (JEFFREYS, *Unpacking queer politics [Entendendo políticas queer]*, p. 43).

<sup>191</sup> “Do lat. família; o sentido etimológico é o de conjunto de escravos, criados (*fâmulos*)” (NASCENTES, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, p. 208). Que se evite, portanto, a relação mais concreta e imediata, qual seja, da empatia pelo pai, a mãe e os filhos. Aqui família tem relação de sinonímia com patriarcado, não com núcleo individual.

<sup>192</sup> O nome Édipo tem etimologia em Οἰδίπους, Oidípous, pés perfurados e amarrados, como de um frango preso de cabeça para baixo. “*Et.*: Conformément à la légende de ses pieds percés et ligotés lors de l’exposition de l’enfant (S. Œd. R. 1034 sq.), le mot signifie «aux pieds enflés»” (CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, p. 780).

<sup>193</sup> SÓFOCLES, *Édipo rei*, § 779-86 (p. 75).

<sup>194</sup> “Vindo de encontro a mim, o auriga e o velho / me empurraram: devia dar passagem. / Colérico, esmurrei meu agressor / – o auriga –, e o velho, vendo-me ladear / o carro, à espreita, com chicotes duplos, / feriu-me bem no meio da cabeça. / Pagou preço maior: no mesmo instante, / recebe um golpe do meu cetro. Rola / do carro, ao chão, decúbito dorsal. / Executei o grupo” (SÓFOCLES, *Édipo rei*, § 804-13 [p. 76]). As peças analisadas neste

arrogantes. Édipo acaba matando Laio, alguém que, ele sabia, tinha idade para ser seu pai. Em seguida, Édipo encontra a Esfinge, deverá desvendar seu enigma<sup>195</sup>. Pensando nessa figura de modo secularizado, dá para notar que se trata de um usurário que impõe tributos à cidade de Tebas<sup>196</sup>.

Parêntese. A história de Édipo conserva traços da trajetória de Sólon (por volta de 639 a 559 a.C.), “o primeiro líder do povo”<sup>197</sup>. Sólon era de um tempo em que se havia esboçado a “primeira forma de Constituição”<sup>198</sup>, mas uma Constituição que fazia “os muitos” serem “escravizados pelos poucos”. Isso “levou a uma insurreição do povo contra os notáveis”. Sólon, que “sempre atribuiu a causa da guerra civil inteiramente aos ricos”, foi então chamado a mediar e pacificar o conflito<sup>199</sup>. Ele libertou os escravizados no que se chamou “Livramento dos Fardos”, proibiu “empréstimos feitos com a garantia da pessoa do devedor” e “decretou cancelamento de dívidas”. Por isso foi vítima de acusações e manobras, mas aparentemente nada que tenha tido muita consequência. Segundo Aristóteles, “[...] não parece provável que um homem tão moderado e voltado para o interesse público [...] fosse macular suas mãos [...]”<sup>200</sup>. Sólon enfrentou o que achou que tinha de enfrentar, como o primeiro conciliador político de que se tem notícia. Para Aristóteles, ele resistiu ao que se considerava “tirania”, *governar para uma classe em prejuízo de outra*, pois inclusive recuou do limite do patriarcado, recusando-se a pôr em xeque a propriedade privada a ser transmitida por herança<sup>201</sup> – o mesmo limite de quem, hoje em dia, sofre do chamado “complexo de Édipo”. Cite-se, portanto, a principal acusação feita contra Sólon:

[...] tomaram dinheiro emprestado e compraram uma grande quantidade de terras. Ora, logo depois, com o cancelamento das dívidas, tornaram-se homens ricos.

---

capítulo – *Édipo rei*, *Édipo em Colono*, *Os sete contra Tebas*, *Antígona* e *Lisístrata* – foram consultadas nas traduções de Trajano Vieira.

<sup>195</sup> Trata-se de um dos quebra-cabeças mais conhecidos da literatura. Decifra-me ou te devoro (o que é o que é?): tem quatro pernas de dia, duas à tarde e três à noite? A Esfinge só seria derrotada por quem respondesse corretamente e a tempo de não ser estrangulado. Édipo é o cara, matando a charada de que se trata do homem: bebê que engatinha de quatro, adulto com as duas pernas e velho com a adição da bengala (cf. verbete da Esfinge disponível em [pt.wikipedia.org/wiki/Esfinge](http://pt.wikipedia.org/wiki/Esfinge), acesso em 25 abr. 2020).

<sup>196</sup> “Recém-chegado a Tebas, nos poupaste / do ônus que impôs a ríspida cantora, / a Esfinge [...]” (SÓFOCLES, *Édipo rei*, § 35-7 [p. 40]). A Esfinge é definida ainda como “cadela de rapsódias” (§ 392 do mesmo texto [p. 56]), numa referência ao seu enigma, estruturado na metáfora poética, e também à exposição pública da adivinhação, como faziam com a poesia os rapsodos (rapsodos eram os intérpretes das poesias na Antiguidade, cf. LIDDELL; SCOTT; JONES; MCKENZIE, *Greek-English lexicon*, p. 1566, e o termo *ῥαψωδός* em [tiny.cc/ol0pnz](http://tiny.cc/ol0pnz), acesso em 24 abr. 2020).

<sup>197</sup> ARISTÓTELES, *A constituição de Atenas*, § 2 (p. 42).

<sup>198</sup> ARISTÓTELES, *A constituição de Atenas*, § 3 (p. 44).

<sup>199</sup> ARISTÓTELES, *A constituição de Atenas*, § 5 (p. 46). Nesta tese, estão sempre na mesma referência as aspas anteriores às que remetem à nota de rodapé.

<sup>200</sup> ARISTÓTELES, *A constituição de Atenas*, § 6 (p. 47).

<sup>201</sup> Cf. ARISTÓTELES, *A constituição de Atenas*, § 12 (p. 54).

Dizem residir nisso a origem das famílias que passaram posteriormente a ser tidas como possuidoras de uma riqueza ligada aos ancestrais<sup>202</sup>.

Estabeleça-se a relação do feito de Sólon com a libertação, pelo Édipo mítico, da dívida dos tebanos com a cadela de rapsódias. Trata-se, portanto, como no enigma, de três tempos: Édipo é, no tempo do mito (data que se perde de vista), aquilo que se realiza em Sólon (século VII a.C.), o que se reproduz na peça do tempo de Sófocles (século V a.C.). De uma abstração mítica se desenvolve a concretização, que por sua vez torna a uma representação abstrata. Para quem costuma se defrontar, nos textos de Hegel, com ilustrações de estágios de crescimento biológico, a charada da Esfinge edípica aparece aqui em correspondência familiar-infamiliar: quatro pernas de manhã, duas à tarde e três à noite como cifras do bebê, do adulto e do velho, momentos da vida que são por sua vez correspondentes ao *em si*, ao *para si* e ao *em e para si*. Ora, a vida adulta é um momento de luta pelo direito à vida, como na concretude de Sólon.

As flores são uma refutação das folhas. Elas (as flores) parecem ser a mais elevada, a verdadeira existência da árvore. Mas as flores são anuladas pelo fruto. O fruto, que é o último, contém tudo que o precedeu, todas as forças antes de desenvolver-se. O fruto não pode converter-se em nova realidade sem atravessar todos os graus anteriores. Agora estes graus se destroem na existência natural, assim como a natureza em geral é a ideia na forma do outro ser. Também no espírito existe esta sucessão, esta refutação, mas de modo que os graus anteriores permanecem na unidade<sup>203</sup>.

O dado reflexivo da vida adulta, binário, faz sua passagem do dois ao três na velhice especulativa que reconquista o quatro uno da intuição infantil<sup>204</sup>. Quatro, duas e três pernas, respectivamente: o mito edípico, a materialidade de Sólon e as peças trágicas. “Temos que distinguir e considerar em primeiro lugar, o passar do uno à dualidade, e, em segundo, o regresso ao uno”<sup>205</sup>. Tudo isso para frisar: as respostas que se dão de modo imediato, como

---

<sup>202</sup> ARISTÓTELES, *A constituição de Atenas*, § 6 (p. 47).

<sup>203</sup> HEGEL, *Introdução à história da filosofia*, p. 60. Acrescente-se Jadir Antunes: “A planta vive, assim, no estado pleno da superação e da reconciliação. Superação no sentido de haver não apenas negado e ultrapassado, mas conservado e guardado agora como planta desenvolvida todas as potências iniciais de seu ser-aí como semente [isto é, como bebê], e reconciliação no sentido de haver vencido [enquanto adulto] todos os obstáculos e sujeitos estranhos que a negavam e a desejavam para si, que a desejavam como suporte e sustentáculo para suas vidas ociosas e improdutivas, e viver agora em-si, por-si e para-si própria [como sábio, velho de bengala], como, de certo modo, vivia embrionariamente a semente lançada no solo. Ao viver deste modo, a planta se reconcilia com o ser-em-si da semente, a planta reata o elo de ligação” (ANTUNES, “Notas provisórias sobre o sistema filosófico de Hegel”, p. 25).

<sup>204</sup> Cf. nota de rodapé 55, do primeiro capítulo desta tese, que apresenta a tríade hegeliana intuir, refletir e especular. Acrescente-se: “As crianças [...] são ricas em intuições sensíveis, porém muito pobres em pensamentos” (HEGEL, *Introdução à história da filosofia*, p. 44).

<sup>205</sup> HEGEL, *Introdução à história da filosofia*, p. 47.

por uma frase de solução mágica, proporcionam menos prazer ao gênio de sorte do que a dialética ao investigador de dedicação.

Com Tebas liberta da Esfinge, o libertador é promovido a rei e casa-se com Jocasta. Em dado momento, já com os quatro filhos, o casal vê a polis passar por infertilidade nos campos e nos úteros das mulheres. Tebas estaria amaldiçoada porque Laio foi assassinado e não encontraram o culpado (parece até, na alegoria, sintoma de uma culpa que não consegue vir à tona do inconsciente). Inicia-se uma investigação que, na força da *ação* trágica, visa a desvendar o mistério: uma cadeia de acusações e contra-acusações ou defesas<sup>206</sup> recheada de pressentimentos<sup>207</sup> que culmina na descoberta de que Édipo é o assassino. Parricida incestuoso, ele se cega depois que Jocasta se suicida. A catástrofe então dá as bases para se pensar a alienação do complexo de Édipo freudiano: matar o pai como impulso de reação contra o patriarcado e retorno à mãe como retomada da linhagem matriarcal significa ao mesmo tempo manutenção de tudo em família, sem ampliação do rol de herdeiros. O patriarca morre, mas sua ideologia permanece, fazendo saltar aos olhos a filiação de Édipo a Sólon, que conciliatório se recusou a pôr fim na propriedade privada. Parricídio e incesto estão nessa chave de leitura.

Que se rememore: na trajetória de Édipo, ele e o pai se cruzaram e, na estrada estreita, um dos dois deveria ceder passagem. Nenhum deles, ambos aristocratas, desceu do alto de sua nobreza. Em *Édipo em Colono*, o personagem-título, menos heroico em relação a tomar para si as responsabilidades, defende-se dizendo que foi em legítima defesa<sup>208</sup>, tentando contornar a arrogância, propriedade de caráter definida muito mais por matar alguém com idade paterna (sabendo, mesmo que inconscientemente, da possibilidade de ser adotado) do que por bater de frente com a deidade inquestionável incorporada em Tirésias, o suposto representante de Apolo na Terra.

É em *Édipo em Colono* que, além de se evidenciar a derrocada de um caráter dito elevado, explica-se o rancor de Édipo contra Creonte, Polinice e Etéocles. Na história, um Édipo idoso, cego desde a catástrofe auto-imolada, e por isso mesmo debruçado em Antígona,

---

<sup>206</sup> A defesa de Creonte, por exemplo, evidencia retidão de caráter (cf. SÓFOCLES, *Édipo rei*, § 583-615 [p. 65-6]). Se se pensa a tirania não como imposição autoritária ao povo, mas como priorização de uma classe em detrimento de outra, ele parece bem mais inclinado a somar-se aos de baixo do que aos de cima (talvez seja justamente esse o seu erro, como se verá mais adiante).

<sup>207</sup> Muitos desses pressentimentos, movimentos da ação que antecipam a descoberta ou reconhecimento, para utilizar o jargão aristotélico, enunciam os chistes edípicos: “Aconteceu-me / de *herdar* o mando que lhe pertencia / de *herdar* seu leito e desposar-lhe a esposa” (SÓFOCLES, *Édipo rei*, § 258-60 [p. 49], grifos meus).

<sup>208</sup> “Procura em mim o erro censurável / da harmatia! Não encontras. A harmatia, / erro horrível, nem contra mim, nem contra / os meus eu cometi [...] se alguém agora viesse te matar, / a ti [Creonte], *tão justo*, indagarias se é teu / pai o assassino, ou no ato o punirias?” (SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, § 966-9; 991-4 [p. 83-4], grifo meu para frisar mais uma evidência da fama de retidão de Creonte).

foi expulso de Tebas pelos próprios filhos e, vagando feito um mendigo à procura de um lugar onde se alojar, chega a Colono. Na busca por poder permanecer, ele é interrompido pela aparição de Ismene, que informa sobre a mais nova previsão oracular: a prosperidade de Tebas depende do retorno de Édipo. Entretanto, querem que ele volte e fique à margem, para que não se corra o risco de seu governo. Édipo expõe sua mágoa: “[...] a urbe / banuiu-me à bruta, e os dois – *meus filhos!* – aptos / a agirem *pelo pai*, ao pai negaram / ajuda”<sup>209</sup>.

Depois da expulsão de Édipo, o trono, que devia ter sido entregue a Creonte, preservando a polis da luta por poder<sup>210</sup>, fora disputado por Polinice e Etéocles<sup>211</sup>. O mais jovem, Etéocles, venceu a parada. Polinice, em busca de aval para atacar o irmão, vai então ao encontro de Édipo:

Quis sentar-me em trono pleni-  
soberano, ex-teu. Era o *primogênito*.  
Etéocles não deixou, *mero cadete*:  
me exilou, sem vencer-me na palavra,  
sem me dobrar no braço. Nada fez  
além de *convencer a polis*<sup>212</sup>.  
1295

Acima dos cidadãos está Etéocles que, ao brigar pelo trono com o irmão, não o cedeu a Creonte como parecia ser da vontade coletiva para a preservação da polis. Entretanto, Etéocles convenceu a urbe, contra os argumentos de sangue (não é *primogênito*) e de posição hierárquica (é *mero cadete*). Polinice, exilado e ofendido, organiza assim um exército para atacar a cidade natal: “Motiva-me a vingança fratricida: / Quem foi meu algoz? Quem me deportou? [...] em casa, o rei-tirano – ó dor! – avesso / a nós, não cobre o riso da soberba”<sup>213</sup>. Édipo não admite a hipocrisia do filho: “canalha! Detentor de trono e cetro, atualmente nas mãos de seu irmão, a mim mesmo – teu pai! – puseste fora”<sup>214</sup>. As relações familiares, de sangue, arcaicas, conduzem as ações por privilégios. “Lucras arrasando a pátria?”, pergunta

---

<sup>209</sup> SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, § 440-4 (p. 50), grifos meus.

<sup>210</sup> Creonte, chamado de tirano por personagens *aristocratas*, sequestrador das princesas Ismene e Antígona para obrigar o retorno de Édipo, é a figura que mais representa as vontades coletivas, como no exemplo: “[...] me mandaram / com a missão de convencê-lo à volta. / A determinação partiu de todos, / não de alguém isolado [...] O chamamento / do povo é unânime – clamor justíssimo!” (SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, § 735-8; 741-2 [p. 69]). Na resposta de Édipo, a seguir, vê-se o seguinte: “[...] resolveste me expulsar. / Nada valeu então o *parentesco*” (§ 770-1 [p. 70], grifo meu).

<sup>211</sup> Cf. SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, § 365 e ss. (p. 45).

<sup>212</sup> SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, § 1293-8 (p. 99), grifo meu.

<sup>213</sup> SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, § 1329-30; 1338-9 (p. 100).

<sup>214</sup> SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, § 1354-6 (p. 101).

Antígona a Polínice, que responde: “Sou primogênito e o exílio humilha-me! / Não sou de aceitar burlas de cadete!”<sup>215</sup>.

Édipo, então cego como Tirésias, assume igual postura oracular: a morte de irmãos, Polínice e Etéocles, será mútua. Frise-se que, como hoje, no tempo das tragédias também se previa a catástrofe das imposições arcaicas, de privilégio familiar, diante do Estado. Cronos não falha. *Édipo em Colono* termina com o personagem-título morrendo numa espécie de sacrifício na cidade-também-título.

Passe-se a *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo, que trata do ataque de Polínice à cidade natal com outros seis guerreiros que organizou em Argos. A tragédia cita algumas vezes a “estirpe” de Édipo<sup>216</sup>, uma linhagem que está se autodestraindo e querendo levar consigo as conquistas com o horizonte democrático. Sem perder tempo insistindo na ignomínia da traição de Polínice contra o próprio povo, observe-se o excerto do final de *Os sete contra Tebas*, momento em que ambos os irmãos homens estão mortos e o mensageiro traz a decisão da *assembleia*:

Venho anunciar o parecer e a decisão tomada no conselho popular da urbe. Num recesso aprazível destas cercanias, por sua retidão, enterre-se Etéocles. [...]	1005
Quanto ao cadáver do irmão, de Polínicos, sem sepultura, deve ser entregue aos cães, na condição de destruidor do solo cádmio não fora o deus bloquear o avanço de sua lança <sup>217</sup> .	1015

Em seguida, ainda em *Os sete contra Tebas*, Antígona não se conforma: diz que enterrará seu irmão e que são desatinadas as determinações da cidade. “A *massa é bruta* quando escapa da ruína”, ela diz<sup>218</sup>. Para Antígona, os valores familiares e religiosos são universais e eternos. Por contraste, o Semicoro A lembra que a raça de Édipo foi aniquilada pela raiz, uma vez que as mulheres, únicas sobreviventes, não têm papel na transmissão do

---

<sup>215</sup> SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, § 1421-3 (p. 104).

<sup>216</sup> Cf. ESQUILO, *Os sete contra Tebas* (2018, na tradução de Trajano Vieira), § 801 (p. 75), § 952 (p. 87) e § 993 (p. 95). Em § 879 (p. 81) se diz ainda “a casa” de Édipo. Na tradução de Donaldo Schüller (2011), essas quatro referências aparecem em português como a “raça” de Édipo (respectivamente p. 81, 86, 89 e 92). Assim, o que se enuncia é a aristocracia, com seus mandos e desmandos, em decadência.

<sup>217</sup> ÉSQUILO, *Os sete contra Tebas* (2018), § 1005-16 (p. 99).

<sup>218</sup> ÉSQUILO, *Os sete contra Tebas* (2018), § 1044 (p. 101), grifos meus. Na tradução de Donaldo Schüller (2011), “Severo é o povo que escapou de um desastre” (p. 98), também grifos meus.

nome pela linhagem<sup>219</sup>. O mesmo coro se compadece de Antígona, numa inclinação a apoiá-la no *privilégio* de enterrar o traidor, mesmo depois de assumir temor dos *cidadãos*<sup>220</sup>.

*Antígona* é a peça em que culminam as contradições da aristocracia diante do horizonte democrático. A personagem-título desafia a polis ao enterrar, por arbítrio, o irmão e, no embate com quem mantém o decreto da proibição<sup>221</sup>, perverte pelo patético os cidadãos, que assumem também os valores familiares e arcaicos (incluído no patético o temor da ira de deuses). Ou seja, no apelo que Antígona faz para as emoções, o Estado que se queria cada vez mais democrático degenera em tirania da ideologia dominante, que se generaliza para o povo. A própria personagem-título se afunda na defesa da própria linhagem:

Entre os sensatos, fiz o que devia [enterrar o irmão],  
pois fora mãe de prole numerosa, 905  
ou fora meu esposo morto exposto  
ao sol, jamais desafiaria a polis<sup>222</sup>.

O que Antígona quer dizer é que, por um irmão, do sexo masculino e primogênito da linhagem edípica, vale o sacrifício, e que o *status* de marido e filhos não é o mesmo, pois não transmitem seu sobrenome. Por essa defesa última do patriarcado, Antígona se impele para a catástrofe, o que significa a derrocada final do próprio microcosmo patriarcal do qual faz parte.

Enquanto instância defensora de valores familiares que não se curva ao Estado, Antígona alimenta no povo o sentimento arcaico. Por isso que seu destino é se autodestruir.

É assim que, numa das suas mais sublimes representações, a *Antígona* de Sófocles, o amor é expresso, antes de tudo, como a lei da mulher. É a lei da substancialidade subjetiva sensível, da intrinsecidade que ainda não alcançou a sua plena realização, a lei dos deuses antigos, dos deuses subterrâneos, a imagem de uma lei eterna que

---

<sup>219</sup> “Ai! / Plenijactantes destruidoras de linhagens, / Queres, Erínias, destruístes a família / de Édipo, dos extremos da popa” (ÉSQUILO, *Os sete contra Tebas* [2018], § 1054-6 [p. 103]).

<sup>220</sup> ÉSQUILO, *Os sete contra Tebas* (2018), § 1060 e ss. (p. 103-5).

<sup>221</sup> Creonte assumiu o trono, mas, como se viu em *Édipo rei*, nunca quis governar, não podendo tão facilmente ser acusado de abuso de poder (a não ser que se considere abuso governar inclinado a favorecer os de baixo em detrimento dos de cima). Além disso, em *Antígona* ele se condiciona aos conselhos e se dobra às concessões.

<sup>222</sup> SÓFOCLES, *Antígone*, § 904-7 (p. 75). A propósito deste trecho, na tese *Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico*, Flávia Resende chama atenção para o fato de que as leituras atuais de *Antígona*, que põem a personagem-título como ícone do enfrentamento a governos antidemocráticos, precisam obliterar “a polêmica passagem dos versos 905 a 915, em que Antígona afirma que não faria o mesmo gesto por um marido ou por um filho, passagem que dificulta entender a personagem como uma heroína moderna, altruísta” (RESENDE, *Antígonas*, p. 37). Entre tais leituras, inclui-se a de Brecht, que figura os Labdácidas todos como nazistas e que serviu de laboratório para a atriz Helene Weigel interpretar a alienada personagem-título de *Mãe Coragem e seus filhos*, peça que será analisada mais adiante nesta tese. Brecht defendia a analogia de *Antígona* com a própria época (pela “significação do recurso à força quando o Estado entra em decadência”), mas não sem considerar prejudicial uma correspondência da resistência no drama antigo com a resistência alemã (cf. BRECHT, *Teatro dialético*, p. 222).

ninguém sabe desde quando existe, e que representa em oposição à lei manifesta, a lei do Estado. Essa oposição é a oposição moral suprema, portanto a mais essencialmente trágica. Nela são individualizadas a feminilidade e a virilidade<sup>223</sup>.

Note-se que a oposição entre efeminação e a dita tirania tem sua razão de ser: a libertação da mulher depende de superação daquilo que lhe foi imposto como próprio do sexo. Nesse sentido é que Lisístrata é a verdadeira heroína da Antiguidade, como se verá no final deste subcapítulo.

Creonte como figuração do Estado chega a se tornar verdadeiramente tirano contra o povo, como marcam as releituras contemporâneas?<sup>224</sup> Ele se vê impelido a ceder à transgressão, individual, relativa a costumes, que é de ordem familiar, religiosa, arcaica, alienada do todo (isto é, alienada do prejuízo social). Recua em relação à punição capital de Antígona, mas é tarde demais: descobre-se que Hêmon, seu filho, par amoroso da personagem-título, suicidou-se, o que induz a esposa e mãe Eurídice ao mesmo ato. Mas o erro de Creonte é não perceber o movimento regressivo tomando corpo social para incorporá-lo a tempo, evitando assim a catástrofe? A catástrofe não é a própria regressão social estimulada por Antígona?

No complexo de Antígona, o apelo aos sentimentos desestabiliza a força coletiva em sentido regressivo, alienando-a em valores atrasados como os religiosos, patriarcais, aristocráticos etc. Nos dias de hoje, ressaltar-se-iam os valores dramáticos e burgueses. No tempo em que o homem dominou a técnica e já não precisa temer a natureza tanto quanto os animais, a emoção pode ser supressumida pela razão de modo mais consequente. No movimento progressivo de democratização, cidadania e direitos, a manipulação baseada em sentimentos, visando inconscientemente a um retrocesso, constitui o complexo de Antígona. Numa sociedade avançada, a religião não pode ser colocada acima de decisões tomadas em conselho popular, pelo povo, como coloca Antígona ao desestabilizar a grei de cidadãos da polis com *estratégia de ponta* (o movimento do pensamento com a dialética que desestabiliza, apontando contradições, para tornar a estabilizar), mas em sentido regressivo. Daí inevitavelmente se caminha para um horizonte de catástrofe que poderia ser evitado. Como

---

<sup>223</sup> HEGEL, *Princípios da filosofia do direito*, p. 156.

<sup>224</sup> Creonte é chamado de tirano nas falas de personagens não muito confiáveis (mesmo Tirésias, como representante de valores religiosos, tem interesses que vão contra a secularização que se desenvolve no percurso histórico com o horizonte democrático). Além disso, a condição de entronado em caráter provisório dificulta a legitimação do chefe de Estado.

avisa Guy Debord, as sociedades são frágeis quando têm “grande dificuldade para dominar sua perigosa expansão tecnológica”<sup>225</sup>.

Embora o fascismo se dedique à defesa dos principais pontos da ideologia burguesa tornada conservadora (a família, a propriedade, a ordem moral, a nação) ao reunir a pequena burguesia e os desempregados assustados com a crise ou decepcionados com a impotência da revolução socialista, em si ele não é fundamentalmente ideológico. Apresenta-se como aquilo que é: uma ressurreição violenta do *mito*, que exige a participação em uma comunidade definida por pseudovalores arcaicos: a raça, o sangue, o chefe. O fascismo é o *arcaísmo tecnicamente equipado*<sup>226</sup>.

Daí que quando se opõem ao patriarcado com a transgressão individual, inconsciente da totalidade que está conduzindo à catástrofe, as lutas identitárias, assim como Antígona enquanto mulher, na verdade alimentam aquilo que teriam como objetivo histórico destruir. É esse o sentido da tragédia que ainda vale nos dias de hoje<sup>227</sup>. A representatividade no liberalismo, atendendo a demandas da religião do capital, não faz positivação totalizante das políticas conciliatórias, avessas à possibilidade de até mesmo se discutir o fim da propriedade privada (especialmente a propriedade privada das técnicas mais avançadas de movimento do pensamento)? Não é isso o que vem conduzindo a humanidade à catástrofe fascista?

[...] quando, na Antígona, a irmã enterra o irmão contrariando a lei, então triunfa, emocionado, o humano, que é o privado. A criatura aparece em posição de defesa contra a ordem que ela própria criou, o natural revolta-se contra o artificial, é um ato revolucionário. Mas na realidade só se mostra uma divisão, um contraste de interesses entre o indivíduo e a sociedade, um fato histórico, e também o natural já é qualquer coisa de social, portanto de artificial, de histórico<sup>228</sup>.

Retomando o que se trouxe no início deste subcapítulo, a superação histórica do feudalismo, com as revoluções burguesas que legaram aos ingleses e franceses a conquista da própria liberdade, deu em um Estado que não foi só *importado pela Alemanha*, sem que os alemães tenham se produzido eles mesmos como cidadãos, mas ainda *exportado para*

---

<sup>225</sup> DEBORD, *A sociedade do espetáculo*, § VIII (p. 182). Frise-se: dialética é mecanismo espiritual de ponta, técnica da qual a humanidade precisa se apropriar para evitar a catástrofe.

<sup>226</sup> DEBORD, *A sociedade do espetáculo*, § 109 (p. 75), grifos da edição consultada. Observe-se que fascismo é mais um conceito tomado em sentido abstrato, mas não sem que esteja simultaneamente mediado do concreto, pois é natural do pensamento buscar adicionalmente as especificidades dos momentos italiano, alemão, português, brasileiro etc.

<sup>227</sup> Outra que sofre de complexo de Antígona é Medeia. Como se viu no subcapítulo anterior, o ciúme, determinado pela monogamia, serve para assegurar o patriarcado. Entretanto, mulher do ciúme, Medeia destrói a linhagem de Jasão, que é também a sua própria. A propósito, a domesticidade do ciúme confere à tragédia euripédica um caráter protoburguês, o que explica Eurípedes ser um autor antigo tão afinado com o espírito desta era: ele é ancestral de Shakespeare na abertura de clareira para o caminho de formação do drama liberal (para informações sobre as determinações históricas do espírito protoburguês de Eurípedes, cf. HAUSER, *História social da literatura e da arte, tomo I*, § V [p. 147-57]).

<sup>228</sup> BRECHT, *A compra do latão*, § B 122, p. 97.

a Alemanha. As forças arcaicas não continuaram operando também direto da França e da Inglaterra?

Os valores patriarcais que figuram na personagem-título de *Antígona* permeiam também o Estado, representado em Creonte e seus conselheiros, ainda que esse Estado, uma conquista, tenha enquadrado a aristocracia com seus dispositivos legais. Dessa maneira, o Estado se torna em si regressivo porque seu povo, assim como seu chefe, é mediado pelo arcaísmo. A tragédia aponta não só para a impossibilidade de formação da cidadania sem superação do patriarcado, mas ainda para a expressão mais radical dos valores arcaicos, a catástrofe que, em tempos modernos, exibiu sua faceta mais repugnante: o fascismo.

Apenas a título de contraponto, observe-se a comédia, que é e sempre foi mais avançada em termos de experimentação de forma (determinação, óbvio, do conteúdo dos baixos gêneros e estratos). Tome-se como ilustração *Lisístrata*, de Aristófanes, comediógrafo dos tempos de Sófocles e Ésquilo. Duas ações simultâneas resumem a peça: a greve de sexo proposta pela personagem-título e a ocupação da cidade (o Tesouro) pelo coro de anciãs, tudo por um acordo internacional de armistício. Uma passagem da obra faz troça de *Os sete contra Tebas*, com paródia da cena do juramento<sup>229</sup>. Ainda no que diz respeito à paródia, até o oráculo em *Lisístrata* serve para desqualificar os gêneros que se querem sérios<sup>230</sup>, isso sem contar referência a trecho misógino de epopeia, citado pela personagem-título com ironia<sup>231</sup>. Registre-se que essa aparição afrontosa de outrem na fala de Lisístrata aponta para o discurso indireto livre, ou seja, estão debochando de Homero. Listem-se ainda mais elementos que fazem de *Lisístrata* peça que aqui interessa: a quebra da verossimilhança com estrofes finalizadas por verso que inverte o sentido<sup>232</sup>; o episódio de Cinésias e Mirrina, que se retirado não comprometeria “o todo”<sup>233</sup>; e, claro, os apartes (no episódio de Cinésias e Mirrina). O primeiro teatro não aristotélico da história se encontra já nas comédias antigas.

Lutando contra a guerra, as mulheres lideradas por Lisístrata necessariamente lutam contra a construção de um império, prática de que o patriarcado é o microcosmo. Nessa luta,

---

<sup>229</sup> A cena do juramento está em ÉSKUÍLO, *Os sete contra Tebas*, § 42 e ss. (p. 17 [2018] ou p. 37-8 [2011]). A paródia do mesmo juramento em *Lisístrata* pode ser conferida a partir de § 187 (p. 44 e ss.).

<sup>230</sup> “Tão logo / o medo encolha as andorinhas no único / lugar, fugindo às poupas e poupando-se / do falo, o mal acaba. Zeus depõe / o que está sobre. [...] Se, dispersas, as andorinhas batem / asas do templo, tornam-se exemplo / máximo de quem oferece o cu”. Ao ouvir essas palavras do oráculo, ditadas por Lisístrata, uma das mulheres exclama: “Oh, céus! Quanta clareza! Viva os deuses!” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, § 769-77 e ss. [p. 89-90]).

<sup>231</sup> “Cala a boca e tece ou racho / tua cachola: guerra é assunto de homem”, como citação paródica de um verso que Heitor dirige a Andrômaca, na *Íliada*, serve para questionar a ideologia que interdita violentamente a mulher das decisões políticas (cf. ARISTÓFANES, *Lisístrata*, § 516-20 [p. 71]).

<sup>232</sup> Cf. ARISTÓFANES, *Lisístrata*, § 1043-70 (p. 115-16) e § 1188-215 (p. 126-7).

<sup>233</sup> Cf. ARISTÓFANES, *Lisístrata*, § 845 e ss. (p. 95 e ss.).

mesmo que temporariamente retomam para si o controle sobre os próprios corpos e o controle da reprodução da espécie. Fazem ainda proposições de inclusão – união numa só comunidade e introdução dos moradores das colônias entre os atenienses<sup>234</sup>. Resumindo: em *defesa* do Estado, Lisístrata e suas companheiras *suprassumem a transgressão em atitude política* de oposição à guerra, o que quer dizer que combatem também a construção de um império (macrocosmo do patriarcado com as propriedades individuais, não custa insistir), num levante de mulheres de localidades distintas, localidades estas em conflito entre si por causa dos homens.

A razão se realizava na história na medida em que os seres humanos se reconheciam em leis comuns e, apesar da diversidade deles, reconheciam-se num Estado que os unificava por cima de suas contradições, somando-lhes as energias e canalizando-as num movimento conjunto. Nesse movimento, as limitações estreitamente individuais eram superadas, as dores pessoais eram absorvidas, os anseios particulares eram incorporados a uma criação coletiva<sup>235</sup>.

O que está em jogo em *Lisístrata* é evitar a catástrofe do desperdício material, pois o trabalho que se tem com filhos, preparados para a continuidade da reprodução da vida humana, é aniquilado na guerra (como se observa na acusação que a personagem-título faz ao Comissário: “Monstro! Duplo / sofrer o nosso: criar, perder o hoplita!”<sup>236</sup>) – isso sem contar todas as outras riquezas, a duras penas desenvolvidas, descartadas com a briga sanguinária pelo poder.

Em *Lisístrata*, as mulheres são acusadas de tirania<sup>237</sup>. Mas quem são as fontes de acusação? Tirania quer dizer o quê? Quer dizer imposição, pelas mulheres, de um governo que trabalhe pelo coletivo, de um governo que evite a destruição da riqueza social, como séculos depois se definirá ditadura do proletariado, isto é, a tirania dos que se querem livres em prejuízo dos assujeitamentos, dos que defendem direitos em detrimento de privilégios, dos que produzem sobre os que fazem espoliação? A democracia *de homens*, na comédia, é coletivamente questionada em seu paradoxo por quem não sofre de complexo de Antígona. O que Lisístrata e suas companheiras defendem não são os valores arcaicos, mas o Estado.

---

<sup>234</sup> Cf. ARISTÓFANES, *Lisístrata*, § 574 e 578 (p. 76).

<sup>235</sup> KONDER, *Hegel*, p. 25. Outro trecho: “A compreensão da razão, em sua dimensão universal, é extremamente trabalhosa para as pessoas; elas só conseguem apreendê-la aos poucos, através de múltiplos tropeços e por meio das *mediações* proporcionadas por seus interesses particulares, suas paixões e seus desejos. Quando as pessoas se reconhecem integradas em *povos*, elas dão um passo à frente; no *Estado*, são levadas a articular suas motivações privadas com o respeito às motivações privadas alheias protegidas pelo *direito*, e são levadas a assumir responsabilidades públicas” (KONDER, *Hegel*, p. 78, grifos da obra consultada).

<sup>236</sup> ARISTÓFANES, *Lisístrata*, § 588-9 (p. 77).

<sup>237</sup> Cf. ARISTÓFANES, *Lisístrata*, § 630 (p. 80).

## Neurose e psicose: sintomas do espírito de concorrência no mundo liberal

Em um estágio primevo da vida, o princípio de prazer, até então predominante, seria cindido pelo princípio de realidade. Num exemplo hipotético, bem ao estilo mítico freudiano, é como se, ao nascer, houvesse uma percepção de si mesmo que fosse do todo, numa realidade sem dor. Imagine-se o bebê se acreditando parte do corpo da mãe. Quando essa mãe se ausenta pela primeira vez e o peito não está ali, sente-se fome. Em lugar da completude, aparece o sofrimento. Nessa situação, busca-se o substituto, que no exemplo que aqui se utiliza pode ser chupar o dedo como um fantasma do peito. Esse molde para os princípios de realidade e de prazer é aplicável em outros contextos, não relativos a uma gênese mítica. A interdição da completude (a disponibilidade perene do mamilo como parte do próprio corpo) substituída pela imitação (o dedo) é análoga, portanto, à interdição platônica da busca, através da mimese, pela totalidade perdida. O Aristóteles da *Poética* confronta o Platão da *República* assim: com a defesa do (retorno ao princípio de) prazer, o prazer de imitar<sup>238</sup> (que é também brincar, jogar, representar). Para o momento histórico contemporâneo, princípio de realidade é, como diz Wilhelm Reich, “princípio da sociedade capitalista, baseada na economia privada. [...] Por adaptação à realidade entende-se simplesmente a adaptação à sociedade [...]”<sup>239</sup>.

Inculcar este princípio no proletário, fazer com que ele o admita como absolutamente válido em nome da cultura, equivale a fazê-lo aceitar a sua exploração, a fazê-lo admitir a sociedade capitalista. É necessário ver claramente que o conceito de princípio de realidade tal como é atualmente concebido por numerosos psicanalistas, corresponde a uma atitude conservadora (se bem que talvez inconsciente) e encontra-se assim em contradição com o caráter objetivamente revolucionário da psicanálise. O princípio da realidade tinha originalmente um outro conteúdo; modificar-se-á na medida em que se modificar a ordem social<sup>240</sup>.

Para suportar a cisão do princípio de prazer pelo princípio de realidade, isso que se chama neurose seria um natural retorno, ainda que insuficiente, para o princípio de prazer. Aí

---

<sup>238</sup> A expulsão dos poetas da República “ideal” poderia ser analisada desta maneira: esses poetas atacados por Platão podiam representar uma ameaça porque desenvolver a capacidade épica, totalizante, de ser tudo e todos (interpretando o que quer que eles não fossem por meio do estudo), conferia-lhes arma política poderosa demais contra o *status quo* mantido por “filósofos” irracionais. A briga já podia ser, portanto, contra o labor artístico que tinha como foco a busca pelo conhecimento que rompe com o “lugar de fala”. Em sua *Poética*, Aristóteles se opõe a expulsão dos poetas de uma república ideal ao defender a mimese: imitar é prazeroso. “Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural dos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações” (ARISTÓTELES, *Poética*, § 1448b [p. 42]). Acrescente-se que imitar é prazeroso (a retomada de um prazer coletivo) porque faz parte de um processo de aprendizado tanto do ator quanto do público.

<sup>239</sup> REICH, *Materialismo dialético e psicanálise*, p. 47.

<sup>240</sup> REICH, *Materialismo dialético e psicanálise*, p. 48.

está o pressuposto da fantasia: a humanidade, no atual estado de coisas, não pode escapar da neurose, uma vez que a fantasia é essencial para suportar o princípio de realidade. A fantasia é ainda um modo de se apropriar do objeto a partir do momento em que a consciência desse objeto restringe a liberdade – apropriar-se do objeto subjetivamente, no próprio pensar, tem potencial de devolver a liberdade<sup>241</sup>.

No mundo do individualismo burguês, baseado em concorrência, evidentemente as neuroses se acentuam, uma vez que o princípio de realidade se impõe com mais agressividade. Trata-se, portanto, de um terreno de neuróticos, que é ao mesmo tempo um terreno de psicóticos em potencial. A psicose se dá quando a fantasia deixa de ser encarada como fantasia e, deslocada do Id, passa a ser tomada como realidade do ego. “Neurose é o resultado de um conflito entre o Eu e o Isso, ao passo que a psicose é o resultado análogo de uma perturbação semelhante nas relações entre o Eu e o mundo exterior”<sup>242</sup>. Em outras palavras, na neurose cala-se o Id, enquanto que na psicose o silêncio é imposto ao Superego.

O Eu, entidade fronteira entre o mundo e o inconsciente, diante das pressões do Superego defende-se obstruindo a passagem do Isso, com o recalçamento. O Id então se comporta como fumaça num ambiente fechado, encontrando uma fresta: ele cria um substituto, que escapa como lapso ou negação inconsciente, por exemplo, impondo-se ao Eu como sintoma. Esse é o quadro de neurose. Já a psicose é o delírio que, ainda que mantenha alguma consciência da realidade, não encontra eficácia nas percepções objetivas. Por isso, tornando-se mais forte, a fantasia provoca a perda da participação no mundo exterior. Na sociedade psicopática, vive-se o delírio do fetiche e não se consegue intervir na realidade de maneira eficaz. Hamlet tem essa percepção ineficaz do mundo, como se verá na análise da peça, na última parte deste capítulo.

O Superego, que assume a representação das exigências da realidade, na condição psicopática pode bombardear o Eu, que se sente culpado, sem conseguir organizar as ideias. Daí o surto. Se por um lado o neurótico consegue ser fiel à dependência do mundo exterior e silenciar o Id, respeitando o papel do Superego de satisfazer, por meio das fantasias pré-conscientes, as mediações ídicas com o mundo exterior, por outro o psicótico deixa-se subjugar e é arrancado da realidade. Esse papel do Superego, de espécie de advogado do Isso,

---

<sup>241</sup> Cf. HEGEL, *Introdução à história da filosofia*, p. 42.

<sup>242</sup> FREUD, *Neurose, psicose, perversão*, p. 272-3.

visa a encontrar a substituição: a finalidade do Supereu é em última instância estabilizar o eu na neurose<sup>243</sup>.

Por isso existe um mundo da fantasia, setor da psique que foi separado do mundo real na instauração do princípio de realidade e que é frouxamente ligado ao Eu pré-consciente. Para um armistício com as opressões, que vêm de fora, esse mundo oferece materiais para novas formulações de desejo. Mas essa trégua se desfaz na psicose: o mundo da fantasia se impõe como se fosse realidade, alojando-se no lugar da objetividade exterior. Tanto na neurose quanto na psicose há perda e substituição da realidade, mas na psicose essa perda é mais brutal. Daí a fantasia estar para a neurose, ao passo que o delírio, supremacia da fantasia, está para a psicose. Tudo isso, segundo Hegel, diria respeito à decadência de uma época:

A filosofia é a reconciliação da decadência que o pensamento tinha principiado; esta reconciliação ocorre no mundo ideal, no mundo do espírito, no qual o homem se refugia, quando o mundo terreno já não o satisfaz. A filosofia começa com a decadência de um mundo real<sup>244</sup>.

Se o supostamente natural do ser humano é ser neurótico, com inclinação para a psicose, é substancialmente porque ele está lançado no mundo na condição de mercadoria. Quem não é desejado pelo dinheiro precisa ou abstrair e esquecer os motivos pelos quais se é ignorado, ou cair numa alucinação – fragilidade de que a publicidade e a religião se aproveitam – que funcione como substituição de apreço<sup>245</sup>. A psicose caminha no sentido de recusa da realidade. Com o novo mundo criado a partir das moções do Isso, resultado de um grave e intolerável impedimento de desejo por parte da realidade, aponta-se para a necessidade de modificar essa realidade. A psicose é em si revolucionária, mas não para si. Ela coloca o indivíduo num estado similar ao do sonho, no qual, mesmo em vigília, se experimenta uma realidade que não é de fato a realidade, mas que ainda assim atua com força de realidade.

A psicanálise, como objeto para a conquista progressiva do Id pelo Eu, friccionada com o marxismo precisaria reformular os próprios termos, sem imposição de *conciliação*, para os indivíduos, entre mundo exterior, libido (energia concentrada) do Id e rigor do

---

<sup>243</sup> Além da neurose de transferência, conflito do Eu com o Isso em que o Eu precisa da substituição para satisfazer o Isso, expondo o “retorno do recalçado” (repetição disfarçada, num fetiche, por exemplo, daquilo que foi interdito), existe a neurose narcísica, conflito do Eu com o Supereu a partir de um ideal que este impõe a ser atingido (moral, de beleza etc., tudo o que valoriza o indivíduo como mercadoria).

<sup>244</sup> Hegel, *Introdução à história da filosofia*, p. 86-7.

<sup>245</sup> Exemplar nesse sentido é a música gospel, que frequentemente fala de escolha divina para os não selecionados no exército industrial de reserva, isto é, na massa de desempregados necessária a especulação com a mercadoria força de trabalho. Cf. “Raridade (Deus escolheu você)”, composta por Anderson Freire. Letra e áudio estão disponíveis em [https://youtu.be/5Nux9H5\\_ZWk](https://youtu.be/5Nux9H5_ZWk), acesso em 28 abr. 2020.

Supereu, mas com transformação do mundo exterior de modo coletivo, superando-se a angústia<sup>246</sup>. Afinal, até que ponto o Isso precisa ser obediente ao mundo? Diz Freud que “o Id se acha sob a dominação dos silenciosos, mas poderosos, instintos de morte, que querem ter paz e fazer calar o Eros, o estraga sossegos, por instigação do princípio de prazer; mas com isso tememos subestimar o papel de Eros”<sup>247</sup>. No entanto, essa divindade grega também não funciona como metáfora das forças jurídico-policiais, higienizantes, das sociedades de classe? Reformule-se a proposição: o Id se acha sob a dominação das recalcadas, mas poderosas, pulsões de transformação, que querem ter paz e fazer calar as higienizações fetichizantes, as estraga sossegos, por instigação do princípio de prazer, mas com isso tememos subestimar o papel dessas higienizações. Ou seja: na psicose, com o Isso mediado pelas higienizações fetichizantes, não se intervém na realidade de modo eficaz.

Tomando como pressuposto o conceito de psicose, o próprio Freud desenvolve a noção de personagem psicopático. No texto “Personagens psicopáticos no palco”<sup>248</sup>, discute-se a satisfação do adulto diante da *ação* de um personagem, fantasia que remonta à brincadeira (jogo, interpretação) infantil.

O espectador tem muito poucas vivências, se sente como um “miserável, a quem nada grandioso pode suceder”, alguém que abafou por muito tempo sua ambição, para se colocar como Eu no centro da engrenagem do mundo, melhor dizendo, ele precisou deslocá-lo, ele quer sentir, produzir efeitos, ordenar tudo de acordo com sua vontade, em outras palavras, ser herói, e os autores poetas [*Dichter-Schauspieler*] lhe possibilitam isso, na medida em que permitem sua *identificação* com um herói<sup>249</sup>.

A partir daí, Freud reformula, incorporando os termos do drama burguês (discutidos por Szondi<sup>250</sup>), o conceito aristotélico de catarse. Com o pré-consciente já transbordando das fantasias que emergem para apaziguar as pulsões do Id – o qual precisa purgar sua potencialidade de transformar o mundo para que o Ego não se defronte com a violência do Superego –, o indivíduo neurótico vai ao teatro (ou, pensando mais hodiernamente, vai ao cinema ou ao sofá de casa) assistir a ações em que se alivia da pressão excessiva de ser “protagonista do mundo” sem, no entanto, correr os riscos que os personagens (os “protagonistas do mundo”) correm no proscênio (ou na tela), pois “se trata apenas de uma

---

<sup>246</sup> A angústia é caracterizada como expressão de recuo ante o perigo (de transformar o mundo, por exemplo, ou de se meter num relacionamento amoroso moderno, caracterizado, como já se viu, pela ideologia patriarcal).

<sup>247</sup> FREUD, *O eu e o id, “autobiografia” e outros textos*, p. 74.

<sup>248</sup> FREUD, *Arte, literatura e os artistas*, 45-52.

<sup>249</sup> FREUD, *Arte, literatura e os artistas*, p. 45-6. Tanto o termo entre colchetes quanto o grifo são da edição consultada.

<sup>250</sup> SZONDI, *Teoria do drama burguês*.

brincadeira, que não pode trazer prejuízo a sua segurança pessoal”<sup>251</sup>. Aí a purgação evita o prazer do relaxamento de quem se distancia em postura analítica. Na purgação, busca-se um prazer de outro tipo, o prazer da alienação nas emoções. Estimulando vício, expulsam-se paleativamente os conteúdos socialmente ameaçadores antes que a consciência deles se forme, o que faz com que esses conteúdos progressivamente se acumulem de novo.

Desse modo, todos os tipos de sofrimento constituem o tema do drama, a partir do qual se promete proporcionar prazer ao espectador, resultando disso como primeira condição da forma artística, que esta não faça o espectador sofrer, que a compaixão suscitada por meio da satisfação possível, neste caso, seja compreendida como compensação, regra que falta, com frequência, em especial nos poetas modernos [*neuere Dichter*]<sup>252</sup>.

Essa regra, que, segundo Freud coloca acima, falta com frequência nos poetas modernos, diz respeito ao drama que deixa de ser psicológico (o que apresenta, por exemplo, o conflito entre o amor e o dever) e passa a ser psicopatológico, “já que não se trata mais do conflito entre duas moções conscientes bem próximas, mas aquele entre uma fonte consciente e uma recalçada”<sup>253</sup>. O reconhecimento da psicopatia em cena poupa um novo – e necessário – dispêndio de fantasias quando o recalque do neurótico fracassa. E como neste existe essa luta contra a psicose em potencial, o que se produz não é um simples prazer libertador, como produzia o drama burguês, mas também, segundo Freud, *resistência*<sup>254</sup>, o que é código para o potencial de *distanciamento*.

No teatro épico, a dialética de tensão e relaxamento se estabelece de modo diverso em relação ao drama. Se no drama a tensão prepara para a descarga, como a tensão mecânica de uma mola prepara sua distensão, no teatro épico se desnudam as engrenagens de preparação para a descarga, como numa encenação da própria mola sendo tensionada. No drama, a descarga acontece depois de muita contenção inconsciente, aí vem um purgante, espécie de esvaziamento sem digestão. O teatro épico, como teatro não aristotélico, não vive da expectativa do relaxamento resultante da purgação no final. O teatro épico visa a ser relaxado durante todo o processo.

O teatro naturalista, que produz, como diz Freud, *resistência*, está no momento de crise do drama: não leva ao descarrego do espectador que tem o contato com a obra, como tentara o drama burguês, nem desperta consciência, como objetivaria o teatro épico. O teatro

---

<sup>251</sup> FREUD, *Arte, literatura e os artistas*, p. 46.

<sup>252</sup> FREUD, *Arte, literatura e os artistas*, p. 47. O termo entre colchetes é da edição consultada.

<sup>253</sup> FREUD, *Arte, literatura e os artistas*, p. 49.

<sup>254</sup> FREUD, *Arte, literatura e os artistas*, p. 50.

naturalista fica no meio do caminho, porque o personagem psicopático (ou a situação psicopática) se comunica com o Id da fruição estimulando no Eu o assombro da comunicação incompleta. Trata-se, portanto, do enunciado social censurado procurando vir à tona sem conseguir se formalizar. Esse é um dos princípios basilares dos gêneros já bem acabados no expressionismo, quais sejam, o suspense e o terror, e os efeitos desses gêneros (angústia, medo, pânico etc.), que já deviam ter sido superados, são até hoje vendidos como mercadoria (o modo como se produzem já foi identificado, mas não democratizado).

### **Shakespeare: a dialética do personagem psicopático**

Antes de passar ao Renascimento com a análise de *Hamlet*, chame-se atenção para um dado importante da formação do teatro épico nessa transição, dado que vem da Idade Média (momento que já foi discutido por Anatol Rosenfeld<sup>255</sup>). Enquanto os valores cristãos da era medieval levaram a uma elevação das camadas populares no gênero sério, o que as heroicizava, com o teatro elisabetano se tem o rebaixamento cômico até das camadas mais altas. Shakespeare é, portanto, formador do tratamento trágico com visão crítica: sem tomar como pressuposto os caracteres da aristocracia funcionando como exemplo a ser seguido, demanda deles *distância*<sup>256</sup>.

Em “A culpa dos reis: mando e transgressão no *Ricardo II*”, o crítico Antonio Candido analisa a peça de Shakespeare mencionada no título de seu texto tomando as relações de mando e obediência como base da estrutura social aristocrática. A análise que ora se empreende parte do mesmo pressuposto para o exame de *Hamlet*, obra em que mando e obediência também entram em crise. Segundo Candido, a legitimidade do mando do rei é posta em xeque quando esse rei, ainda que amparado por forças metafísicas, não se mostra eficiente.

[...] a estrutura do mando pressupõe três elementos: um *princípio* geral que o justifica; uma *função* que o encarna; uma *pessoa* que o exerce. [...] O princípio é o direito divino dos reis, inato e de ordem biológica, pois é hereditário e se transmite pelo sangue; a função é a realeza, que depende de uma unção no momento da investidura e é de caráter religioso [...]<sup>257</sup>.

---

<sup>255</sup> Cf. ROSENFELD, *O teatro épico*, p. 43-52.

<sup>256</sup> As figuras trágicas de Shakespeare, “pertencentes às altas esferas, apresentam frequentemente quebras estilísticas para o corpóreo caricatural, para o grotesco e o discrepante [...]” (AUERBACH, *Mimesis*, p. 293).

<sup>257</sup> CANDIDO, *O albatroz e o chinês*, p. 46.

Já a *pessoa* é a eficiência. Na análise de Candido, o elemento *pessoa* em questão é Ricardo, “homem brilhante, volúvel e pouco eficiente, que alguns críticos consideram precursor de Hamlet”<sup>258</sup>, *pessoa* que aqui interessa. Como índice de modernidade, os elementos *princípio* e *função* sofrerão abalo do elemento *pessoa*: se o governante não for eficiente, pouco importa sua legitimação por outros meios. Ou seja, sem a legitimidade convencional pode haver eficiência, mas sem eficiência não é mais possível ao rei se sustentar na legitimidade convencional.

As metáforas observadas por Candido em *Ricardo II* podem ser aproveitadas aqui: sangue, na imagem da seiva, refere-se ao que é transmitido na árvore genealógica. Aí a ligação mística entre rei e natureza enuncia a sacralização da relação inata entre a realeza e o poder, tanto que as imagens vegetais, quando em decomposição, sinalizam a crise<sup>259</sup>. No instante em que função e pessoa se dissociam, o rei perde o estatuto e reduz-se a indivíduo.

Um príncipe de sangue real [...] se cala ante o assassinio de outro [...] porque o mandante é ungido de Deus. Mas quando este ungido começa a pôr em risco os direitos que o sangue real dá sobre as fontes de renda, ele protesta [...]<sup>260</sup>.

Nesse sentido, é de se supor que Hamlet não poderia protestar a morte de seu pai porque Claudio mantém as terras sob controle, diferentemente de Ricardo, de quem se aguentam os desmandos, o assassinio, mas não a espoliação dos membros da corte. Por isso Claudio é relativamente eficiente, garantindo, junto ao tio de Fortimbrás filho, o domínio das terras conquistadas da Noruega pelo rei anterior.

Antes de avançar na análise de *Hamlet*, resume-se a história: Hamlet pai invadiu a Noruega e, matando Fortimbrás pai, tomou-lhe terras, o que queria dizer fonte de renda. Isso fazia parte de um acordo de guerra: quem vencesse arrendaria terras adversárias. Fortimbrás filho quer retaliação, passando por cima da lei. Ele não tem legitimidade, mas não lhe falta competência na empreitada, tanto que seu tio acha que ele está angariando exércitos para invadir a Polônia. Esse tio toma conhecimento, por meio de embaixadores de Claudio, de que

---

<sup>258</sup> CANDIDO, *O albatroz e o chinês*, p. 46.

<sup>259</sup> Esse simbolismo já aparecia em *Édipo rei*, mas lá, com as forças metafísicas determinando tudo de cima, ainda não se contava com a dissociação que poderia apontar para uma ineficiência individual. “Se há tragédia [em Shakespeare], esta é deflagrada pelo processo de arbítrio monárquico e de disputa do poder, e não por fatalidade do destino ou por sua inexorabilidade” (BETTI, “Antonio Candido e ‘A culpa dos reis’”, p. 127). A dependência de uma concepção ritualística da realeza entra em crise, portanto, quando, depois da Idade Média, inicia-se uma nova era, na qual o poder depende, sobretudo, da capacidade, “de uma legitimidade que não emana da tradição, mas da eficiência política e econômica” (CARVALHO, “A dialética de *Ricardo II*”, p. 158).

<sup>260</sup> CANDIDO, *O albatroz e o chinês*, p. 46. Maria Sílvia Betti chama atenção: esse texto de Candido é de 1991, quando o chefe do executivo brasileiro se mostrava então ineficiente para as elites, as mesmas elites que o haviam colocado no poder (BETTI, “Antonio Candido e ‘A culpa dos reis’”, p. 127).

a armação é na verdade para atacar a Dinamarca, e faz Fortimbrás filho jurar o recuo, em troca de suporte para avançar de fato para a Polônia. Para tanto, Fortimbrás precisará atravessar a Dinamarca, e a livre passagem faz parte do acordo. Mostrando-se incompetente no que diz respeito a essas questões está Hamlet filho: Claudio matou Hamlet pai e casou-se com Gertrudes, mãe do príncipe da Dinamarca. Na superfície, Hamlet filho só tem esta preocupação de ordem dramática: levar a cabo a vingança, demanda do espírito atormentado de seu pai, ou seja, das forças arcaicas.

No fundo da necessidade de vingança de Hamlet, esconde-se o jogo de forças que ao mesmo tempo o impele e o paralisa: a pulsão inconsciente já apontada por Freud (que será mais bem discutida adiante) e uma outra pulsão inconsciente, de fundo social: aquilo que é reprimido pela ordem vigente entra em conflito com o recalque da nova ordem vislumbrada na formação universitária. Daí emergem chistes que vão tornar Hamlet agente da deslegitimação de Claudio.

Hamlet aponta o mundo como “jardim onde se alastra o inço que explode em grãos”, onde “só há o que é podre e corrupto”<sup>261</sup>, já evocando a dissociação entre função e pessoa em Claudio, isso antes mesmo do encontro com o fantasma do pai. Em dado momento, também antes do encontro com o fantasma do pai, ele desqualifica Claudio como bêbado que custa “a crítica e a calúnia de outros povos”. “E assim, / por mais briosos que sejam nossos feitos, o nosso renome / É conspurcado em sua seiva e sua medula”<sup>262</sup>.

Somando-se a isso, Hamlet inconscientemente questiona o papel social da mulher. “Fraqueza, teu nome é mulher”<sup>263</sup>, em referência à mãe que se joga “com tanta rapidez no leito incestuoso”<sup>264</sup>, seria menos uma frase que enuncia misoginia da peça do que a condição da mulher no jogo de interesses da sociedade de mando e obediência. Enquanto Cláudio é eficiente em se casar rápido e organizar-se contra Fortimbrás, Gertrudes, se desde antes não estava mancomunada com o assassino do marido, sabia que sozinha não seria suficientemente respeitada contra o inimigo. Por isso a pressa em se casar: um condicionamento social impede o luto prolongado, uma eficiência demanda a suspensão dos ritos fúnebres. Daí Hamlet, afundado em neurose, reclamando da “corrupção”, não conseguir organizar seu aprendizado em sentido épico, de analisar o todo para o enfrentamento do inimigo imperialista que avança.

---

<sup>261</sup> SHAKESPEARE, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, p. 62.

<sup>262</sup> SHAKESPEARE, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, p. 73.

<sup>263</sup> SHAKESPEARE, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, p. 62.

<sup>264</sup> SHAKESPEARE, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, p. 63.

Esse quadro clínico do personagem alienado, que acaba por se manifestar como misoginia, vai começar a atingir Ofélia a partir do momento em que ela se afasta do príncipe. Antes, ela recebe o seguinte conselho do irmão Laerte:

[...] Talvez ele te ame agora  
E nada, mancha ou trama, macule as virtudes  
De suas feições. Mas tu deves temer.  
Sendo ele um grande, não lhe pertence a vontade,  
Pois ele está sujeito ao próprio nascimento  
[...] sua escolha afeta  
O equilíbrio e a saúde deste Estado inteiro<sup>265</sup>

Ao alertar Ofélia para o fato de que Hamlet não é sujeito, mas está condicionado por seu estatuto de futuro rei, Laerte chama atenção para a posição da irmã enquanto mulher, que pode ficar mal afamada e cair em desgraça. Ofélia, companheira de Hamlet, então se afasta num momento crítico da vida do príncipe, em que ele encontra o fantasma do pai. Hamlet, transtornado, vê nisso traição. “Vai prum convento”<sup>266</sup>, ele escarnece mais adiante na peça, indignado com o alinhamento dela com a prescrição social e tratando-a como seu objeto, sem fazer mediação das subjetividades que a condicionam.

Ofélia também fica louca, e não só por causa da morte de Polônio, seu pai, uma vez que Hamlet introduz nela o mesmo conflito de que padece: da repressão social, externa e consciente, em embate com o desejo, interno e inconsciente, de formular essa repressão social como conceito acabado. Esse comportamento psicopático, espécie de vírus que contamina Ofélia, promove, por meio do hospedeiro Hamlet, todo o desastre de entregar de graça o reino da Dinamarca ao Fortimbrás vingador.

A camisa de força do drama começou, ou recomeçou, a ser vestida no teatro já no Renascimento. Como assinala Peter Szondi em *Teoria do drama moderno*, isso era resultado da “audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo”<sup>267</sup>. Ou seja, com a ruína do teocentrismo, começa-se a construir uma ideia de forma teatral que daria conta de reproduzir unicamente a relação entre homens, isto é, o embate entre subjetividades (ou para pensar nos termos de Candido que aqui interessam: competências, eficiências)<sup>268</sup>. Essa ideia só se concretiza de modo acabado no século XVIII, com a ideologia do drama burguês. Assim, parta-se do seguinte pressuposto: drama diz

<sup>265</sup> SHAKESPEARE, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, p. 67.

<sup>266</sup> SHAKESPEARE, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, p. 113.

<sup>267</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno* (2011), p. 23.

<sup>268</sup> “A arte dramática dinâmica de orientação idealista, voltada para o indivíduo, quando iniciou, com os elisabetanos, a sua carreira, era, em todos os seus pontos essenciais, mais radical do que duzentos anos mais tarde, com o pseudoclassicismo alemão” (BRECHT, *Estudos sobre teatro*, p. 28).

respeito ao ambiente privado, às relações familiares, à discussão moral que determina essas relações – tudo o que permite o desenvolvimento do jogo de causas e efeitos exigido pela regra da unidade de ação. Isso sem mencionar que, no que diz respeito às unidades de tempo e lugar, chegou-se ao espaço doméstico, onde não se podia ir muito além de uma revolução do sol, ou seja, um dia, para não precisar *narrar* a passagem de tempo e ater-se unicamente ao diálogo.

Perceba-se, então, que *Hamlet* não é propriamente um drama. Entretanto, a peça contém elementos que abrem as interpretações de retalho que a enquadram nessa forma. Como Shakespeare despertava interesse nos românticos por misturar o elevado e o baixo, o enquadramento inevitavelmente aconteceu. Em *Teatro moderno*, Anatol Rosenfeld questiona o Shakespeare sob a ótica do romantismo, momento em que se ajusta o foco no Hamlet indivíduo<sup>269</sup>. Goethe, por exemplo, analisa o caráter do príncipe “a partir do repentino desabamento da vida física e moralmente segura da sua juventude, daí a destruição da sua confiança na ordem moral, antes simbolizada pelo matrimônio dos pais”<sup>270</sup>. Esse tipo de visão, que conserva a primazia do drama, tende a excluir traços épicos como impróprios, operando no sentido de fundir drama e teatro como sinônimos.

A poesia dramática é a que reúne em si mesma a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da lírica, na medida em que expõe em presença imediata uma ação em si mesma acabada como ação decisiva, efetiva, igualmente decorrente do interior do caráter que realiza, bem como em seu resultado da natureza substancial dos fins, dos indivíduos e das colisões. Esta mediação do épico, por meio da interioridade do sujeito como o que age no presente, *não* permite ao drama, porém, descrever de modo épico o lado exterior do local, do ambiente, bem como do agir e do acontecimento e, por isso, exige a encenação completa do mesmo, para que toda obra de arte chegue à verdadeira vitalidade<sup>271</sup>.

Hegel, inegavelmente dialético, já deixou abertura para a possibilidade de leitura pelo reverso, como se observa no trecho acima. Tal leitura dá na formulação proposta por Augusto Boal para compreensão do teatro épico, em que se converte o “conflito objetivo de forças subjetivas” (limitação da liberdade de um indivíduo pela liberdade de outro indivíduo, o que desencadeia a ação dramática e torna possível seu desenvolvimento) em “conflito subjetivo de

---

<sup>269</sup> ROSENFELD, *Teatro moderno*, p. 77-91. Como se viu com a breve exposição da análise que Candido fez de *Ricardo II*, esse ajuste de foco no Hamlet indivíduo fazia algum sentido, uma vez que com Shakespeare o princípio (direito divino dos reis) e a função (unção religiosa, isto é, coroação que legitima o monarca) se submeteram à eficiência. Entretanto, o indivíduo que depois se idealiza com as revoluções burguesas não tinha como ser possível no teatro elisabetano. Foi possível como fetiche do drama burguês, apenas.

<sup>270</sup> ROSENFELD, *Teatro moderno*, p. 84.

<sup>271</sup> HEGEL, *Cursos de estética IV*, p. 200, grifo meu.

forças objetivas”<sup>272</sup> (limitação da liberdade dos indivíduos por condicionamentos sociais, o que interrompe a ação). Em resumo, o drama, como equilíbrio do épico (objetivo) e do lírico (subjetivo), eleva-se dialeticamente para o teatro épico em inversão na qual o subjetivo é submetido ao objetivo, o que, de maneira nenhuma, anula o subjetivo.

Na leitura que aqui se busca desenvolver, por mais contraditória que pareça, faz-se a proposição de que Shakespeare talvez não tenha sido propriamente um autor preocupado com a unidade de ação dramática, o que se vislumbra no fragmento 68 de *Pequeno organon para o teatro*, de Brecht:

[...] está-se em tempo de guerra. O pai de Hamlet, rei da Dinamarca, abateu, numa guerra de pilhagem, para ele vitoriosa, o rei da Noruega. Quando o filho deste, Fortimbrás, se arma para uma nova guerra, o rei da Dinamarca é também derrubado, e pelo seu próprio irmão. Os irmãos dos reis assassinados, agora de posse do trono, fazem que a guerra se desvie noutra sentida; as tropas norueguesas obtêm permissão de atravessar o território dinamarquês para realizarem uma incursão na Polônia. Mas o jovem Hamlet é então chamado pelo espírito do seu belicoso pai a vingar o crime contra ele perpetrado. Após uma certa hesitação em responder a um ato sangrento com outro ato igualmente sangrento, e estando, mesmo, disposto a partir para o exílio, encontra na costa do seu país o jovem Fortimbrás, que vai a caminho da Polônia com as suas tropas. Sugestionado por esse exemplo, volta atrás e, numa bárbara carnificina, liquida o tio e a mãe, e liquida-se a si próprio, deixando a Dinamarca à mercê do norueguês. Esses acontecimentos nos mostram o jovem Hamlet, que, contudo, já é um homem feito, a utilizar, de forma absolutamente insuficiente, a nova visão racional que adquirira na Universidade de Wittenberg. Tal visão é para ele um obstáculo nas questões de caráter feudal às quais regressa. Perante a praxis irracional, a sua razão é por completo improcedente. Tomba tragicamente, sacrificado à contradição entre uma forma de raciocínio e outra forma de ação<sup>273</sup>.

Como já mencionado, Hamlet sofre de neurose, como personagem psicopático, em conflito entre impulsos conscientes e inconscientes. A nova visão, adquirida na Universidade de Wittenberg, não é suficiente, como aponta Brecht, para que o príncipe recue completamente da irracional ação dramática. Hamlet, por inveja da eficiência de Fortimbrás, é conduzido à psicopatia, facilitando para esse inimigo que é Fortimbrás a entrega do reino da Dinamarca. É este o resultado apontado por Brecht, o que obriga a pensar também nas consequências (épicas, porque políticas) dos desmandos de Hamlet, sem preocupação exclusiva (com simpatia e demais emoções, abstratas) nos desmandos psicopáticos, que são prioritariamente de caráter dramático.

Ainda que o complexo de Édipo, por incitar a discussão das relações familiares (e, portanto, dramáticas), não pareça estar no centro da discussão da peça, precisa ser levado em

---

<sup>272</sup> BOAL, *Teatro do oprimido*, p. 101 (2013) ou p. 104 (2019).

<sup>273</sup> BRECHT, *Estudos sobre teatro*, p. 129-30.

consideração. Mesmo que o caráter ontológico de uma horda primordial que interdita o incesto se deva à matriz judaico-cristã a que Freud estava submetido (pondere-se que a psicanálise não é facilmente aplicável, por exemplo, em qualquer povo não civilizado, ou seja, em qualquer povo não submetido à ideologia patriarcal), Shakespeare se localiza num processo ainda incipiente de secularização, iniciado ali no Renascimento. Para não ir muito longe, pense-se no cristianismo sedimentado na peça com a hesitação de Hamlet ao achar melhor dar cabo de Cláudio enquanto ele estivesse fazendo alguma maldade, e não rezando. Não obstante, o complexo de Édipo parece insuficiente para explicar a interrupção da ação justamente pela hipótese de Shakespeare não ter escrito um drama. Isso não descarta, entretanto, a necessidade de um aprofundamento no traço psicopático de Hamlet, e Freud só aludir ao mistério no texto “Personagens psicopáticos no palco”, sem destrinchá-lo<sup>274</sup>, talvez seja sintoma do que se vai discutir a partir de agora, retomando um pouco do que já se apresentou na dissertação de mestrado<sup>275</sup>.

Em “Personagens psicopáticos no palco”, Freud explica que a primeira condição da criação dramática é não causar sofrimento no espectador, “uma regra que os autores modernos têm infringido com particular frequência”<sup>276</sup>. Ora, é o teatro moderno que transcende o gozo extraído com a desinibição do jogo da fantasia, produzindo no público, como diz Freud, uma “resistência”<sup>277</sup>.

No ensaio “O poeta e o fantasiar”, conhecido também com a tradução “Escritores criativos e devaneios”, Freud compara a criação poética com a brincadeira infantil, isto é, a obra do poeta, da mesma maneira que o jogo da criança, é objetivação de fantasias. “Desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras das fantasias e toda fantasia individual é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória”<sup>278</sup>. Freud chega a ecoar Aristóteles, que chama atenção para o fato de que aquilo que suscita comisseração na vida real pode provocar prazer na representação, como, por exemplo, “as reproduções mais repugnantes de animais e cadáveres”<sup>279</sup>. Para Freud, “[...] muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais, podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitas moções que em si são

---

<sup>274</sup> A psicopatia de Hamlet, inconscientemente invejar o cara que em seu lugar realizou seu desejo de matar Hamlet pai e desposar Gertrudes, fica mais clara em outros textos de Freud. Cf. LINS, “O mistério de Hamlet”, artigo que levantou todas as referências que Freud faz ao príncipe da Dinamarca.

<sup>275</sup> ALVES, *Crise do drama no asfalto brasileiro*. Poder-se-ia também remeter à exposição impecável que, em dois parágrafos, o crítico Marvin Carlson faz do texto “Personagens psicopáticos no palco” (CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 322-3). A vagueza de Freud talvez também se explique pelo que diz Carlson no final do trecho: nas peças psicopáticas, o impulso reprimido não pode ser abertamente reconhecido.

<sup>276</sup> FREUD, “Personagens psicopáticos no palco”, p. 192.

<sup>277</sup> FREUD, “Personagens psicopáticos no palco”, p. 194.

<sup>278</sup> FREUD, “O poeta e o fantasiar”, p. 271.

<sup>279</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, § 1448b (p. 42).

desagradáveis, podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer”<sup>280</sup>. Entretanto, o que o dramaturgo moderno faz não é apenas provocar prazer com a fantasia estética, seja ou não seja do grotesco, pois esse artista ainda explicita para o público, numa atitude política, os recalques do próprio público.

Pense-se em peças em que a questão do personagem já não são mais duas forças interiores conscientes e conflitantes, quando se sufoca, por exemplo, o amor por algum dever, mas uma força consciente em embate com um recalque. No primeiro caso a identificação provoca prazer. Já no segundo a identificação vem acompanhada de incômodo, resistência e, por que não, distanciamento. Contudo, o distanciamento provocado por uma questão de complexo de Édipo não parece suficiente para que o público de fato se distancie: esse público ainda se insere na ação, concluindo-a mentalmente ao se identificar. Essa ação, todavia, objetivamente não ocorre.

A aparição do espírito no Hamlet é ainda mais bela e profundamente tratada como uma forma apenas objetiva do pressentimento interior de Hamlet. Vemos Hamlet surgir com o sentimento obscuro de que algo de terrível deve ter acontecido; aparece então o espírito de seu pai e lhe desvela todos os delitos. Após essa descoberta reveladora esperamos que Hamlet imediatamente puna de modo enérgico os autores do ato e o consideramos completamente legitimado para a vingança. Mas ele vacila e vacila. Objetou-se a Shakespeare por causa desta ausência de atividade, e se o recriminou porque a peça parecia em parte não querer sair do lugar. Hamlet é, porém, uma natureza fraca em termos práticos, um belo ânimo retraído em si mesmo, que dificilmente consegue decidir-se a sair desta harmonia interna; é melancólico, pensativo, hipocondríaco e meditativo, e, por isso, não inclinado a um ato rápido; tal como também Goethe insistiu na representação que Shakespeare teria querido descrever: impôs um grande ato sobre uma alma que não estava à altura do ato<sup>281</sup>.

O trecho acima, da crítica de Hegel, corrobora a linha de raciocínio. O público, vide essa visão que questiona a interdição da ação, se fantasia agindo no lugar de Hamlet. Trata-se de uma identificação que pressupõe possibilidade de ser o que não se é, sofrer sem sofrimento (matando, sofrendo lesões etc.). Como o príncipe não age de acordo com os preceitos de identificação dramática, recebe insultos daqueles que se frustram por serem privados de tal identificação. Ora, a peça psicopática produz mesmo o incômodo. Por isso, a ação interrompida sinaliza menos o caráter individual do herói do que a exigência de distanciamento, supressão da identificação, para compreensão do que está de fato sendo discutido em cena. Essa discussão pode ser o complexo de Édipo, o que aponta para um problema mais social (assumindo-se a matriz judaico-cristã) do que individual, mas talvez não

---

<sup>280</sup> FREUD, “O poeta e o fantasiar”, p. 269.

<sup>281</sup> HEGEL, *Cursos de estética I*, p. 237.

apenas isso, porque Hamlet teria, para além desse complexo dramático, mais impulso recalçado. O pai, de maneira geral (também assumindo-se a matriz judaico-cristã, patriarcal), é a lei. No caso do príncipe, tratar-se-ia da representação máxima de uma lei com a qual ele, sem total consciência, em hipótese não concordaria, levando-se em consideração a nova visão racional que adquiriu na Universidade de Wittenberg.

Os processos mentais com maior probabilidade de serem reprimidos pelo indivíduo são aqueles que receberam maior reprovação por parte de um determinado círculo da sociedade a cuja influência o indivíduo esteve predominantemente sujeito durante o período de formação do seu caráter. Em termos biológicos, esta lei é assim enunciada: “o que é inaceitável para o rebanho torna-se inaceitável para seu membro individual”, ficando entendido que a palavra “rebanho” é usada aqui na acepção de determinado círculo ou *grei*, que de maneira nenhuma significa, necessariamente, a comunidade total. É por essa razão que as tendências morais, sociais, éticas ou religiosas raramente são “reprimidas”, visto que, como o indivíduo as recebeu originalmente da sua *grei*, dificilmente poderão estar em conflito com os ditames do grupo. Isso significa, simplesmente, que um homem não pode sentir vergonha daquilo que respeita e é gregariamente aceito<sup>282</sup>.

O príncipe se formou e não se contenta com a “evidência” sensível da consciência de rebanho. Entretanto, sua nova consciência estaria recalçada por processos de formação que antecederam o universitário. Em diversos momentos da peça, essa nova consciência emergirá em espécies de chistes. Os jogos de identificação de Hamlet (na empatia pelo Claudio que reza, pelo Laertes de luto pelo pai etc.) são exemplares: por temor (*phobos*, que deu origem ao sufixo “-fobia”) e compaixão (*eleos*), o príncipe se projeta no outro e a catarse o esvazia do impulso em direção à ação. O que na tragédia clássica se sugeria no público, em *Hamlet* ocorre em cima do palco, em metateatralidade que podia funcionar também como pilhéria de Shakespeare com a *Poética* de Aristóteles, no mínimo pressentida pelo sismógrafo social com o Renascimento<sup>283</sup>. Isso evidencia a limitação dramática do príncipe da Dinamarca, personagem preso na lírica da intersubjetividade, jaula em que estados da alma resultantes de identificações e empatia rendem inclusive monólogos<sup>284</sup>. Esse cerebralismo lírico-dramático

---

<sup>282</sup> JONES, *Hamlet e o complexo de Édipo*, p. 59.

<sup>283</sup> Como se subentende da obra do pesquisador Marvin Carlson, Shakespeare era contemporâneo das contradições enfrentadas pela recepção das obras clássicas (cf. CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 73-85). A esse propósito, levar em consideração que, segundo Aristóteles, “o pior é estar a ponto de, conscientemente, praticar a ação, e não a praticar: isto é repugnante e não trágico, pois não se consuma o ato destruidor” (ARISTÓTELES, *Poética*, § 1453b [p. 65]). Com *Hamlet*, Shakespeare mostrava as contradições aristotélicas na relação entre texto e contexto. Assumam-se, dessarte, tanto a impossibilidade da ação dramática quanto a concretização dessa ação como figurações da imobilidade de quem não consegue se libertar da alienação para se organizar e lutar *de modo efetivo*. Shakespeare já parecia pautar, com esse caráter pré-burguês de suas peças, uma espécie de traço moderno determinando a autofagia aristocrática.

<sup>284</sup> Chame-se atenção para o fato de que monólogos aparecem como ruídos para quem está na expectativa provocada pela cadeia de causa e efeito. O condicionamento social moderno é de tal ordem que outras instâncias épicas, como o coro da tragédia clássica, costumam ser deixadas de lado no contato com textos dramaturgicos. O

retarda a ação e, por ser voltado para dentro, não constrói a eficiência necessária para a atitude que virá com atraso. Dito de outro modo, Hamlet reflete demais, não avança no movimento do pensamento para o alcance da totalidade.

Brecht tem mais uma hipótese para o atravancamento da ação dramática: a vedete do Globe (o teatro de Shakespeare) teria sido um homem corpulento e asmático. A suposição é a de que um protoprocesso colaborativo, dependente da capacidade dos atores, tenha feito com que uma história potencialmente ágil tenha sido atravancada<sup>285</sup>. Brecht chama atenção também para a torcida pela carnificina do final da peça, um retrocesso, uma malfeitoria aparecendo como solução positiva, depois da hesitação do “comportamento novo, burguês, que já está difundido no plano político-social”<sup>286</sup>.

Poder-se-ia discutir ainda a arrogância intelectual de Hamlet, releitura da *hybris*, nessa tentativa de inclusive levar a peça dentro da peça como maneira de estreitar o abismo que o separa da ignorância dos outros membros de seu rebanho. Nessa chave de leitura, conservadora, que faz passar por arrogante quem organiza uma espécie de aula, sobressair-se-ia uma apologia à impossibilidade de transformação social. O ideal recalcado de Hamlet, mesmo sem emergir à tona, revelar-se-ia de qualquer maneira trágico se ele não tentasse pelo ensino com *A ratoeira*, a peça dentro da peça. Os ideais patriarcais, resultando em construções de impérios e assassinatos sem fim, ainda assim não seriam passíveis de interrupção. Arrogância não é o ponto. A encenação de *A ratoeira* parece de fato despertar a consciência não só do rei, mas, como visto em diversas representações atuais, também da corte. A morte de Hamlet, na hipótese aqui discutida, seria a morte genuína do herói, ainda que um herói cego, transgressor, que ao mesmo tempo questiona e fortalece o patriarcado (e por isso mesmo não consequente, porque sem consciência da totalidade da própria luta<sup>287</sup>). Reformulando, o príncipe herdeiro Hamlet não tem nada de heroico: antes mesmo do

---

hábito faz com que na leitura se ignore até os nomes dos personagens que falam, para que não se perca o ritmo da ação (por isso, quando escapam minimamente da intersubjetividade com a aparição de um terceiro, as peças já provocam ruído e demandam algum grau de análise, neste caso ler o nome de quem está falando). Acrescente-se que o leitor pautado pelo drama, ansioso pela surpresa, não se dá a releitura de um mesmo material e nem sequer a ir a notas de rodapé (como esta, que feito as outras força a análise, isto é, objetiva provocar *distanciamento*).

<sup>285</sup> Cf. BRECHT, *A compra do latão*, § B 81, p. 58-9.

<sup>286</sup> BRECHT, *A compra do latão*, p. 144. A chamada de atenção de Brecht remete ao repúdio de Zola à dita heroicidade nos textos gregos. O naturalista chega a protestar contra Aquiles arrastando Heitor (cf. primeira parte do texto sobre Théodore de Banville em ZOLA, *Nos auteurs dramatiques* [*Nossos autores dramáticos*], p. 374 e ss.).

<sup>287</sup> Qualquer semelhança entre o conhecimento universitário da época de Hamlet e o conhecimento universitário atual não é mera coincidência, o que leva a imaginar a tragédia moderna contemporânea: a transposição dessa peça de Shakespeare para os dias de hoje poderia dar em comédia. Não existe tragédia sem o elemento dramático que conduz à catástrofe. Como diria Goethe, “Com pureza trágica podeis ver / O triste perigo do poder sombrio; / O homem poderoso, cheio de brio / Não se conhece, não sabe o seu dever...” (GOETHE *apud* SZONDI, *Ensaio sobre o trágico*, p. 49).

encontro com o pai ele já reclamava simbolicamente (pensando-se na aplicação do modelo de análise de Candido) seus privilégios de sangue; depois, sofrendo de complexo de Antígona, se inspira no Fortimbrás bélico (que é um conquistador eficiente, um construtor de império) para a destruição total da própria linhagem. Ou seja, é por se espelhar no patriarcado tomado em sua versão expandida (a guerra de pilhagem de Fortimbrás, tida como heroica) que, por meio de Hamlet, o patriarcado no microcosmo doméstico da Dinamarca se autodestrói, numa catástrofe que traga consigo tudo ao redor<sup>288</sup>.

Mesmo descartando a primazia do complexo de Édipo na composição desse personagem psicopático, reconheça-se que Freud, sua teoria psicanalítica e sua contribuição para o pensamento do teatro são consequentes no processo de crise do drama, que desemboca no expressionismo alemão e no teatro épico de Brecht. Nesse processo, dando um passo à frente em relação ao que já se fazia desde *Hamlet*, denunciam-se de maneira formal os recalques do próprio público, com encenação de um inconsciente que atinge a superfície. *Édipo rei* já era isso na superfície, mas de modo diferente em relação aos modernos: lá não é o inconsciente que está sendo encenado.

A literatura moderna é ilustrativa no que diz respeito à encenação do inconsciente, especialmente na transição do naturalismo para o expressionismo. É nesse momento, de transição do século XIX para o XX, que se torna ordinário que personagens ultrapassem o absurdo do incesto, assumindo esse absurdo não como substituição, mas explicitamente como aquele princípio de prazer anterior à interdição do princípio de realidade, quando declaram literalmente o amor incestuoso. Como observa Adorno, as cenas arquetípicas de Freud, como a do assassinato do pai pela horda primordial, “[...] não são entendidas como síntese da fantasia, mas como eventos reais”. A literatura então “[...] arranca a psicanálise do âmbito da psicologia. [...] deduz o indivíduo a partir de impulsos amorfos e difusos, o Ego a partir do Id [...]”<sup>289</sup>. Observe-se que isso só é possível tendo em vista o discurso indireto livre numa interpretação desse recurso diferente da habitual, qual seja, a que leva em conta aparição da voz do autor (que no palco épico pode ser o ator) permeando o personagem, o que, como apontado, já aparecia em *Lisístrata*, isto é, já aparecia na comédia clássica. Em Brecht, percebe-se esse movimento no chamado comentário, que tem por objetivo distanciar, um deslocamento que nem sempre se desenvolve de modo chapado.

---

<sup>288</sup> Como os aprendizados com Marx e Brecht induzem, sempre que possível, à explicitação do movimento e da técnica, note-se que o parágrafo referente a esta nota de rodapé é um dos que, ao longo da tese, mantêm desnudadas posições contraditórias que dizem respeito a etapas distintas da pesquisa. No caso, primeiro se observava Hamlet como personagem positivo; depois a avaliação se inverteu.

<sup>289</sup> ADORNO, “Anotações sobre Kafka”, p. 246.

A psicanálise se opor ao especificamente psicológico, ou seja, à composição do personagem como indivíduo, é um dos efeitos do drama em crise, expressão da sociedade burguesa também em crise. O ceticismo em relação ao ego se dá nessa direção. “Ele aceita a psicanálise na medida em que ela desmascara a [cria distanciamento da] aparência da cultura e do indivíduo burguês; e a explode na medida em que a toma mais literalmente do que ela própria”<sup>290</sup>. O personagem psicopático faria, assim, uma trajetória épica. O permanente *déjà vu*, sendo o *déjà vu* de todos, com sua disponibilização, tecnificação e coletivização, deixaria de ser incomunicável para se tornar conceito.

O mistério de Hamlet pode não dizer respeito apenas ao complexo de Édipo, ou seja, a um impulso dramático de matar o pai e desposar a mãe reconfigurado na dificuldade de liquidar o homem que tomou o lugar na realização desse impulso. Se há algo de podre no reino da Dinamarca, não é apenas o indivíduo Cláudio, mas toda uma lógica social que começa a ser questionada racionalmente pelo espírito da época. Hamlet seria, então, figura representativa desse movimento ainda incipiente, ao mesmo tempo por sua incompetência como futuro rei e por sua “competência” psicopática. Fortimbrás será novo rei da Dinamarca pela eficiência mais verdadeira, nesse movimento de modernidade em que direito divino, do sangue de um herdeiro que é o primeiro do sexo masculino de seu sobrenome, se relega ao segundo plano.

Por falar em movimento, os trabalhadores em *Hamlet*, dois coveiros, representam-se não por acaso de modo cômico. Eles se apreciam nobres na comparação com o Adão judaico-cristão, primeiro não só dos primeiros, de acordo com o mito, mas primeiro também a usar arma – para cavar. Rememorando-se que a tradição judaico-cristã, então hegemônica, cede espaço para a caracterização elevada do povo, note-se que a consciência de classe poderia se assentar nessa abstração heroizante de uma ferramenta (a pá utilizada por lavradores, jardineiros e coveiros, em simbologia positiva), mas não apenas, pois se lhe associam outras duas bases: a solução do enigma de um dos coveiros, a qual dá conta do trabalho sobrevivendo a gerações e gerações (contraste na mesma cena: para Hamlet, os sarcasmos, as réplicas e as canções do falecido Yorick teriam desaparecido, restando ali apenas o crânio do comediante da corte); e a crítica ao espírito antidemocrático na concessão de rito fúnebre a suicidas (suspeita-se que Ofélia tenha posto termo à própria vida, ato que a Igreja na composição de controle do Estado punia ou encobria, a depender do *status* social do transgressor). Resumindo: por meio do arsenal de riso, em suprassunção da tradição, o teatro

---

<sup>290</sup> ADORNO, “Anotações sobre Kafka”, p. 247.

shakespeariano faz com que os servos possam ser reconhecidos para além de seus alienados, quando não dissimulados, senhores.

O complexo de Antígona, como visto em subcapítulo anterior, é um vínculo com o devir catástrofe que não se dissolve, levando de fato à catástrofe. Do modo como aqui se discute, poderia ser chamado de complexo das vítimas do patriarcado que acabam por irracionalmente defender o patriarcado, como se poderia observar com mais clareza numa comparação de *Hamlet* com uma peça como *Orestes*<sup>291</sup>. Na premissa deste texto da Antiguidade (408 a.C.), Clitemnestra foi assassinada pelo personagem-título, o próprio filho. Ao contrário do que ocorre em *Hamlet*, a vingança contra mãe, também pela morte do pai, já foi consumada. Aí as parentas de Clitemnestra, a irmã Helena e a filha Electra, só se preocupam com o matricida, recusando-se a cuidar dos ritos fúnebres (entre outras coisas, Clitemnestra não é pai nem irmão dentro de linhagem paterna). A catástrofe será ameaça evidente contra Helena, pois esta e as outras mulheres mantêm a guarda aberta enquanto se posicionam em defesa da função patriarcal.

A sociedade aristocrática grega, literariamente falando, parece ter legado à humanidade mais parricídios do que matricídios e infanticídios, a começar pela *Teogonia*. Já a sociedade judaico-cristã, também literariamente falando, parece ter legado mais matricídios e infanticídios do que parricídios, mas o primeiro registro já é de fraticídio. Por uma questão de lógica, o mundo liberal, da concorrência, centralizaria mais os fraticídios, como o praticado por Claudio, o tio de Hamlet. Tem-se aí, portanto, relações reflexivas em movimento, diga-se assim, pois nunca se superou o patriarcado, nem seu núcleo, que é formador de neuroses: a família.

Considerando-se a psique no estágio de formação da sexualidade, tanto a descoberta do clitóris como um pênis menos desenvolvido quanto a substituição metonímica do fetiche anal dariam explicação às estocadas do ato sexual como tentativa de embutir e impedir que o falo aflore e chegue à superfície. O pênis seria então metonímia do controle do homem macho (que também pode ser a mulher macho) sobre a aparição do pênis na fêmea. Ao mesmo tempo, as estocadas podem ser pensadas como tentativa de chegada ao útero, atavismo da inveja arcaica, que é justamente a inveja do papel central da mulher na reprodução da espécie. Há, como se supõe, momentos de sublimação e dessublimação nas estocadas do exercício sexual, mas que se note: uma pulsão menos irracional estaria simultaneamente desviando e canalizando a energia, ou libido, para a atividade reprodutiva.

---

<sup>291</sup> Cf. EURÍPIDES, *Orestes*, na tradução da trupe Trupersa, que não perde o senso de humor diante do chamado gênero alto.

O narcisismo da relação de amor entre irmãos, na figura dramática do Cristo que implora, já era luta por libertação no sentido de escapar da briga figurativa dos pais, de escapar da guerra milenar entre os sexos. Daí que o tratamento trans ou homoerótico e o protagonismo da mulher na releitura das narrativas cristãs, induzidos pelo próprio espírito do Cristo, geram tanto incômodo: eles procuram dissolver essa tensão entre os gêneros.

Ainda que sem arsenal literário para pensar outras religiões, o que no mais levaria esta tese a caminhos bifurcados que fariam perder de vista o horizonte, defenda-se que cobrir o corpo da mulher para prorrogar o mistério não seja um bom caminho, uma vez que se suprassumiu do espírito liberal o respeito pela igualdade de direito, e direito aí, um avanço, vale para quem acha que para se realizar precisa mudar de sexo, mudar a cor da pele etc., por mais neurótico que isso possa *parecer*. De modo análogo, seria também problemático se a mulher reflexivamente tomasse o poder e se proclamasse matriarca, cobrindo o homem com cabeças, literal e metonimicamente cabeças, de animais, por exemplo, caso das pinturas de um período da civilização chamado por Engels de selvagem, mas período que deve ser suprassumido porque de acordo com o princípio de conservação da matéria, de Lavoisier, na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma. Daí se passe ao naturalismo e à sua crise, a crise do drama.

## Personagens psicopáticos na crise do drama

*Prefiro evitar concessões à pusilanimidade. Nunca se sabe aonde conduz esse caminho; primeiro, cedemos nas palavras, e depois, pouco a pouco, também na coisa*<sup>292</sup>.

Sigmund Freud

*Encontramo-nos sempre compelidos a operar com conceitos e oposições emprestados das ideologias que combatemos. Nós o fazemos, por assim dizer, por nossa própria conta e risco, mas pode ocorrer que o leitor que aí se aventure, aí pereça*<sup>293</sup>.

Bertolt Brecht

### A dialética de forma e conteúdo

Tome-se como referência a “Nota sobre forma e conteúdo” escrita por Iná Camargo Costa em *Nem uma lágrima*<sup>294</sup>, reformulando-a no exemplo que segue. Para produzir uma frase, forma e conteúdo são indissociáveis. Ao dizer “Eu dou”, a frase carece de *conteúdo*, pois ainda não está *formada*. As transitividades direta e indireta do verbo pedem o complemento, o que pode ser reconhecido por qualquer falante de português, mesmo por aquele que não conhece os preceitos gramaticais pela nomenclatura tradicional. Em outras palavras, numa formulação como “Eu dou”, falta dizer o que se dá e a quem se dá (conteúdo), respectivamente objetos direto e indireto do verbo “dar” (forma), e essa carência de complemento simultaneamente relativa ao conteúdo e à forma é sentida por todos os falantes de português. Como a língua é uma *realidade social*, conhecida de modo generalizado, pode-se considerar ainda a possibilidade do verbo “dar” aparecer como intransitivo: “Eu dou”, tomado pelo duplo sentido referente à depreciação machista da posição sexual passiva, seria uma frase completa no caso de chiste do conteúdo homofóbico.

As obras de arte (pelo menos aquelas que aqui interessam) também precisam simultaneamente de conteúdo e forma para ganhar compreensão. Conteúdo e forma são mediados, portanto, um pelo outro: um personagem de determinado tipo, por exemplo, está submetido a uma forma correspondente ao seu conteúdo. A dificuldade nesse caso aparece no momento em que um conteúdo do personagem começa a escapar daquela camisa de força

<sup>292</sup> FREUD, *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos*, p. 45.

<sup>293</sup> BRECHT *apud* PASTA, *Trabalho de Brecht*, p. 42.

<sup>294</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 12-4.

formal, historicamente estabelecida, que era tomada como certeza artística. Quando um personagem diz que dá algo a alguém, ele ainda cabe no drama. Quando um personagem diz que dá, provocando a tensão cômica com o duplo sentido até completar a frase, ele já provocou algum estranhamento que é típico da comédia. Entretanto, a apreensão do conteúdo não se completa. Para o distanciamento aparecer de modo consequente, incitando a crítica do riso opressor que tem base no arcaísmo, seria necessário abalar a estrutura das formas tradicionais, porque a explicação da realidade social não cabe no diálogo, isto é, demanda a narrativa<sup>295</sup>. É neste sentido que esta tese pretende chamar atenção para a crise do personagem dialógico, para o personagem psicopático na crise do drama.

Ao tomar a *Poética* de Aristóteles como prescritiva, os classicistas estavam alienados do fato de que os gregos não tinham elevada consciência histórica dentro da própria estrutura de imobilidade social<sup>296</sup>. A formação do drama burguês, evidenciando a necessidade de romper com a cláusula dos estados<sup>297</sup> e democratizar a catarse, já era sintoma da dificuldade diante das normas. Entretanto, os ideólogos do drama burguês, ainda que revolucionários, ancoravam-se em grande medida no aristotelismo atemporal. Quem aniquila essa atemporalidade da *Poética* é Hegel, quando aponta a relação de identidade entre forma e conteúdo, iniciando a historicização das formas<sup>298</sup>. Lukács, Benjamin e Adorno, num capítulo posterior da operação crítica iniciada em Hegel, vão identificar o sismógrafo social nas obras quando o conteúdo começa a implodir a forma. Partindo daí, Peter Szondi, na *Teoria do drama moderno*, desenvolve o conceito de drama nos termos de sua impossibilidade histórica, tomando como referência as prescrições classicistas. Aqui se procura ir além na definição do mesmo objeto, incorporando traços do drama burguês que se reconstituíram como camisa de

---

<sup>295</sup> O exemplo aqui utilizado não diz respeito a nenhuma peça do período de formação do teatro épico, que vai do final do século XIX até a primeira metade do século XX. Superada a crise, sim, o drama que fetichiza as contradições formais de outrora traz à cena personagens com desejo homoerótico reprimido, caso, por exemplo, de *O beijo no asfalto*, peça analisada na dissertação (ALVES, *Crise do drama no asfalto brasileiro*).

<sup>296</sup> Cf. o capítulo “Fortunata” em AUERBACH, *Mimesis*, 21-42, do qual se destaca: “Se a literatura antiga não pôde representar a vida cotidiana de maneira séria, problemática e inserida num pano de fundo histórico, mas somente foi capaz de fazê-lo em estilo baixo, cômico ou, na melhor das hipóteses, idílico, esteticamente e sem história, isto implica não somente um limite de seu realismo, mas também, e sobretudo, uma limitação de sua consciência histórica” (p. 29). Mais adiante, em outro capítulo da mesma obra, Auerbach complementa: “O teatro antigo tinha pouco motivo para desenvolver esta consciência [perspectiva histórica], porque o círculo dos seus objetos era demasiado limitado e porque o público antigo não considerava nenhuma forma de vida e cultura, a não ser a própria, de igual valor ou como digna de consideração artística” (p. 285).

<sup>297</sup> Cláusula dos estados diz respeito ao protagonismo aristocrático na tragédia, um protagonismo que visava à grandiosidade metafísica da catarse (com, por exemplo, o temor determinado por deuses e a compaixão pela destruição de uma linhagem nobre). O drama burguês, contestador em seu tempo, passa a não mais demandar essa grandiosidade, uma vez que trata de dramas individuais (mesmo quando vividos por um aristocrata).

<sup>298</sup> HEGEL *apud* SZONDI, *Teoria do drama moderno* (2001), p. 24.

força formal nas mãos de dramaturgos criticados por Émile Zola<sup>299</sup> justamente pelo motivo de interromperem o avanço operado por Lillo, Diderot, Lessing e Mercier<sup>300</sup>.

Pela filiação a Lukács, essa limitação do Szondi ao aristotelismo, imprecisa no apontamento do drama burguês como alvo, foi criticada por Iná Camargo Costa em *Dias Gomes, um dramaturgo nacional popular*<sup>301</sup>. Depois das derrotas da classe trabalhadora que frearam a revolução e impeliram para o nazi-fascismo e a Segunda Guerra, o que se seguiu significou um estado de “armistício” da própria luta de classes e os vencedores desse conflito mundial, incluídos os soviéticos, levaram todas as fichas<sup>302</sup>. No plano da cultura, esses vencedores se aproveitaram do processo de expropriação da produção dos trabalhadores. Com isso, trataram de neutralizar de todas as formas as conquistas ligadas ao teatro épico, sem falar nas saladas teóricas, das quais o próprio trabalho do Szondi faz parte. Assim, esse autor colocar o teatro épico apenas como um capítulo do drama moderno abre espaço para formulações do tipo visto em diversos autores da atualidade. Segundo a leitura encampada por esta tese, quem está fazendo substancialmente drama depois de 1945 (por mais que na apropriação fracionada das conquistas que deram no teatro épico) regride para a necessidade de resolver a crise formal, e nesse sentido Szondi criou uma espécie de armadilha em que ele próprio cai (na medida em que colocou o teatro épico como horizonte<sup>303</sup>). O capitalismo é capaz de ressuscitar e consigo reaviva também sua produção ideológica. Não identificar a permanência do drama, como forma hegemônica, na qualidade de cadáver reanimado com a apropriação das conquistas do teatro épico é como não enxergar o capitalismo como entidade que volta mais viva e agressiva do que no momento anterior à grande crise não resolvida na

---

<sup>299</sup> Cf. a parte III de “O naturalismo no teatro”, quando Zola critica Dumas Filho e outros dramaturgos pela fixação na “personagem simpática”, entre outras limitações do drama (ZOLA, *O romance experimental e o naturalismo no teatro*, p. 107-19).

<sup>300</sup> Esse avanço pode ser conferido ao longo de SZONDI, *Teoria do drama burguês*.

<sup>301</sup> COSTA, *Dias Gomes, um dramaturgo nacional popular*, p. 12-4, em nota de rodapé.

<sup>302</sup> Cf. ainda nota 127 do estudo de Pedro Mantovani sobre o *Fatzer*, da qual se destaca o seguinte trecho: “No lugar da arte que visa contribuir para auto-organização dos trabalhadores num sentido revolucionário, Lukács defende o uso das formas elaboradas pela burguesia em seu período heroico, que tornariam os trabalhadores mais resistentes ao fascismo e mais disponíveis para a aliança de classe entre setores da burguesia ditos progressistas e stalinistas, aliança que deveria combater o fascismo (aliança que, da perspectiva da oposição de esquerda no campo comunista, significa, na prática, dar condições aos stalinistas de usarem a classe trabalhadora em favor de seus interesses e dos da burguesia, totalmente opostos aos dos trabalhadores)” (MANTOVANI, *Fatzer*, p. 62-3). Aí Lukács passa recibo para seu eu do passado, o chamado “jovem Lukács” (cf., por exemplo, a inspiração no dramaturgo Paul Ernst em CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 318). A posição de Lukács é no geral diametralmente oposta à aqui colocada: o crítico defendia, por exemplo, a “narrativa” em detrimento da “descrição”, o que esta tese abstraiu respectivamente com os conceitos de drama e narrativa. Seguindo Lukács como receita, na preferência pela supressão da “descrição”, os escritores teriam como horizonte a camisa de força no gênero burguês: um afunilamento para a ação necessariamente verossímil e, conseqüentemente, diálogo também prescrito na verossimilhança (cf. o texto “Narrar ou descrever?” em LUKÁCS, *Ensaio sobre literatura*, p. 43-94). Para um resumo da lenga-lenga Brecht versus Lukács, cf. CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 374-9.

<sup>303</sup> “Como a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama, o seu exame não pode passar sem um conceito contrário. É como tal que aparece o termo ‘épico’” (SZONDI, *Teoria do drama moderno* [2001], p. 27).

Segunda Guerra. O drama moderno, com o teatro épico no meio, é exposto no Szondi feito o movimento circular pretensamente infinito do capitalismo: depois de Brecht, para além de seus legítimos descendentes, melhor seria falar em drama modernizado ou atualizado. Por isso aqui o que interessa é o conceito contrário do drama que ao mesmo tempo o suprassume: o teatro épico.

### **Drrrrrama<sup>304</sup>**

A realidade dramática se fez absoluta na forma do diálogo, que limita os conteúdos à intersubjetividade. Dessa maneira, o tempo precisa aparecer sempre no presente, também absoluto, numa movimentação que se desenvolve a partir da paixão e da ação, o que visa a tolher qualquer possibilidade de abstração do pensamento (a dialética, não custa insistir, se desenvolve também na descontinuidade espaço-temporal). A paixão, reveladora do caráter, impele para a ação, que desencadeia outros movimentos passionais. Por isso o fato de somente o personagem tomado como livre caber na história, porque um condicionamento social poderia impedi-lo de agir. O burguês, pretensioso de que o próprio caráter fantasioso é universalizante, *manifesta-se* como único personagem possível dentro desse molde, uma vez que para ele tudo depende da livre iniciativa, cerceada unicamente por outro homem, igualmente livre, na lógica da concorrência (mesmo que esse homem *apareça* com outras formas para além das do literalmente homem, proprietário, branco, hétero, cis). O que como conteúdo se conhece por intersubjetividade e como forma se conhece por diálogo não é nada mais nada menos que isto: duas subjetividades de indivíduos presunçosamente suspensos da realidade social para viverem seus dramas particulares: a dúvida entre o amor e o dever, a disputa pela herança, o ciúme, o conflito de gerações, as vinganças etc.

O cenário dramático também precisa se mostrar de modo absoluto, como um universo à parte. Para fruir o drama, o espectador tem de se esquecer da realidade para projetar-se na ficção, o que faz até a separação entre plateia e público aparecer de modo disfarçado. Apropriado pela ideologia do drama, o cinema, ainda que épico por princípios técnicos, supervalorizou o disfarce do corte de uma cena para outra, conferindo inclusive recompensa para os melhores encobrimientos de transição nas categorias de edição das premiações. Com isso e com o princípio da identificação, que se discutirá mais adiante, o drama tende a ser

---

<sup>304</sup> Subvertendo a fonologia normativa do português brasileiro, a substituição do tepe (os erres de “Araraquara”) por uma prolongada vibrante (o erre de falantes da capital paulistana) é a melhor maneira de se referir ao drrrrrama. Com “cinco erres”, como costuma recomendar Iná Camargo Costa em entrevistas, provavelmente por observar a palavra assim escrita nos *Diários* de Brecht.

idealizado como o paraíso prometido pela religião<sup>305</sup>, a ponto de o espectador, relutante em face da realidade, se sentir absorvido pelo ficcional, querendo transcender para o que tinha visto em cena e nunca mais voltar<sup>306</sup>.

No que diz respeito ao tempo, duas posturas tidas como filosóficas, “eternamente inconciliáveis”, remetem respectivamente para o drama e para o teatro épico. Postura 1: se o passado joga o indivíduo na nostalgia e o futuro o aprisiona na esperança, é preciso fazer as pazes com o mundo e amá-lo do jeito que ele é, no presente; postura 2: um mundo diferente é possível, transformá-lo pode ser prazeroso. Note-se que a segunda atitude, épica, não diz respeito a um posicionamento individual, portanto nela não seria possível se perder em nostalgia ou se encerrar em esperança<sup>307</sup>. Ainda assim, o drama é partidário da primeira postura, típica do imediatismo dos livros de autoajuda, inclusive na reprodução do tempo presente contínuo.

A partir do estoicismo, duas atitudes filosóficas passam a se enfrentar, em cada época de sua história, sem nunca conseguir prevalecer uma sobre a outra: uma nos convida a nos reconciliarmos com o mundo, a amá-lo em vez de tentar transformá-lo. A outra, ao contrário, nos impõe de maneira imperativa fazer uso de nossa vontade e de nossa inteligência para tentar melhorá-lo o máximo que pudermos. Esse conflito aparece entre os modernos e contemporâneos: Espinosa de um lado, Kant do outro, Nietzsche e seu convite ao amor fati e Marx, que acusa os filósofos de não terem feito mais que interpretar o mundo quando se tratava de transformá-lo...<sup>308</sup>

---

<sup>305</sup> Em *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger avisa que “a estrutura de contradição da ideologia torna-se apreensível no exemplo da religião: 1. A religião é ilusão. O homem projeta no céu aquilo que gostaria de ver realizado na Terra. Na medida em que crê em Deus, que, na verdade, não é se não objetificação [*Vergegenständlichung*] das qualidades humanas, o homem sucumbe a uma ilusão; 2. Mas a religião contém, ao mesmo tempo, um momento de verdade: é ‘a expressão da miséria real’ (pois a mera realização ideal da humanidade no céu aponta para a carência de humanidade real na sociedade humana). É também ‘o protesto contra a miséria real’, pois, mesmo na sua forma alienada, os ideais religiosos são a medida daquilo que deveria existir na realidade” (BÜRGER, *Teoria da vanguarda*, p. 29, grifos da edição consultada). A fuga na religião, denunciada aí como ideologia, é análoga à fuga no drama, tudo para uma suspensão da realidade social por meio de emoções autônomas. Por isso, Walter Benjamin referia-se à “aura”, atacando-a (cf. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, p. 165-196 [1987] ou p. 179-212 [na edição revista de 2012]). Fonte marxiana da discussão: “A supressão [*Aufhebung*] da religião como felicidade *ilusória* do povo é a exigência da sua felicidade *real*. A exigência de que abandonem as ilusões acerca de uma condição é a exigência de que abandonem uma condição que necessita de ilusões. A crítica da religião é, pois, em germe, a crítica do vale de lágrimas, cuja *auréola* é a religião” (MARX, *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, p. 145-6, grifos e colchetes da edição consultada).

<sup>306</sup> “O que aí falseia o juízo é o pendor à *idealização*. [...] o objeto é tratado como o próprio Eu [...] no enamoramento, uma medida maior de libido narcísica transborda para o objeto. [...] o objeto serve para substituir um ideal não alcançado do próprio Eu” (FREUD, *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos*, p. 71, grifo da edição consultada). Mais adiante, dividir-se-á a identificação em três modalidades, quando será possível recordar que a *idealização* se relaciona com a primeira das três.

<sup>307</sup> Essa chamada de atenção será importante para a análise de Tchekhov, mais adiante: os personagens do dramaturgo russo se mostram nostálgicos e esperançosos (e, portanto, alheios ao tempo presente) numa composição ainda individual da passagem da dramática para a épica.

<sup>308</sup> FERRY, *Vencer os medos*, p. 31.

No drama mais tradicional (não o drama do “teatro de arte” que se impôs especialmente depois da Segunda Guerra<sup>309</sup>), tempo e cenário não podem apresentar grandes modificações: um grande salto cronológico, assim como sair de um ambiente para outro, provocaria algum nível de desconexão. Já descrevia Aristóteles: a ação deve acontecer em não muito mais do que uma revolução do sol<sup>310</sup>. Nesse sentido, o drama moderno, que desemboca no teatro épico, deve muito ao cinema: a câmera estática, que simulava em primeira pessoa o espectador do teatro, é substituída pela invasão da cena, onde se chega a narrar o tempo onírico com um *close up* precedido do corte para a imagem de sonho, envolta em brumas. O teatro, resistente ao drama no que diz respeito à necessidade de colocar no palco os assuntos que estão na ordem do dia, se apropria desses avanços – para encenar não só longos saltos no tempo, mas ainda memórias e até mesmo recalques. Ou seja: para que a recepção vislumbre a possibilidade de transformar o mundo, ela precisa romper com o estado sentimental absoluto do presente contínuo. Todavia, esses recursos formais foram especialmente apropriados pelo drama requeentado do pós-guerra para continuar tratando de assuntos concernentes ao tempo sucessivo, aqueles que fazem “amar o mundo do jeito que ele é”.

Ator e personagem não se distinguem no drama. Se o ator aparece, num gaguejo ou numa pronúncia vacilante que seja, corre-se o risco de provocar no espectador o incômodo. Por essa relação de identidade entre ator e personagem, intérpretes dramáticos se condicionam a tipos com os quais ficam estigmatizados: o vilão, o mocinho, o imbecil – com exceção das vedetes (homens e mulheres), até hoje celebradas por mudarem a cor do cabelo, deixarem crescer a barba ou mesmo emagrecerem brutalmente para dar vida ao personagem seguinte, para não dizer que os melhores protagonistas são considerados aqueles que surpreendem com a maquiagem mais descaracterizante, verdadeiro maquinismo dos atores<sup>311</sup>.

---

<sup>309</sup> Com “teatro de arte”, refira-se à lógica de mercado que diz respeito à modernização para atender o gosto da elite – quando o drama não funciona mais porque o povão começou a consumir (e a afastar as classes abastadas), recriam-se os conteúdos com outras formas e assim se reconquista, em área vip, o público que tem dinheiro. Com isso, atraem-se os artistas da mais alta hierarquia, afastados da atuação profissional no veículo até então estigmatizado como “coisa de pobre”. A lógica é discutida por Anatol Rosenfeld no âmbito do cinema (cf. “O filme de arte” em ROSENFELD, *Cinema*, p. 95-101), e já é identificável com José de Alencar importando para o Brasil as ideias de gente como Dumas Filho (cf. o trecho da introdução de R. Magalhães Júnior à peça *O demônio familiar* em ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 13-6). “Teatro de arte” surgiu ainda no século XIX, com o Théâtre de l'Œuvre, iniciativa de Lugné-Poe, discípulo de Antoine (o Théâtre de l'Œuvre existe até hoje). Já “cinema de arte”, ou “filme de arte”, é de antes da Primeira Guerra, desde logo truque de mercado (cf. ainda “Brecht no cativo das forças produtivas” em COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 137-52).

<sup>310</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, § 1449b (p. 47).

<sup>311</sup> “Maquinismo” retoma o termo usado por Martins Pena em *O juiz de paz na roça*. Faz referência ao teatro importado da França que era cheio de ilusões técnicas, a Broadway da corte imperial no Brasil colônia (PENA, *Três peças de Martins Pena*, p. 111). Hoje se poderia falar também em “defeitos especiais”.

A identificação em sentido dramático pode ser pensada em pelo menos três modalidades: 1) identificação superegoica (ou identificação do ideal do Eu): identificação com aquilo que se é, acredita-se que se é ou se gostaria de ser (no caso do personagem extraordinário, herói de guerra ou super-herói adaptado de história em quadrinhos, por exemplo, a identificação coloca o espectador no lugar do personagem sem que se corra riscos, como aconteceria na vida real); 2) identificação ídica (referente ao id): identificação com aquilo que se foi interdito de ser, a saber, malvados, loucos, ridículos etc., o que purga a tendência e fortalece o ideal do Eu; 3) identificação ambivalente: identificação com aquilo que revela um impulso recalcado no espectador, provocando o incômodo, mas ainda um incômodo alienado. Essa identificação ambivalente aponta mais para um envolvimento: quando não dá para se projetar nos personagens, porque eles não fazem o que dramaticamente se gostaria que eles fizessem, tem-se a identificação apenas com a ação. Partilhar das emoções provocadas pela expectativa, mesmo que frustrada, no chamado pressentimento, é também um tipo de identificação, pois o estado de atividade de pensamento se anula esmagado pela receptividade sensível<sup>312</sup>.

Como se observa, procuraram-se novas formulações, suprassumidas de Freud, para o conceito de identificação. Em Freud, a identificação está limitadamente atrelada ao complexo de Édipo, uma vez que é utilizada para apontar nas massas a reprodução de empatia pelo pai e os irmãos. Em outros termos, a psicanálise freudiana trata do assunto observando demasiadamente supostas influências hereditárias, em prejuízo de uma consciência um pouco mais clara das mediações culturais, históricas<sup>313</sup>. Os irmãos, por exemplo, são criados com espírito de concorrência para o mundo liberal: a disputa entre eles, patriarcal, é pela posição do filho favorito, o qual tem Cristo como modelo. A noção brechtiana de identificação refluí ainda para os conceitos freudianos de sugestão (mais próxima da abstração apontada na modalidade 1 do parágrafo acima) e projeção (mais próxima da modalidade 2). Na sugestão, que se desenvolve com a indução, resultando em imitação ou contágio, o indivíduo supre a própria capacidade intelectual e incorre no mesmo afeto do outro, obedecendo à imposição do Superego de demonstrar sensibilidade. No extremo, a sugestão impõe a cópia sincera dos sintomas que impressionam em outras pessoas, “uma empatia, por assim dizer, intensificada

---

<sup>312</sup> Lessing, sugerindo a posterior “através da linha de ação” de Stanislavski, defendia o prazer pela ação independentemente da moralidade do objetivo (cf. CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 164). Sobre a “através da linha de ação”, simplificando bastante: variados objetivos menores se complementam na cadeia de ação para o alcance do objetivo maior (cf. um pouco da complexidade no mesmo CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 368).

<sup>313</sup> Cf. FREUD, *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos*, p. 13-113. O texto todo é basilar para compreensão do exército de psicopatas que é o fascismo.

ao ponto da reprodução”<sup>314</sup>. Daí ao sofrimento por toda uma multidão, capacidade de executar “todos os papéis de um espetáculo com seus próprios recursos pessoais”<sup>315</sup>, no mundo cristão é apenas um passo. “[...] mas não acontece de resistirmos a ela [à sugestão] com êxito, rechaçando o afeto e reagindo de maneira totalmente contrária?”, pergunta-se Freud<sup>316</sup>, enunciando a possibilidade de *distanciamento*, que faz observar no afeto suas determinações não aparentes, determinações essas inconscientes, culturais, históricas. Já a projeção será analisada mais adiante, na análise de Tchekhov, com a exposição da melancolia, sintoma em que o objeto consome o Eu, tomando-lhe inconscientemente o lugar<sup>317</sup>.

### Crise do drama

Retomando um pouco do que já foi dito, o que aqui se chama de drama não pode ser generalizado como sinônimo de teatro. Fala-se do gênero que se configura a partir do embate de uma classe revolucionária com as normatizações do classicismo<sup>318</sup>. Essa classe, impondo sua ideologia como arma da Revolução, reinterpretou da *Poética* de Aristóteles para promover uma democratização do chamado gênero alto (incorporando a ele características que seriam até então consideradas baixas, como, por exemplo, a domesticidade)<sup>319</sup>. Trata-se da burguesia emergente que, logo em seguida, ao estabelecer-se como novo estrato dominante, na passagem do século XVIII para o XIX, estanca o espírito de vanguarda também nos palcos, impondo a prescrição de uma nova – com resquícios da velha – forma.

O primeiro capítulo da luta contra a inércia estética imposta pela burguesia se dá com a deflagração da crise da forma, identificada por Szondi nas peças de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann. Tendo que cumprir as regras do drama e ainda assim

---

<sup>314</sup> FREUD, *A interpretação dos sonhos*, p. 184.

<sup>315</sup> FREUD, *A interpretação dos sonhos*, p. 184.

<sup>316</sup> FREUD, *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos*, p. 41.

<sup>317</sup> Acrescente-se que, quase noutros termos, a projeção já foi discutida em trabalho anterior a este: para *negar-se* gay, tendo como pressuposto inconsciente, portanto, uma *afirmação*, o indivíduo recalcado de seus próprios desejos ataca traços efeminados e homoeróticos no outro, como é o caso do jornalista Amado Ribeiro e do delegado Cunha, personagens que chegam abertamente a se fantasiar na situação-título da peça *O beijo no asfalto* (cf. ALVES, *Crise do drama no asfalto brasileiro*). A projeção (aquilo que se nega de si no outro), portanto, pressupõe uma introjeção.

<sup>318</sup> O próprio classicismo já vinha desenvolvendo essa configuração do drama absoluto, ao excluir da tragédia grega o que ela tinha de épico: o coro, o prólogo e o epílogo (SZONDI, *Teoria do drama moderno*, p. 30 [2001] ou p. 24 [2011, com a tradução refeita]). Hegel, de cuja tese Szondi se apropria, chega a precisar defender o coro no quarto volume dos *Cursos de estética* (HEGEL, p. 250-2).

<sup>319</sup> A democratização do chamado gênero alto se deu principalmente por meio da reconfiguração da catarse, uma vez que a preocupação maior era com a recepção. Para uma exposição detalhada da formação do drama burguês, cf. SZONDI, *Teoria do drama burguês*.

tencionando levar à cena assuntos que não cabiam no diálogo intersubjetivo, esses autores criaram o Frankenstein que é o drama em crise.

### **Ibsen: reavivamento das memórias e retorno do recalçado**

A primeira peça em que Henrik Ibsen põe em questão a universalidade do indivíduo livre, o mais importante dos pressupostos do drama, é *Casa de bonecas*, de 1879. A obra “demonstra de maneira cabal (e crítica) que a ideia burguesa de liberdade humana excluía no mínimo a metade feminina da humanidade”<sup>320</sup>. Para salvar o marido e o casamento, Nora, esposa de Torvald, três filhos, falsifica a assinatura do fiador – o próprio pai – numa promissória. Torvald, funcionário de banco que subiu na carreira, não sabe nem da contratação da dívida, nem do crime de falsidade ideológica. O usurário, Krogstad, subordinado de Torvald no mesmo banco, está para ser demitido. Nora então é ameaçada por Krogstad: ou o marido não o demite, ou ele conta tudo. Ela passa a peça nessa tensão dramática, fechada no mesmo cenário – a sala de estar – até quando a conversa é alheia a quem habita o espaço doméstico<sup>321</sup>.

No final de *Casa de bonecas*, desenvolvida a ação concentrada no espaço e no tempo, a vingança<sup>322</sup> se concretiza de modo parcial: Torvald descobre as armações de Nora. Eles pressentem se aproximar a desgraça com a publicação de tudo o que aconteceu. A esposa é repudiada, deve deixar o lar. Entretanto, de repente tudo se ajeita com a chegada de uma carta de arrependimento de Krogstad, que retira a ameaça de contar para todo mundo, entregando a promissória que vai devidamente para o fogo da lareira. Aí se desvela a hipocrisia de Torvald, que volta atrás na decisão de repudiar Nora. A moralidade burguesa então se anuncia falsa, ficando claro que o que conta são as aparências.

Choram-se lágrimas de comoção (como é bom, como é amável o outro), choram-se lágrimas de sofrimento (como é triste o que se passa com o outro, pois ele é bom). A sentimentalidade é a cortina de lágrimas da família burguesa, que os representantes do drama burguês do século XIX – Hebbel, Ibsen, Strindberg – vão rasgar em pedaços para mostrar as mentiras que se escondem atrás dela<sup>323</sup>.

---

<sup>320</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 16.

<sup>321</sup> Numa forção de barra para manter tudo na sala de estar, Krogstad entra em cena dizendo ter passado e visto a porta da rua entreaberta (IBSEN, *Casa de bonecas*, 47-8). Ainda que considerada inverossímil, a condensação abstrata na unidade de espaço (assim como na de tempo) sempre foi enfrentada pelo drama como contradição interna necessária.

<sup>322</sup> A vingança é a “quinta-essência do individualismo”, “eixo da conduta burguesa”, tal como avisa Antonio Candido na análise de *O conde de Monte Cristo* (CANDIDO, *Tese e antítese*, p. 25).

<sup>323</sup> SZONDI, *Teoria do drama burguês*, p. 83-4.

Com a percepção dessas mentiras do jogo repressor burguês, cai a ficha de Nora, que passa a se indispor com a fantasia infantil da casa de bonecas, a fantasia de quem recalca a privação de todo e qualquer direito. No final de uma ação tão concentrada em espaço e tempo (que vai da ameaça, passando pela negação de Torvald em acatar o pedido da esposa de manter o emprego de Krogstad, até chegar à concretização parcial da vingança, ainda que com chamadas de atenção para o retorno da recalcada, ou seja, memórias da vida de Nora com o pai em analogia com a vida atual ao lado do marido, numa demonstração de que as coisas se repetem como murro em ponta de faca), tem-se o rompimento com a identificação: a torcida para Nora se safar, o que ela tanto queria, foi em vão? Obstruindo a ação, Nora percebe e renega sua condição de oprimida alienada, ou seja, sua psicose, num recuo *estranho* de tão consciente:

Eu tenho sido sua boneca mulher, como fui a boneca de papai. E agora nossos filhos têm sido minhas bonecas. Eu me divertia quando você brincava comigo, da mesma forma que eles se divertiam muito quando eu brincava com eles. É isso que tem sido nosso casamento, Torvald<sup>324</sup>.

Essa explicitação do retorno do recalcado que rompe com o ciclo vicioso foi tão chocante na época (menos por abalar a estrutura identificatória – numa reação da personagem que podia ser tida como inverossímil pela crítica domesticada – do que por colocar em xeque a repressão social burguesa) que “na Alemanha, por exemplo, o dramaturgo foi obrigado pela censura a dar outro desfecho à peça. Em compensação, recebeu inúmeras homenagens do movimento feminista (então vinculado ao socialista) em vários países”<sup>325</sup>. Sem desfecho com o *happy ending* do drama burguês, *Casa de bonecas* termina com o final em aberto: como se daria a emancipação de Nora? Para onde ela iria? Em que condições, sendo mulher?

Nora queria contornar o problema, fazendo com que o público torcesse para que ela conseguisse; quando ela consegue, no entanto, desiste de tudo numa ruptura com seu papel na domesticidade burguesa, mesmo sem condições para se sustentar sozinha ou sequer lugar para onde ir. Esse final de *Casa de bonecas*, inverossímil, apontaria para a intervenção do autor. Em *A hora do teatro épico no Brasil*, Iná Camargo Costa analisa o final de *Eles não usam black-tie*: segundo Décio de Almeida Prado, espectadoras protestaram contra o desfecho em

---

<sup>324</sup> IBSEN, *Casa de bonecas*, p. 160.

<sup>325</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 56. O crítico George Bernard Shaw também homenageou Ibsen, com um ensaio crítico em que elogia o desfecho inconcluso das peças ibsenianas como novidade técnica. Muito inspirado pelo autor de *Casa de bonecas*, já no final do século XIX Bernard Shaw era entusiasta de um teatro didático, falando inclusive em desalienação ao defender a possibilidade de fazer os homens passarem de espectadores aturdidos de uma monstruosa confusão a homens inteligentemente cômicos do mundo (cf. CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 228-30).

que a noiva grávida abandona o operário fura-greve, traidor dos próprios companheiros. Reclamando coerência com uma tal psicologia feminina, isto é, a neutralidade de um puro naturalismo produzida pela suposta ausência ideológica do autor, essas espectadoras não atinaram para o fato de que

[...] o *assunto* da peça [a greve] expõe o ponto de vista de Otávio e sustenta a ruptura entre pai e filho, [enquanto] a *forma* escolhida por Guarnieri [dramática] apresenta o ponto de vista de Tião, de modo que a permanência da noiva ao lado do rapaz *formalmente* seria mais justificável do que o repúdio<sup>326</sup>.

De maneira análoga, o *assunto* de *Casa de bonecas* expõe a condição de Nora, representativa da condição de todas as mulheres, enquanto a *forma* escolhida por Ibsen apresenta o ponto de vista burguês, de Nora como indivíduo, de modo que a permanência da protagonista com o marido seria mais coerente do que o questionamento. Ora, esse questionamento só poderia ser produzido de modo coletivo, como se observava por parte do movimento feminista da época, por isso a crescente demanda de tratamento do personagem não mais com psicologia verossímil<sup>327</sup>, singular do drama. Assim se começa a produzir uma esquizofrenia nas *dramatis personæ* naturalistas, o que já aponta para a necessidade da dimensão de figura (a representação menos individual do que social), bem desenvolvida no expressionismo e conseqüentemente incorporada no teatro épico.

Outra peça de Ibsen que vale analisar é *John Gabriel Borkman*, escrita em 1896 e encenada no ano seguinte. A obra trata da desgraça que se abateu sobre o personagem-título – alpinista social que era filho de minerador e chegou a ex-diretor do banco – depois que ele “aderiu de maneira radical ao jogo da especulação financeira”<sup>328</sup>. “Para Borkman, todo o processo que protagonizou nada mais era do que a manifestação de sua infinita ousadia e livre-iniciativa – tão nietzschianamente livre que nem às regras do banco se sujeitava”<sup>329</sup>. Denunciado por Hinkel, viveu “quase três anos de prisão preventiva, mais cinco anos de detenção e oito anos lá em cima”<sup>330</sup>. “Lá em cima” se refere ao salão da casa onde se isolou no fim da vida.

---

<sup>326</sup> COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*, p. 30, grifos da obra consultada.

<sup>327</sup> Retome-se de Aristóteles a noção de verossimilhança que, referindo-se ao universal, àquilo que *poderia acontecer* com qualquer um, torna possível a empatia, a emoção, a identificação (cf. ARISTÓTELES, *Poética*, § 1451a-b [p. 54]). A história, diferindo-se da poesia, pode dar conta do inverossímil, aquilo que, mesmo estranho, *acontece*.

<sup>328</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 62.

<sup>329</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 62. Borkman, que fantasiosamente se supõe super-homem, chega a dizer-se incompreendido: “Essa é a maldição que pesa sobre os eleitos, os homens especiais. A massa, o rebanho de medíocres não nos compreende” (IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 39).

<sup>330</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 84.

Como Ibsen estava condicionado às normatizações formais do drama impostas ao teatro de sua época, desenvolveu uma trama dramática para sobrepô-la ao assunto épico, com “encadeamento rigoroso, cuidadosa motivação, verossimilhança máxima e [...] segundo um esquema de exposição, peripécia, clímax e desenlace”<sup>331</sup>. John Gabriel Borkman era apaixonado por Ella Rentheim, de quem havia recíproca verdadeira. Hinkel, apaixonado pela mesma mulher, ameaçou denunciá-lo se ele não saísse do caminho. John Gabriel abaixou a cabeça e casou-se com Gunhild, irmã gêmea de Ella. Ainda assim, esta não se rendeu a Hinkel, que levou a cabo seu projeto vingativo de denúncia, o que fez os Borkman serem expostos pela falcatura de John Gabriel e caírem em desgraça, fechando-se em confinamento autoinfligido: Gunhild na casa que estava entre os únicos bens salvos no nome de Ella e Borkman, depois da prisão, no salão do andar de cima. Durante oito anos, esses três personagens não se encontram. Ella, ao anualmente aparecer para resolver alguma questão burocrática do imóvel em seu nome, até é vista pela janela por Gunhild, e os passos de Borkman no andar de cima, andando de um lado para o outro, podem ser ouvidos do andar de baixo, mas a tentativa de acerto de contas é concentrada no tempo dramático (os acontecimentos todos atochados no curto espaço de tempo robustecem a ação, ou seja, várias coincidências se comprimem cronologicamente para manter os bafões eletrizantes todos num só dia – no caso desta peça, numa só noite<sup>332</sup>), quando Ella retorna e entra na casa para um reencontro com Gunhild, situação em que vai avisar que quer Erhart de volta. Erhart, filho de Gunhild com Borkman, foi criado por Ella durante quinze anos, ao fim dos quais foi morar com a mãe. Agora ele é adulto e não vai querer tomar conta da tia doente (Ella) nem ceder aos caprichos da genitora (Gunhild). Aí está o conflito dramático das duas personagens posto ao longo do primeiro ato cheio de rememorações do passado: Ella quer Erhart próximo de si em seus últimos anos de vida, enquanto Gunhild deposita-lhe o peso de tirar o nome da família da lama.

O passado rememorado é do conhecimento de ambas, mas não do público. “Por causa de um homem, Gunhild”, diz Ella, “travamos outrora uma luta de morte”<sup>333</sup>. Falas como essa soam ilógicas – como as de um personagem de telenovela que conversa por telefone e repete o que está sendo dito do outro lado da linha – e perturbam a forma prescrita<sup>334</sup>. O tom de

---

<sup>331</sup> ROSENFELD, *O teatro épico*, p. 84.

<sup>332</sup> Cf. de novo a nota 321. Acrescente-se: a prescrição de abstrações como essas quem defende é Diderot na Primeira Conversa sobre *O filho natural* (DIDEROT, *O filho natural ou as provações da virtude*, p. 99-113).

<sup>333</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 22.

<sup>334</sup> Pense-se em estruturas feitas dessa do Ibsen como o “diálogo expositivo” discutido especialmente no âmbito do cinema. O diálogo expositivo se coloca como uma contradição interna do drama, pois demanda o disfarce da narrativa para que esta seja incorporada à ação. Por outro lado, não deixa de ser complementar a lição, por meio

recriminação, no entanto, dá no disfarce rítmico próprio à dramática: “Você o tinha feito acreditar que era para poupar-me”<sup>335</sup>. O passado, assim, fazendo-se temático, diferencia-se do passado em *Édipo rei*<sup>336</sup>: lá o público já sabe o que se passou, conhece o mito e não precisa da narrativa. Lá quem se inteira do que aconteceu é Édipo, e assim o que aconteceu se integra organicamente à ação, aos pressentimentos e reconhecimento do personagem-título. Aqui em *John Gabriel Borkman*, quem presente e reconhece é o público. Lá o passado não era um tema a ser transmitido, aqui sim.

Tentando presentificar esse passado, Ibsen o tematiza colocando no pacote a busca pelo retorno ao princípio de prazer que se revela de novo princípio de realidade. Tanto Ella quanto Gunhild esperam de Erhart aquilo que outrora esperavam de Borkman e, como no retorno do recalcado, a primeira vai voltar a ser a mulher trocada enquanto a segunda vai ver frustrada a expectativa de glória<sup>337</sup>:

ELLA RENTHEIM – Você vai tomá-lo de mim. É isso?

SRA. BORKMAN – Eu... ou aquela mulher.

ELLA RENTHEIM – Prefiro que seja ela.

SRA. BORKMAN (Assentindo lentamente.) – Compreendo e digo o mesmo: antes ela.<sup>338</sup>

A Sra. Borkman, no cabo de guerra salomônico, sai de mãe biológica para a qual é impossível torcer, a gêmea má. A identificação se concentra em Ella, a romântica, gêmea boa por quem os homens se apaixonam e por quem o público deve se posicionar a favor. Entretanto, como no passado, as duas sairão frustradas (é o retorno do princípio de realidade para ambas)<sup>339</sup>. O próprio drama reaparece, assim, para mostrar sua impossibilidade. O próprio drama se apresenta como tentativa de retorno ao princípio de prazer que vai na verdade dar de novo em retorno ao princípio de realidade. O próprio drama regressa como o recalcado, aquele que sufoca o fundo épico pela repressão normativa do aristotelismo reconfigurado com as revoluções burguesas.

---

da máxima “mostre, não conte”, de que se deve evitar a narração redundante no roteiro. O mostrado (nos figurinos, adereços, cenários e até no corte para o interlocutor da ligação telefônica) escapa do diálogo e tem caráter narrativo implícito. A máxima, “mostre, não conte”, pode ainda assim servir de arma contra a necessidade de repetição para o desenvolvimento do distanciamento crítico, assim como a pantomima, em termos dramáticos, já serviu para colocar o interesse da ação acima da linguagem (cf. a posição do dramaturgo naturalista Jean Jullien, associado de Antoine na crise do drama, em CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 273-4).

<sup>335</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 26.

<sup>336</sup> A peça modelo para os que tomam o aristotelismo como ideal.

<sup>337</sup> Gunhild, assumindo a fantasia de John Gabriel, fala que o filho tem uma “missão” (IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 21), uma “elevada missão” (p. 36).

<sup>338</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 33.

<sup>339</sup> Nada disso impede que as duas tratem Erhart como mercadoria sobre a qual se disputa por extenso quem tem mais direitos, sobre a qual se “investiu” – a palavra é utilizada no texto (IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 20).

No segundo ato, o que perturbava os personagens no andar de baixo (o que se lhes afigura como metáfora da própria perturbação mental alienada) é visto no andar de cima: Frida Foldal, filha do único amigo que restou a Borkman, toca para o personagem-título a *Dança macabra*, do romantismo emocionante de Saint-Saëns (escolha que dramatiza ainda mais a peça e ao mesmo tempo soa como ironia do autor, figura que não poderia aparecer na dramática pura), enquanto Borkman “anda de um lado para o outro do salão, sempre com as mãos atrás das costas”<sup>340</sup>, como quem vive a ruminar a solução para um problema. Ele se compara ao metal extraído por seus ancestrais mineiros, substância que “quer vir à luz servir a humanidade”<sup>341</sup>. Essa fantasia se explicita na presença de Vilhelm Foldal, o pai de Frida que entra em cena depois que esta sai. Borkman fala com ele da hora de sua “reabilitação”:

BORKMAN (Faz um gesto com a mão.) – Fique onde está, por favor. (Numa excitação crescente.) Quando soar a hora da reabilitação – quando eles compreenderem que não podem prescindir de mim – quando eles vierem até aqui, até esta sala, humilhar-se e implorar-me que assuma novamente a direção do banco! O novo banco que eles fundaram mas são incapazes de conduzir... (Ele pára, como antes, perto da escrivaninha e assume a mesma postura em que estava no momento em que Foldal chegou. Batendo no peito.) Eu estarei aqui para recebê-los! E todo o país tomará ciência das condições que John Gabriel Borkman impõe para... (Ele para de repente e olha Foldal.) Você está me olhando com ar de dúvida. Você não acredita que eles venham? Eles *têm, têm, têm* que vir até mim, mais dia menos dia eles virão. Você não acredita?

[...]

BORKMAN (Sentando novamente no sofá.) – Pois eu tenho certeza. Eu sei que eles virão – minha convicção é inabalável. Se eu não estivesse persuadido disto eu já teria metido uma bala na cabeça há muito tempo.<sup>342</sup>

Como se com os trechos acima, até pela denegação, não ficasse bastante óbvio que Borkman se apegou a uma fantasia, também de recalcado reprimido, Ibsen logo em seguida a explicita no paralelo com a fantasia do poeta Foldal (simultaneamente explicitando-se a si mesmo como autor). Assim ele denuncia como psicose o murro em ponta de faca que é a livre iniciativa.

BORKMAN (Inquieto.) – [...] Você sabe como me sinto às vezes?

FOLDAL – Não.

BORKMAN – Como um *Napoleão* mutilado na primeira batalha.

FOLDAL – Também me sinto assim.

BORKMAN – Ora, não há comparação.

FOLDAL (Suavemente.) – Meu pequeno reino poético é muito precioso para *mim*, John Gabriel.

<sup>340</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 35.

<sup>341</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 35.

<sup>342</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 41, grifos da edição consultada.

BORKMAN (Excitadíssimo.) – Claro. Mas e eu? Eu que poderia ter ganho milhões! Eu poderia controlar minas e mais minas e explorá-las a um nível nunca antes imaginado. Eu, o senhor de cataratas e pedreiras, de novas rotas para o comércio, de estradas e linhas de navegações pelo mundo inteiro! Eu – sozinho – poderia ter criado tudo isto!

FOLDAL – Eu sei. Você não recuava diante de nada.

BORKMAN (Torcendo as mãos.) – E agora sou obrigado a ficar aqui como uma águia ferida<sup>343</sup>, vendo os outros se adiantarem e tomarem tudo o que era meu, tudo, tudo.

FOLDAL – Comigo acontece a mesma coisa<sup>344</sup>.

Enquanto Borkman fala de suas fantasias psicóticas, Foldal fala de uma tragédia que escreveu. A presença de Foldal ali para o desenvolvimento de um diálogo é nula, porque Borkman desenvolve um monólogo que narra o passado e de brinde revela sua psicose. Este não é um simples neurótico que procura esquecer a realidade: ele cria uma outra, totalmente ficcional, para suportar a realidade, e acredita nela a ponto de expô-la.

No entanto, esses trechos que potencializam o assunto épico, verdadeiros monólogos de cada um dos personagens em cena, se intercalam com a narrativa do assunto dramático, dominante na peça, acontecido no passado: Borkman fala de Hinkel, o amigo que o destruiu porque entre eles “havia uma história de mulher”<sup>345</sup>, tudo pressentimento do reencontro do personagem-título com Ella e Gunhild, um ultrassom do presente do gênero sempre prenhe de futuro envolvendo o espectador. Esses acontecimentos passados são comparados a tragédia e mesmo a comédia, e Borkman chega a dizer que o filho não os analisa (daí Ibsen ser categorizado como “drama analítico”, porque revisa o passado) da mesma forma que ele: “Com certeza pensa, como eles, que Hinkel não fez mais do que a sua maldita obrigação de me trair”<sup>346</sup>.

A fantasia de Borkman não para. Ele pede a Foldal que pare com suas “lorotas de poeta”:

---

<sup>343</sup> Essa comparação que Borkman faz de si mesmo com uma “águia ferida” merece menção, porque a animalidade no naturalismo, feito signo do irracional, manifesta-se como necessidade de distanciamento crítico. Em outros trechos de *John Gabriel Borkman*, Gunhild se referirá ao personagem-título como um “lobo doente que mede com os passos a jaula”, “o lobo que anda de um lado para o outro, de um lado para o outro” (IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 16). “O lobo está uivando novamente. Um lobo ferido” (p. 33). Aqui todas as analogias animais para Borkman, de bichos que destroem e devoram, se referem à falência do homem como predador de si mesmo. Assim, “águia ferida”, o animal capaz de voar mais alto nos céus, preso ao chão, machucado, sintetiza a motivação psicótica do orgulhoso John Gabriel. No reverso da medalha, em *Casa de bonecas* Nora é tratada pelo marido como “cotovia”...

<sup>344</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 42. Só o primeiro grifo, em “Napoleão”, é meu: fantasiar-se Napoleão é lugar-comum de surtos psicóticos. Há inclusive os chamados “Napoleões de hospício”, que chegam a se imaginar cavaleiros em suas poses de centauro, tudo por conta desse marco burguês do herói individual.

<sup>345</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 43.

<sup>346</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 45.

FOLDAL (Olhando-o profundamente ferido.) – Você está chamando de lorotas minhas crenças mais sagradas?  
 BORKMAN (Com dureza.) – Estou. Foi por causa delas que você nunca avançou na vida. Se você tivesse se livrado disso tudo, eu ainda poderia ajudá-lo a pôr-se de pé.  
 FOLDAL (Preso de violenta agitação que tenta a custo reprimir.) – Você não está mesmo em condições...  
 BORKMAN – Estarei quando chegar novamente ao poder.  
 [...]
 BORKMAN – Você está pensando que esse dia nunca vai chegar? Responda!  
 FOLDAL – Não há precedentes.  
 BORKMAN – Os homens excepcionais não precisam de precedentes.  
 FOLDAL – A lei não leva em conta essas particularidades.  
 BORKMAN (Num tom duro e definitivo.) – Você não é poeta, Vilhelm.<sup>347</sup>

Chistoso, parece que Borkman conversa com o próprio inconsciente. Ao colocá-lo ao mesmo tempo fantasiando e chamando de lorotas as fantasias de Foldal, Ibsen é que parece chamar as fantasias de Borkman de lorotas. Por fim, Foldal, o poeta que escreveu uma tragédia, diz que também viveu seus momentos de dúvida, “a terrível dúvida de ter sacrificado a vida a uma quimera”<sup>348</sup>.

Em seguida, o drama dá luz ao reencontro de Borkman e Ella quando esta sobe para o salão. “Você foi o preço”, “você me vendeu”<sup>349</sup> etc. O coração de Ella de um lado e a *missão* de Borkman do outro – drama, ainda que rememorado, ainda que intercalado por trechos reveladores da psicose de Borkman: “Eu queria submeter à minha autoridade todas as fontes de poder deste país, todas as riquezas da terra, do mar, das montanhas e das florestas. Eu queria conquistar tudo isso e criar um império para mim e assim beneficiar milhares e milhares de pessoas”<sup>350</sup>. O que uma peça do século XVIII, formadora do drama burguês, como *O mercador de Londres*, de Lillo, trazia como fantasia coletiva de uma classe em ascensão, aqui retorna como bancarrota de um indivíduo psicótico<sup>351</sup>. A psicanálise, como “melhora da morte” para o drama em Ibsen, proporciona o último fôlego para o gênero e ao mesmo tempo se impõe como o último sintoma antes da morte.

Ella faz seu pedido a Borkman: que Erhart assuma o sobrenome Renheim. O que a *tia* reivindica é a linhagem matriarcal, autorizando a observação de algo de feminista no discurso de Ibsen. Ao mesmo tempo, Ella talvez fetichize sua dinastia – a casa onde a peça se passa

<sup>347</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 46-7.

<sup>348</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 48.

<sup>349</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 53.

<sup>350</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 55.

<sup>351</sup> Na peça de Lillo, Thorowgood diz a Trueman: “Parece-me que doravante não terei apenas de vos ensinar o método do comércio e a sua prática como um mero meio de obter riqueza. Valerá os vossos esforços estudá-la como uma ciência, ver como ele está fundado na razão e na natureza das coisas, como ele tem promovido a humanidade, como ele iniciou e ainda prolonga um intercurso entre as nações tão distantes umas das outras no espaço, nos costumes e na religião, promovendo artes, indústrias, paz e fartura, e, por muitos benefícios, difundindo amor mútuo de polo a polo” (*apud* SZONDI, *Teoria do drama burguês*, p. 58, em nota de rodapé).

tem armários onde Ella e Gunhild se escondiam quando crianças, ou seja, a mansão já pertencia às gêmeas: há algo de aristocrático nelas. Tudo então se reduz à eterna disputa entre irmãs: Gunhild, a casada, não está disposta a aceitar perder para Ella, a solteirona, o seu herdeiro Borkman, por isso aparece intempestivamente na cena, antes de entrar, dando o bafão com pinceladas patriarcais que funciona como gancho (suspensão dramática) para o terceiro ato: “Jamais, jamais Erhart usará este nome!”, “ele carregará o nome do pai! Ele o salvará, ele o redimirá. E eu serei sua única mãe! Eu! Só eu!”<sup>352</sup>

O terceiro ato é o show de horrores da burguesia: mesmo nas condições de falência em que se encontra, Gunhild mostra-se extremamente arrogante, especialmente no trato com a criada, que age como “coro” do drama burguês – “Assustada, torcendo as mãos instintivamente”<sup>353</sup>. Gunhild narra: “A última vez que estivemos frente a frente foi no tribunal, quando fui chamada para prestar esclarecimentos”<sup>354</sup>. Borkman não faz por menos em arrogância e expõe sua crença alienada na meritocracia: “eu tinha que fazer o que fiz [...] porque eu era John Gabriel Borkman – e não outro qualquer”. Gunhild replica em deboche: “Impulsos não absolvem ninguém. Nem fantasias”<sup>355</sup>. Nada disso impede que Borkman exponha sua psicose:

[...] Enquanto caminhava incansavelmente aqui em cima, considerei e reconsiderarei cada uma das minhas ações. Examinei-as sob todos os aspectos, sem concessões, tão severamente quanto o promotor. E o veredito a que cheguei todas as vezes foi o seguinte: sou culpado apenas para comigo mesmo.

SRA. BORKMAN – E eu então? E o seu filho?

BORKMAN – Você e ele estão incluídos no que eu chamo de “eu mesmo”.

SRA. BORKMAN – E as outras centenas de pessoas? Aquelas que dizem que você arruinou?

BORKMAN (Com mais veemência.) – Eu tinha o poder! E dentro de mim ecoava um chamado irresistível. A fortuna que jazia enterrada nas montanhas do país inteiro clamava por mim! Gritava para que eu a libertasse. E ninguém mais ouvia este clamor. Só eu<sup>356</sup>.

Em *Casa de bonecas*, Nora expõe sua psicose, exigindo identificação do público. Em *John Gabriel Borkman*, o personagem-título transtornado vomita a própria psicose de modo tão doentio que não tem como o público não se distanciar. Registre-se que, assim, com manejos distintos para a identificação ambivalente (chamada “envolvimento” por se referir mais à ação, uma vez que o indivíduo representado se torna *estranho*), Ibsen avança no

<sup>352</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 61-2.

<sup>353</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 64. Torno a mencionar o “coro” do drama burguês mais adiante, explicando-o melhor.

<sup>354</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 65.

<sup>355</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 65.

<sup>356</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 66.

tratamento formal do personagem psicopático: a loucura de Borkman como exemplo a ser criticado se mostra mais potente do que a consciência de Nora como modelo a ser seguido. E não bastasse John Gabriel demonstrar sua ilusão psicótica de liberdade, ele também explicita o fundamento de si mesmo como patriarca, na colocação de esposa e filho como extensão de sua própria vontade. Em seguida, o personagem vai dizer que decretou a própria absolvição – isso depois de se meter oito anos trancafiado em casa, envergonhado, por decisão autoinfligida:

Quando o mundo inteiro, em uníssono, sopra nos meus ouvidos que eu nunca me levantarei, sou levado, por momentos, quase a acreditar que os outros têm razão. (Levantando a cabeça.) Mas logo a voz da minha consciência se ergue e minha certeza triunfa: estou perdoado<sup>357</sup>.

Erhart se nega a entrar no jogo da geração que o antecedeu. “Meu Deus, mamãe, eu sou muito jovem! Este ar sufocante, este cheiro de guardado vão acabar me asfixiando!”, diz ele à Gunhild, negando-se a embarcar na *missão* burguesa de homem livre que vence pelo mérito. A crítica do personagem se estende para a sentimentalidade igualmente burguesa, na fala em seguida dirigida a Ella: “Oh, tia, não será melhor com a senhora. Será apenas um pouco diferente, mas não melhor. Rosas e lavanda... e o mesmo ar abafado, tão sufocante quanto aqui”. O que se ataca, assim, são duas estruturas de personagem do drama burguês, falsa liberdade e sentimentalidade, “toda esta mórbida solicitude e – e idolatria – e seja lá o que for”<sup>358</sup>.

Erhart se nega a participar da fantasia do pai de retomada do poder. Ele não quer saber do pai, da mãe ou da tia porque é jovem e está indo viver o amor (diferentemente do pai, fez a escolha dramática “certa”, pelo amor) numa viagem com a sra. Wilton, uma mulher sete anos mais velha e desquitada. É isto mesmo: o *bas-fond* do desquite, transgressão dramática apoiada no conflito de gerações, invade a sala de estar da família burguesa do final do século XIX, escandalizando principalmente Gunhild, mas nem Erhart nem a sra. Wilton vivem a fantasia neurótica das convenções sociais. Esses três passam boa parte do tempo com a palavra, o que leva à assertiva de que Ella e Borkman ficam assistindo – o drama então só se autoriza o uso destes dois personagens como uma espécie de “coro dramático”, colocando-os

---

<sup>357</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 67.

<sup>358</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 72.

a reagir de modo tão emocionado quanto o público diante da cena, o que pode chegar ao patético<sup>359</sup> da pantomima melodramática.

Para apimentar ainda mais o escândalo, a viagem, com fins de estudo de música, aponta para o triângulo amoroso: junto com Erhart e a sra. Wilton, irá a aprendiz Frida. “Os homens são volúveis, sra. Borkman. E as mulheres também. Quando Erhart estiver farto de mim – e eu dele – será melhor para nós dois se ele, coitado, tiver alguém para ampará-lo”<sup>360</sup>, conclui a sra. Wilton. No último ato, os três personagens que ficam, “na medida em que só reafirmam suas opções, são condenados à solidão (esposa), à doença (cunhada) e à morte (Borkman)”<sup>361</sup>.

Foldal, que aparece para descobrir que a filha foi embora na carruagem que saiu desgovernada e no caminho quase o atropelou, se entenece: “É extraordinário como coisas boas acontecem... Meu talento poético, meu insignificante talento poético transformou-se em música para Frida”<sup>362</sup>. Da mesma maneira, a criatividade ficcional do burguês decadente, psicopaticamente cheio de devaneios, transformou-se em peça para Ibsen.

### **Tchékhov: esvaziamento do diálogo na encenação da identificação**

Com a dramaturgia de Anton Tchékhev, as intenções por vezes satíricas do autor, de crítica ao espírito do tempo, entram em contradição com a encenação naturalista. O texto, não se contentando com fala simplesmente decorada, exige o estudo imposto por Stanislavski, justificando a figura do encenador, desconhecida até então. Isso já é um índice de crise da forma prescrita para o teatro.

---

<sup>359</sup> Retomando o que coloquei em outro estudo (ALVES, *Crise do drama no asfalto brasileiro*, p. 85-6), atente-se para o fato de que a origem semântica de patético coincide com a de patológico: ambas as palavras vêm do grego *pathos*, assujeitamento, sofrimento, doença. Além disso, *pathos* ainda faz referência ao sofrimento aristotélico (também conhecido como empatia, como emoção e como catástrofe), “ação que envolve sofrimento físico e/ou psicológico, chegando ou não a extremos de morte” (VALENTE em ARISTÓTELES, *Poética*, em nota de rodapé da p. 59), “ato destruidor ou doloroso, tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste gênero” (ARISTÓTELES, *Poética*, § 1452b [p. 59]). Trata-se da paixão que move a ação. O patético, melodramático, adoçado (adoçado é termo frequentemente usado por Décio de Almeida Prado, como observa NOSELLA em “A presença de Luigi Pirandello e Jorge Andrade no moderno teatro brasileiro, ou como Décio de Almeida Prado enxerga-os através da lente da formação”), refere-se às ações carregadas de sofrimento e sentimentalidade: a perseguição da virtude, os males que sobre ela se abatem e os elementos capazes de conduzir a plateia às lágrimas. O termo, “patético”, é largamente utilizado por diversos autores, entre eles Jean-Marie Thomasseau (THOMASSEAU, *O melodrama*). *Pathos* poderia ser traduzido ainda por *libido*, palavra proveniente das latinas *libīdo*, *libītus* (vontade, desejo, prazer), das quais se tirou a etimológica de *lieben*, o verbo “amar” em alemão (cf. o verbete “lieben” em <https://www.dwds.de/wb/lieben>, acesso em 27 fev. 2021).

<sup>360</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 80.

<sup>361</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 62.

<sup>362</sup> IBSEN, *John Gabriel Borkman*, p. 88.

Em *As três irmãs*, escrita em 1900 e encenada pela primeira vez em 1901, Olga, Irina e Macha, as personagens-título, moram há onze anos com o irmão Andrei numa cidade periférica russa. O pai militar, que os levou de Moscou para lá, acaba de completar um ano de falecimento. Na casa deles, frequentada por oficiais do regimento instalado na região, “a conversa corre solta”<sup>363</sup>, só vez por outra apresentando tensão entre as vontades (o que define a dimensão dialógica, portanto, está quase ausente nessa peça de Tchekhov). Assim, enquanto Ibsen transformou o diálogo em reminiscência, impregnando-o da função épica, Tchekhov o falseou para metamorfoseá-lo em vários monólogos que servem menos para a identificação do público com a peça do que para a identificação dos personagens entre eles mesmos.

No ato inicial, celebra-se o aniversário de Irina, justamente no dia em que se comemora um ano da morte do pai. A primeira fala, de Olga, dá a entender que o luto foi superado: “Eu temia que não sobrevivesses. E tu estavas estendida como morta... No entanto, passa-se um ano apenas, e nós nos lembramos dele com calma, e tu estás aí, vestida de branco, resplandecente”<sup>364</sup>. Olga começa a reviver então o dia do velório em seu monólogo. A partir daí, regride ainda mais na lembrança, quando deixaram Moscou, uma década antes do pai partir dessa para melhor. Oscilando entre a mania e a melancolia em sentido freudianos, ela respectivamente diz que despertou com vontade apaixonada de voltar para a terra natal e que se sente a cada dia com menos força e juventude<sup>365</sup>.

Melancolia, em Freud, é sintoma de revolta contra a identificação. O melancólico, apaziguado em hostilizar-se diante dos outros, frequentemente adéqua muito pouco as próprias autoacusações a si mesmo. Com ligeiras modificações, essas autoacusações se encaixam melhor na pessoa que o doente amou, ama ou devia amar. Melancolia é, portanto, projeção. “A mulher que, em voz alta, lamenta que seu marido esteja ligado a uma mulher tão incapaz quer, na verdade, queixar-se da incapacidade do marido”<sup>366</sup>. Queixas são, portanto, acusações: tudo ou quase tudo de depreciativo que o melancólico diz de si mesmo é dito, no fundo, acerca de outra pessoa.

O investimento de objeto provou ser pouco resistente, foi suspenso, porém a libido livre não se deslocou para outro objeto, mas se recolheu no Eu. Lá, no entanto, ela não encontrou uma utilidade qualquer, mas serviu para estabelecer uma *identificação* do Eu com o objeto abandonado. A sombra do objeto caiu sobre o Eu, que agora pôde ser julgado por uma instância especial, como um objeto, como o objeto abandonado. Desse modo, a perda do objeto se transformou em uma perda do

<sup>363</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 63.

<sup>364</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 9.

<sup>365</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 10-1.

<sup>366</sup> FREUD, *Neurose, psicose e perversão*, p. 106.

Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, em uma cisão entre a crítica do Eu [*Ichkritik*] e o Eu modificado pela identificação<sup>367</sup>.

Para as três irmãs de Tchékhev, a entrega à melancolia torna socialmente possível uma hostilidade velada ao pai, uma vez que refugiada na identificação narcísica, inconsciente. Aí está o rudimento da tensão dramática nos diálogos quase travestidos em monólogos: a vontade do pai, que as levou a morar no interior, é atacada nas entrelinhas do primeiro ato.

Assim como na melancolia não se sabe precisamente o que se perdeu, na mania não se sabe precisamente sobre o que se triunfa – são processos inconscientes. Como busca de substituição, ou seja, superação da enfermidade, o estado de mania das três irmãs aparece intermitente no vislumbre de Andrei um dia ter sua cátedra na universidade em Moscou (lugar para onde todos querem retornar). “É o nosso sábio. Toca violino, faz toda sorte de truques, enfim, sabe fazer tudo”<sup>368</sup>. No inconsciente das irmãs, mania não passa de tentativa de deslocamento da libido para outro objeto que não o ambivalente (desejado e indesejado) acoplado ao Eu – por isso as oscilações de humor. Só Irina entra num estado de predisposição à mania mais potente porque tem outra motivação, igualmente de fundo narcísico: o caráter do barão e tenente Tusenbach. Isso se evidencia no discurso deste, de valorização do trabalho<sup>369</sup>, com dificuldade mais assimilado pela caçula das irmãs Prosorov – e menos por outros personagens, que também se identificam. Aí fica estabelecida, ainda que com resistência do ideal de Eu de Irina (porque Tusenbach é feio), a tendência de aproximação dos dois, num rudimento de incitação à torcida por casal que é típica de momentos iniciais da ação tradicional (com Solioni, o indesejável amoroso que no fim será responsável pela morte de Tusenbach, já aparecendo como o tolo de quem Irina tem medo). No mais, geralmente todo mundo reclama ou até mesmo debocha do trabalho. Como que por contágio, a vida é queixar-se de cansaço, numa existência que quase não encontra em que investir libido – e quando encontra, é na efemeridade das paixões amorosas.

O estímulo dramático de torcida (um sentido específico da empatia) pelo casal se mostra mais explícito nesse primeiro ato com Andrei, de quem Olga faz galhofa. “Nós hoje

---

<sup>367</sup> FREUD, *Neurose, psicose e perversão*, p. 107, grifo da edição consultada. Como se tornará a discutir na análise de *Os tecelões* de Hauptmann, o sacrifício físico diante das condições políticas e sociais marca o limite do drama burguês. Na melancolia, o Eu não ousa reclamar: reconhece-se culpado e submete-se ao castigo. O Supereu se manifesta como crítica e o melancólico é arrebatado pela culpa. Os personagens em situação extrema criam para si fantasias que tomam como realidade. Impotentes, eles se voltam contra si mesmos. Essa condição psicopática não explícita reclama o passo seguinte, de saída do espaço doméstico.

<sup>368</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 31.

<sup>369</sup> Ainda assim, esse discurso é identificatório, nunca passando da promessa de concretização: “Se eu pudesse, uma única vez na vida, trabalhar por um dia a ponto de chegar em casa, à noite, arrasado de cansaço, cansaço de me atirar na cama e me fazer dormir imediatamente... Os operários devem dormir profundamente” (TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 68).

troçamos muito dele: está apaixonado”<sup>370</sup>. Natacha, o par amoroso de Andrei, mais para o final dessa primeira parte verá resistência de Olga (incomodada com seu estilo fora de moda, com seu cinto verde “que não fica bem”<sup>371</sup>), mas ainda assim será pedida em casamento. Entretanto, predomina em Andrei não o estado amoroso, mas a hostilidade ao pai combinada de autorrecriações:

Nosso pai, que Deus tenha sua alma, nos esmagava de cultura. É tolo e cômico dizer, mas devo confessar que, depois de sua morte, comecei a engordar e em um ano fiquei gordo assim, como se meu corpo tivesse se libertado de uma carga. Graças ao pai, minhas irmãs e eu conhecemos o francês, o alemão, o inglês e Irina ainda o italiano. Mas a que preço!<sup>372</sup>

Andrei faz parte da galeria de intelectuais frustrados de Tchékhev: diz que leu até as quatro da manhã e, depois, deitou-se sem resultado<sup>373</sup>. Verchinin, único personagem em que o momento futuro se dilata e converte-se em utopia (segundo as palavras de Szondi<sup>374</sup>), replica:

Pois a mim parece que não existe nem pode existir cidade bastante triste e parada que nos dispense do dever de sermos cultos e inteligentes... Admitamos que, entre os cem mil habitantes desta cidade, atrasada e gasta, existam somente três seres iguais a vocês. Não é preciso dizer que não poderão vencer a massa de trevas que as cerca. Pouco a pouco, à medida que forem avançando na vida, serão obrigadas a ceder e a se perderem em uma multidão de cem mil seres humanos. A vida os sufocará. Mas, mesmo assim, vocês não desaparecerão sem terem exercido uma influência; mulheres como vocês haverá, de início, mais dez, em seguida doze e assim por diante até que por fim constituam a maioria. Dentro de duzentos ou trezentos anos, a vida na terra será extraordinariamente bela, surpreendentemente bela. O homem tem necessidade dessa vida e, se ela ainda não existe, deve pressenti-la, esperá-la, sonhá-la, preparar-se para recebê-la e para isso procurar ver e conhecer mais do que viram e conheceram seu avô e seu pai. (*Ri.*) E vocês lamentam conhecer algumas coisas supérfluas!<sup>375</sup>

O acréscimo de Tussenbach, em seguida, de que “para que participemos dessa vida desde agora, mesmo de longe, é preciso que nos preparemos para ela, é preciso trabalhar”, revela o espírito de um povo a menos de duas décadas da primeira grande revolução socialista da história. Não tendo como saber disso, entretanto, os personagens da peça empregam a libido nas relações intersubjetivas sem tensão dramática muito viva. Verchinin, apesar de vislumbrar a utopia (ou por vislumbrá-la somente em longuíssimo prazo), lamenta pela esposa

---

<sup>370</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 29.

<sup>371</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 42.

<sup>372</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 33.

<sup>373</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 32.

<sup>374</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno* (2001), p. 47.

<sup>375</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 33-4.

melancólica, lamento que será espelhado em Macha, também frustrada no casamento. Eles formarão o terceiro casal da história por quem torcer, passando a flertar durante a peça.

No final do primeiro ato, Natacha aparece em cena dizendo-se intimidada com a quantidade de pessoas<sup>376</sup>, o que contraria a informação de Macha de que a casa ficava cheia antes da morte do pai e agora não mais<sup>377</sup> (coisas de melancólicos atacando indiretamente o morto). A pretendente de Andrei diz que não está “habituada a frequentar a sociedade”<sup>378</sup>. Então parece que se estabelece o conflito: Natacha não é bem aceita pelas irmãs e sente-se fora de lugar com as “brincadeiras” que sofre. Entretanto, o segundo ato já começa com ela e Andrei casados, Natacha morando com os Prosorovs<sup>379</sup>.

Nesse segundo ato, a pressão do pai em Andrei retorna com Natacha: eles estão frustrados com o casamento. Aí Ferapont entra em cena, porque é por meio dele que os monólogos de Andrei vão ser possíveis. Em Tchékhev, o diálogo, que no drama é refém da causalidade, passa a ter os vínculos entre as falas tão esvaziados do tensionamento intersubjetivo que chega a ser necessário um surdo para que o personagem mais fechado em si mesmo exponha seus monólogos. Andrei só se permite falar porque sabe que, num “diálogo de surdos”, não será ouvido.

Como se sabe, o diálogo de surdos é um lugar-comum milenar da comédia, técnica que produziu um sem-número de divertidíssimos quiproquós. Mas aqui Ferapont é quase surdo mesmo, e, segundo a regra geral de Tchékhev, o que ele deixa de ouvir não produz nenhum efeito na cena. E Andrei explicita a razão de seu procedimento: “Se não ouvisse mal, irmãozinho, eu não conversaria com você. Eu preciso conversar com alguém, mas minha mulher não me entende e minhas irmãs ririam de mim”<sup>380</sup>.

Outro recurso para tornar possível a estrutura monológica em diálogo é a do ilógico, sempre proferido por Solioni, que não sabe viver coletivamente – o personagem é esquisito,

---

<sup>376</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 42.

<sup>377</sup> “Antigamente, quando papai ainda vivia, não tínhamos menos de trinta ou quarenta oficiais nos dias de festa e havia ruído, alegria. Hoje, nada mais do que uma pessoa e meia. E tudo é tão vazio e calmo que nos acreditamos em um deserto. Vou-me embora... Estou hoje em crise de melancolia e, se não estou alegre, ninguém deve escutar-me” (TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 18).

<sup>378</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 46.

<sup>379</sup> A transição é como a que ocorre entre episódios numa série de TV, que, diferentemente da telenovela, costuma dispensar o *cliffhanger*, suspensão de muito “mau gosto” prum drama análogo ao do “teatro de arte” (esse que expropria o teatro épico das armas desenvolvidas no percurso histórico ora analisado nesta tese). Note-se, no formato série, o salto no tempo; no formato telenovela, o presente contínuo.

<sup>380</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 64. Isso explicita a impossibilidade da esfera lírica na forma dramática. Que se aproveite para definir quiproquó: confusão entre personagens que se interpretam equivocadamente por motivo de inconsciência do que lhes acontece pelas costas (Marx inclusive toma esse conceito da comédia para definir aquilo que se produz num processo do qual o trabalhador tem a totalidade alienada [cf. MARX, *O capital*, livro I, p. 147]).

louco, fala sozinho. Ainda outro recurso chega a remeter aos *smash cuts*<sup>381</sup> cinematográficos. Ao falar do marido de Macha (Kulyguin), Irina diz que ele parecia ser o mais inteligente. “Mas isso acabou. Ele é o melhor, mas não o mais inteligente”<sup>382</sup>. Olga, numa interferência paralela, vem com uma fala logo em seguida: “Andrei, afinal vens ou não vens?”, o que funciona como reforço da informação de que o mais inteligente é então Andrei. Em Tchékhev, as falas dos personagens não se constroem nas interferências recíprocas e sequenciais bem encadeadas, mas por meio de interferências paralelas na maior parte do tempo desconexas.

Se para Andrei a identificação do pai amado com o Eu no segundo ato ganhou substituta (Natacha), que o frustrou – junto com a imobilidade social – a ponto de começar a jogar, o mesmo talvez ainda não possa ser dito sobre Irina. Entediada com o trabalho no telégrafo, ela trata mal uma mãe que queria avisar as irmãs em Saratov, por mensagem escrita, que perdeu o filho. “Chorava. Bruscamente, sem razão, tornei-me odiosa e disse-lhe: ‘Não posso perder tempo’. Tão fora de propósito...”<sup>383</sup>. No luto de outra pessoa esconde-se, assim, o narcisismo das pequenas diferenças – essa outra pessoa é insuportável porque nela se vê um reflexo. No mais, o segundo ato conta também com a raiva que Macha sente logo depois de saber da tentativa de suicídio da mulher de Verchinin, o homem com quem flerta, numa hipótese de que ela desconta na criada as recriminações do Superego. Nenhum dos três casais formados no segundo ato vive um relacionamento produtivo<sup>384</sup>. Por fim, espalha-se a notícia de que Andrei perdeu duzentos rublos no jogo.

No terceiro ato, um incêndio cumpre duas importantes funções. Irina cedeu seu quarto a Bobik, filho de Natacha. Esta agora manda na casa. Houve o desastre na cidade e, para ela, é “preciso pressa em ajudar os pobres. É dever dos ricos”<sup>385</sup>. No entanto, a mesma preocupação com a caridade não vale para Anfissa, a criada de oitenta anos que, depois de trinta

---

<sup>381</sup> Um *smash cut* conecta aparentes desconexões de um quadro a outro, por meio de referência ou metáfora ou movimento etc. O corte de uma cena em que um cara é ameaçado de castração, por exemplo, dá em outra cena que faz a referência implícita, que poderia ser de alguém cortando uma cenoura no preparo da janta.

<sup>382</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 40.

<sup>383</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 61.

<sup>384</sup> “É um erro casar. É um erro casar porque entedia”, diz Andrei (TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 80). Seria possível, então, pensar num amor épico? Negando a paixão e o desejo de retorno ao estado de paixão, o que limita os personagens de Tchékhev, talvez sim. O relacionamento só fica bom de verdade quando essa euforia inicial acaba, porque é aí que justamente dá para ser racionalmente produtivo, buscando junto desenvolver as experiências de produção. Uma relação construída com base em companheirismo produtivo tem mais chances de atingir um ideal romântico como o de “envelhecer junto”, o que é bem diferente de relacionamento centrado na fidelidade, ou seja, centrado na negação da traição, o que encobre a fantasia de que a traição aconteça. Como dá para ser produtivo, até no sentido de transformar a realidade, focado numa dinâmica reflexiva? Vive-se no pressentimento constante da ação dramática...

<sup>385</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 94.

trabalhando para os Prosorovs, não tem mais a mesma energia. “Proíbo que te sentes em minha presença. Levanta-te. Fora daqui!”<sup>386</sup>, diz Natacha. Olga, totalmente submissa, intervém sensivelmente, com dificuldade de compreensão. Natacha continua: “Ela nada tem que fazer aqui. É uma camponesa. Deve morar no campo. Que significam esses privilégios? Gosto de ordem em uma casa! Não devemos permitir a presença de pessoas inúteis”<sup>387</sup>. Natacha e Olga mudam de assunto e, pouco depois, esta reclama: “Foste tão brutal com Anfissa”. Natacha responde, também sentimental: “Perdão, Ólia, perdão... Não quis ferir-te...”. “Essas maneiras de agir me arrasam, fazem-me adoecer... Perco toda a coragem”. “Perdão, perdão...”. “A mínima grosseria, qualquer falta de delicadeza põe-me fora de mim...”<sup>388</sup>. Mas o estímulo pela identificação é improdutivo para Natacha, que numa crescente volta a querer Anfissa no olho da rua, chamando-a de gatuna, megera e feiticeira<sup>389</sup>. Vê-se, assim, como as sensibilidades e emoções, no regime identificatório, servem na ideologia burguesa.

A outra das duas importantes funções cumpridas pelo incêndio do terceiro ato está em Verchinin. O rosto de suas filhas com expressão de inquietação, terror, súplica. Vendo-as, ele se perturbou, seu coração “se confrangeu”<sup>390</sup>. “O que essas crianças terão de viver ainda, no decorrer de uma longa vida! Tomei-as nos braços, corri com elas... corri com elas, pensando apenas uma coisa: no que elas terão de viver ainda neste mundo infame”. Essa assunção de postura moralizadora, em identificação narcísica, é própria de quem elabora as próprias posições pensando em se inserir socialmente e ao mesmo tempo se constituir como modelo.

No terceiro ato ainda se comunica que a brigada vai embora, o que deixará a cidade deserta. Solioni, o personagem meio amalucado, se declara a Irina, que tem pavor dele. Kulyguin força-se à ilusão de que o casamento com Macha está como era no começo. Esta, além de flertar com Verchinin por se identificar com sua miséria, pura frustração da própria relação marital, está possessa com Andrei, que hipotecou a casa para pagar as dívidas com a jogatina. Irina já sabe que jamais voltará a Moscou porque as esperanças no irmão, não mais preocupado com a cátedra e ridicularizado por toda a cidade por ter perdido no jogo, deram com os burros n’água. Ela saiu do telégrafo para um trabalho na administração da cidade e continua frustrada. Olga então a aconselha a se casar com Tusenbach. Macha confessa seu amor por Verchinin, o que já se pressentia. “A princípio, parecia-me um ser estranho... depois,

---

<sup>386</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 94.

<sup>387</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 95.

<sup>388</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 95-6.

<sup>389</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 97.

<sup>390</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 103.

tive pena dele... e, por fim, amei-o. Amei-o, com sua voz, seus discursos e suas desgraças”<sup>391</sup>. Andrei defende a mulher Natacha dizendo-a um ser honesto, direito, nobre, mas nem ele acredita nisso. O ato termina com Irina dizendo que vai se casar com Tusenbach.

No último ato algumas promessas dramáticas se cumprem: motivado pelo que sente por Irina, Solioni desafia Tusenbach a um duelo onde vai matá-lo; os militares se despedem em cenas emocionantes de adeus. Além disso, Kulyguin, consciente de que Macha ama outro, identifica sua esposa em Irina e, desqualificando de seriedade a decisão de casamento com Tusenbach, rola uma tensão de torcida para a Prosorov caçula com o cunhado. *Happy ending* para Anfissa: a criada encontra abrigo na escola onde Olga agora é diretora. Natacha, numa pequena vingança, critica Olga como era criticada no primeiro ato, “este cinto não te vai bem”<sup>392</sup>. Andrei, decepção das irmãs, identifica na esposa honestidade, coragem e bondade mas, com tudo isso, “qualquer coisa de aviltante, de mesquinho, de cego, que a coloca no nível de animal, de uma espécie de animal ouriçado”<sup>393</sup>, o que vale também para si mesmo.

Eu era jovem, inteligente, sonhava, pensava belas coisas, presente e futuro iluminavam-se de esperança... Por que, mal começamos a viver, eis-nos mortos, fracos, chatos, preguiçosos, indiferentes, inúteis, desgraçados? Nossa cidade existe há duzentos anos, tem cem mil habitantes e *não há nenhum entre nós que não seja semelhante a todos...* Nem mesmo um herói, no passado ou no presente. Nem um sábio... Nem ao menos um pintor... Nem sequer um só homem notável em qualquer coisa que excite a inveja ou o desejo apaixonado de *imitá-lo*. [...] para que o tédio não os embruteça definitivamente, põem variedades em suas vidas, como mexericos infames, vodka, jogo, chicanas... e as mulheres enganam os maridos, os maridos mentem e fingem que nada percebem, e essa influência irresistivelmente vulgar pesa sobre as crianças [...]”<sup>394</sup>

Enquanto faz essa crítica ao regime identificatório da cidade, Andrei vai se deixando enternecer, e é engraçado (menos cômico do que curioso) que o quiproquó aqui seja comovente – Ferapont, que não ouve, pode supor que o que está contando esteja provocando tal efeito.

A falência da ação individual aparecia como tema em *John Gabriel Borkman*, de Ibsen. Em Tchékhov, essa falência se formaliza, deixando para trás os rastros do rudimento da ação numa retração do espaço doméstico para um ainda mais interior, o da lírica. Ou: em *As três irmãs*, encena-se o análogo do público do drama, por isso o gênero permanece na peça em condição rudimentar e inconsciente. Com a obra, Tchékhov dramatizou o estado de

<sup>391</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 113.

<sup>392</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 149.

<sup>393</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 134.

<sup>394</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 140, grifos meus.

alienação identificatório de quem não tem – ou se recusa a ter<sup>395</sup> – acesso ao posicionamento crítico, distanciado. Isso representou um avanço, sem dúvida, especialmente com as novas demandas de encenação, e no que concerne a estranhamento pôde dar ao público a chance de ver de fora, em tonalidade mais realista, o drama das próprias vidas. “Ao ouvir um intelectual daqui, civil ou militar, ouvimos sempre a mesma coisa: ele não suporta mais *sua* esposa, não suporta mais *sua* casa, não suporta mais *seus* domínios, não suporta mais *seus* cavalos”, diz Verchinin<sup>396</sup>. Mas mesmo com a crítica à propriedade implícita, só se enxerga saída no embaralhamento da mesma condição. Trata-se de uma peça de neuróticos: os personagens recalcam a própria realidade e deixam de vivê-la alimentando-se de projeções, não chegando efetivamente à psicose da alienação num delírio e muito menos a uma emancipação objetiva.

### **Primeiro Strindberg: a dificuldade da representação dramática do inconsciente**

“Como se pode saber o que ocorre no cérebro dos outros...? Conhece-se só uma única vida, a própria”<sup>397</sup>. Esta declaração que August Strindberg deu em uma entrevista resume o conflito do dramaturgo com a prescrição dramática. Dessarte, o “mundo objetivo, autônomo e absoluto, em que cada personagem fala, vive e atua de próprio direito e impulso”<sup>398</sup>, bem como a conseqüente relação intersubjetiva desenvolvida no diálogo, existem como película de gelo numa superfície de lago pronta para ser quebrada pela figura antitética que emerge para a crise do drama: uma mistura de narrador personagem e narrador observador (este também chamado de narrador-câmera, o que evidencia sua visão em primeira pessoa<sup>399</sup>).

Strindberg não só estava no momento de crise do drama, como ainda muito publicamente se debateu com a crise. Depois de escrever *O pai*, em que o conteúdo psicanalítico aparece em descompasso com a forma prescrita, o dramaturgo teve de regredir para a normatividade em *Senhorita Júlia*, mas não sem implicitamente, na exposição das próprias contradições, evidenciar a indisposição com uma ideologia que o estancava. A

---

<sup>395</sup> Os personagens de *As três irmãs* valorizam o conhecimento enciclopédico, antidialético (exemplo em TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 67), enquanto Tchebutykin assume: “conversava-se no clube sobre Shakespeare, Voltaire... Jamais os li, mas fiz ar de ter lido. E todos os outros eram como eu. Que vulgaridade! Que baixaza!” (p. 99).

<sup>396</sup> TCHÉKHOV, *As três irmãs*, p. 58, grifos meus.

<sup>397</sup> STRINDBERG *apud* ROSENFELD, *O teatro épico*, p. 99.

<sup>398</sup> ROSENFELD, *O teatro épico*, p. 100.

<sup>399</sup> A condensação do conteúdo em perspectivas individualizadas como traço epicizante da cena, por Strindberg, foi formadora de discussões que no século seguinte seriam ainda mais bem desenvolvidas no âmbito do cinema, entre elas, por exemplo, aquela levantada por Ismail Xavier em “Simulação e ponto de vista” (XAVIER, *O olhar e a cena*, p. 51-7). Entretanto, ainda que a perspectiva centrada num único personagem aponte para a narrativa, coloca o espectador na torcida por aquele que age (identificação), inclusive quando aquele que age é o opressor (com quem normalmente não haveria identificação, daí o estranhamento, já referido na nota 312 desta tese).

análise de *O pai*, seguida de comentários sobre *Senhorita Júlia*, “uma das mais célebres do naturalismo, e o tratado de Strindberg a seu respeito, uma espécie de manifesto do movimento”<sup>400</sup>, vão tornar possível a demonstração do problema.

Resumida como drama, *O pai*, publicada em 1887 e encenada em 1890, seria uma peça sobre o conflito entre Adolf, o capitão, e sua esposa, Laura, sobre a educação da filha de ambos, Berta. Para sair vitoriosa da disputa, Laura incute no capitão a dúvida de que ele pode não ser o pai da garota, o que o faz ficar obsessivo e ser acusado de loucura, indo por fim parar num manicômio. O problema – ou o sedimento do avanço histórico que se precipita – é a esposa, colocada como indivíduo na relação intersubjetiva, irromper do diálogo para o inconsciente do capitão, abalando a estrutura dramática.

No que diz respeito à unidade de espaço, os três atos de *O pai* se desenvolvem na mesma sala de estar. A passagem de tempo, irrelevante, também cumpre a norma. Essa é a visão de superfície, pelo menos, porque esse espaço e esse tempo vão se mostrando desconjuntados diante da matéria.

Na primeira cena, fica-se sabendo que Nöjd, que trabalha na casa, engravidou uma moça chamada Emma, mas não pretende assumir a criança. Perguntado pelo capitão se ele é ou não é o pai, responde que “isso é coisa que a gente nunca pode saber”<sup>401</sup>. Está posto aí um dos pontos nodais da sociedade patriarcal: a legitimidade da prole para a transmissão da herança, o que dá em boa parte dos assuntos dramáticos, quais sejam, o ciúme, a traição, o corno (assuntos que no drama não têm condições de avançar para uma crítica social). Fica introduzida, ainda, a suspeita do personagem-título, o que ao longo da peça vai tomar proporções de abalo em sua composição egoica.

As mulheres da casa têm todas uma opinião sobre a educação de Berta, contrariando o patriarca, o capitão.

Esta casa está cheia de mulheres, todas querendo educar minha filha. A sogra quer fazer dela uma espírita; Laura, uma artista; a governanta, uma metodista, e a velha Margaret, uma batista; e as empregadas pretendem interessá-la no exército da salvação. É claro que não se pode formar uma alma assim aos pedaços<sup>402</sup>.

---

<sup>400</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno* (2011), p. 50.

<sup>401</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 106.

<sup>402</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 110. Essa disputa pela linhagem retornará de modo espectral em *Estrada para Damasco*, peça do segundo Strindberg, o Strindberg do primeiro expressionismo, especialmente na parte II da obra (cf., por exemplo, as falas entre Estranho e Dama em STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 305).

Levando em consideração que o capitão aponta a impossibilidade de se saber da paternidade de uma criança, Laura questiona “como é que um pai pode ter tantos direitos sobre os filhos”<sup>403</sup>. Ou seja: é o próprio personagem-título quem entrega à mulher as armas que mais adiante serão utilizadas contra ele. Ela já tem como objetivo enlouquecer Adolf, confidenciando ao médico, por exemplo, que seu marido diz enxergar com microscópio o que acontece em outros planetas. Quando o doutor conversa com o capitão, contudo, a loucura é desmentida:

CAPITÃO – Sabe, submeti à análise espectral pedras meteoríticas e achei carvão, traços de vida orgânica. O que diz a isto?

DOUTOR – O senhor pode ver isso no microscópio?

CAPITÃO – Não, no espectroscópio, ora essa!<sup>404</sup>

Ainda que Strindberg tenha se defrontado com o movimento feminista, enunciando-o na obra<sup>405</sup>, representa o capitão como personificação de valores científicos, enquanto às mulheres cabe o papel de místicas (até com credices análogas a tábua de evocação de espíritos elas estão envolvidas<sup>406</sup>) e ardilosas. O objetivo de Laura é, inclusive, impedir que a filha saia de casa para estudar na cidade. Em sua trama, a mãe de Berta chega a fazer interceptações dos livros científicos e outras correspondências para que o marido bole teorias da conspiração e possa ser acusado como louco – e ele de fato bola tais teorias, revelando sua tendência à psicose. No entanto, nem isso, nem a difamação com insinuação de utilização de microscópio para observar planetas, funcionam para que o médico se convença.

Ao mesmo tempo, Laura já está desenvolvendo uma outra intriga, ao incutir no pensamento do capitão o fato de ele não ter certeza sobre a fidelidade dela. Conhece-se uma única vida, a própria, como queria Strindberg. Laura explicita seu plano: “Suponha que, para conservar minha filha e sobre ela decidir, eu preferisse ser repudiada, desprezada, tudo, e que agora eu fosse sincera ao delcarar: ‘Berta é minha filha, mas não sua’! Suponha...”<sup>407</sup>. O que Berta propõe, de maneira objetiva, não é que ela de fato tenha traído e que Berta seja filha de outro, mas que socialmente isso exporia o capitão ao ridículo.

---

<sup>403</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 122.

<sup>404</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 130.

<sup>405</sup> “O pior é que lá dentro a carreira de Berta – me parece – está sendo proposta em termos de ódio. Afirmam que o homem ainda vai ver, que a mulher pode isto e aquilo. É homem e mulher, um contra o outro, o dia inteiro...” (STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 114)

<sup>406</sup> “[...] de noite, ela [a avó] abaixa a luz do lampião, e depois me põe sentada à mesa, com o lápis na mão sobre o papel. Aí ela afirma que os espíritos vão escrever. [...] vovó diz que os espíritos se vingam se a gente der com a língua nos dentes. Daí, o lápis escreve, mas não sei se sou eu” (STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 138).

<sup>407</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 145.

No segundo ato, o médico descobre que é Laura quem intercepta os livros científicos encomendados por Adolf. Ela então muda o foco na mesma intriga, de imputar no marido a loucura: “Ele devaneava e tinha ideias estranhas. O senhor imagine, ideias tais como a de que não seria o pai de sua filha”<sup>408</sup>. A adesão do doutor, mesmo com indícios suficientes da possibilidade de intenções desonestas de Laura, soa mais como narrativa conspiratória do próprio inconsciente de Adolf do que como um movimento crível da ação.

O capitão, que ainda nesse segundo ato descobre sobre a interceptação das correspondências, anuncia consciência das manobras para tratarem-no como louco, revelando-se distanciado também sobre a suspeita da traição:

CAPITÃO – Com o seu comportamento, você conseguiu despertar minha desconfiança de tal forma que logo meu entendimento estará perturbado. Meus pensamentos já começam a se desorganizar, o que significa a aproximação da demência. O que você tanto desejou está prestes a se realizar. Mas agora lhe proponho esta questão: seu interesse maior é que eu continue são – ou não? Pense bem! Se eu desmoronar, perco o emprego, e vocês ficarão sem recursos. Se eu morrer, meu seguro de vida lhes será pago. Porém se eu me suicidar nada receberão. Portanto, é de seu interesse que eu viva até o fim de minha vida<sup>409</sup>.

Toda a fantasia de Adolf sobre a traição, que pode ser levada em consideração em paralelo com as perguntas obsessivas dele aos outros personagens, é interrompida, como visto no trecho acima, numa posição demasiado analítica para um psicótico. O mesmo tipo de análise aparece no trecho abaixo, em que Laura personifica a denegação freudiana:

CAPITÃO – Sim, você as pingou como gotas de veneno em meu ouvido, e as circunstâncias fizeram-na crescer. Liberte-me da dúvida, diga-me francamente: “é verdade”, e de antemão a perdoe.

[...]

LAURA – Se eu negar, você não ficará convencido, mas se eu afirmar, então terá certeza. Logo, você *deseja* que assim seja<sup>410</sup>.

Se o naturalismo tinha o diálogo como “a reconstituição exata de uma conversa tal como ela poderia ocorrer na realidade”<sup>411</sup>, com *O pai* Strindberg avança, ainda que se debatendo com a forma, no sentido de desenvolver a reconstituição exata de uma perturbação psíquica tal como ela só poderia ocorrer no inconsciente.

Discuta-se o problema em termos de conto e romance (modalidades essencialmente épicas): no discurso indireto livre (em que a mudança da fala do narrador ao personagem e do

---

<sup>408</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 153.

<sup>409</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 167.

<sup>410</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 169, grifo meu.

<sup>411</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno* (2011), p. 49.

personagem ao narrador se dá sem a sinalização típica dos discursos direto ou indireto), a voz narrativa adere ao indivíduo representado, o que torna possível, por exemplo, a pintura não problemática do inconsciente desse indivíduo. No tempo da vigília exigido pelo drama, o capitão de *O pai* só pôde ter seu inconsciente plenamente representado com o discurso indireto livre de um narrador que brigava para vir à tona. O personagem propriamente dito, ainda mais em diálogo, jamais poderia assumir essas falas de modo consciente. “[...] agora me surgem recordações acusadoras, e condenadoras, talvez. Estávamos casados há dois anos e não tínhamos nenhum filho, você sabe bem por quê”<sup>412</sup>, diz o capitão, acusando-se psicopaticamente.

Laura, enunciado da misoginia de Strindberg na composição vilanesca, não existiria se não fosse a imposição da forma, dado o assunto que interessava levar à cena: as forças do inconsciente do capitão. Ora, ela chega inclusive a se colocar como mãe do personagem-título, numa alusão ao complexo de Édipo. Por isso, essa esposa do capitão compõe, junto com ele próprio, a psicose formulada em termos de drama, perturbação que na adaptação para os caracteres produz até prejuízo em verossimilhança, uma das demandas da própria estrutura dramática. Assim, a obra não atinge o ideal de peça bem-feita exigido em prescrição. “[Em *O pai*] a unidade de ação deixa de ser essencial, quando não se torna um entrave, para a exposição do desenvolvimento psicológico”<sup>413</sup>.

No final do segundo ato, gancho: a discussão termina com Laura mostrando a carta que o próprio capitão escreveu atestando sua insanidade, o que o leva a arremessar o lampião contra a esposa. “É ele quem coloca nas mãos da esposa sua principal arma, o questionamento da paternidade, ao passo que uma carta de próprio punho, na qual ‘teme por seu entendimento’, atesta sua insanidade”<sup>414</sup>.

Na terceira e última parte, a seguir, Laura resume a obra: “começou com a louca fantasia [do capitão] de que [ele] não era o pai de Berta, e acabou quando atirou o lampião aceso contra meu rosto”<sup>415</sup>. O pastor, consciente de que há uma armação para que o capitão se passe como insano, pergunta se Laura não tem mesmo nenhuma culpa<sup>416</sup>. Dizendo admirá-la, ele dá mais indícios de que ela deveria ser a própria mente do capitão:

PASTOR – Não, você não tem coragem! Deixe-me ver-lhe a mão! – Nenhuma traiçoeira mancha de sangue, nenhum traço revelador do veneno. Um pequeno

<sup>412</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 171.

<sup>413</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno* (2011), P. 49.

<sup>414</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno* (2011), p. 48.

<sup>415</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 182.

<sup>416</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 183.

assassinato inocente, que não pode ser enquadrado pela lei; um crime *inconsciente*... *Inconsciente*? Que estupenda artimanha! Está ouvindo como ele trabalha *lá em cima*? Cuidado, se aquele homem *se soltar*, ele acaba com você<sup>417</sup>.

Lá em cima onde? A referência é ao andar superior ou ao Ego do capitão? O espaço é dramático ou psicológico? Na segunda hipótese, o andar de baixo, onde se passa a ação, é o inconsciente<sup>418</sup>? E se soltar de quê? Só pode ser das forças psicopáticas. O capitão sabe da armação, chegando a analisá-la friamente, e ainda assim se entrega a ela, num distanciamento de sua própria fraqueza sem no entanto recuperação da sanidade. Não que isso não seja possível para um psicótico, mas não é possível ao drama. Uma peça que devia ser sobre o inconsciente de um personagem se adapta desajustada aos diálogos e à cadeia de ação, numa “tentativa inteiramente incompreendida de introduzir o *foco narrativo* no drama”<sup>419</sup>.

E a derrocada do capitão, que Laura prepara com a camisa de força, é de certo modo transformada num processo psíquico interno por meio da associação com a infância e da identificação mágica e psicanalítica com as recordações contidas nas palavras da ama, que o reveste com a camisa<sup>420</sup>.

Como o naturalismo exigia falas como poderiam acontecer na realidade (de fato, o máximo que a forma dialógica rígida permite), Strindberg recuou do experimento de explicitação do inconsciente desenvolvido em *O pai* quando escreveu *Senhorita Júlia*. Em *Senhorita Júlia*, ainda que o foco narrativo de ambos os personagens em conflito demande a primeira pessoa, a obra não repousa sobre a unidade do ego de uma figura central (como *O pai* repousa sobre a unidade do ego do personagem-título). Antes de analisar *Senhorita Júlia*, analise-se o posicionamento de Strindberg no prefácio que escreveu para o programa do espetáculo (publicado posteriormente como prefácio da peça<sup>421</sup>).

Depois dos manifestos de Zola, o prefácio de *Senhorita Júlia* é o documento mais importante da geração naturalista. Embora não chegue a ter o mesmo estatuto do prefácio de Victor Hugo ao *Cromwell*, estabelece com ele um diálogo relevante. Victor Hugo defendera, no início do século XIX, com grande empenho, o direito do artista de transitar pelos vários gêneros, segundo as exigências da matéria. Strindberg radicaliza em seu prefácio a ideia de que os gêneros e formas têm vigência histórica e, como tudo o mais, envelhecem e morrem. Mas, enquanto não morrem, constituem obstáculo à apresentação de novos conteúdos<sup>422</sup>.

---

<sup>417</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 185, grifos meus.

<sup>418</sup> Acrescente-se a interpretação de “lá em cima” como céu no sentido de morada de Deus, ao mesmo tempo, ainda, espaço alegórico onde se introduz, personificado no capitão, o Superego formado por Laura.

<sup>419</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 74, grifo da obra consultada.

<sup>420</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno* (2011), p. 49.

<sup>421</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 1-15.

<sup>422</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 72.

Strindberg se alinha com Zola no ataque à identificação, chamando de “capacidade inferior” a sensibilidade à ilusão e reclamando a necessidade de transformar o teatro em espaço de “reflexão, pesquisa e análise”<sup>423</sup>,

[...] muito embora possa chegar o dia em que estaremos tão progredidos e esclarecidos que conseguiremos contemplar com indiferença o espetáculo da vida, esse espetáculo que, agora, nos parece brutal, cínico e impiedoso. Talvez, então, nos seja possível prescindir desses procedimentos inferiores e indignos de confiança, chamados sentimentos, que se tornam supérfluos e perigosos à medida que nosso pensamento evolui. O fato de minha heroína [a personagem-título de *Senhorita Júlia*] inspirar compaixão deve-se unicamente à nossa fraqueza: não podemos resistir ao medo de que, algum dia, nos esteja reservada a mesma sorte. É possível que o espectador ultrasensível vá ainda além desse sentimento de compaixão e talvez o idealista, que crê no futuro, exija a indicação de algum modo de remediar o mal ou, noutras palavras, um programa<sup>424</sup>.

Strindberg dá sequência reclamando do fato de *O pai* ter sido mal recebida “por ser demasiado triste”, como se uma tragédia pudesse ser alegre. O dramaturgo se defende: “encontro a alegria de viver nas lutas rudes e cruéis da existência, no prazer que sinto em aprender, em ampliar os meus conhecimentos das coisas”<sup>425</sup>. O conflito, naturalista, era contra a demanda por otimismo, era de busca da necessidade de utilização de modelos a serem criticados ao invés de exemplos a serem seguidos. O ataque ao caráter (como conceito herdado de Aristóteles) se dá na mesma direção, mas inclui um sentido valorizado pelo drama: o de questionamento moralizante da “imobilidade da alma”.

Não acredito, pois, em personagens teatrais simples; e o juízo extremamente sumário dos autores – ‘Este homem é estúpido, aquele, brutal, este, ciumento, aquele, souvina’ – deveria ser contestado pelos naturalistas, que conhecem sobejamente a complexa riqueza da alma e sabem muito bem que o outro rosto do vício é muito parecido com a virtude<sup>426</sup>.

Note-se que essa necessidade de constituição da psicologia singular, atacada posteriormente pelo teatro épico, colocava-se, para os naturalistas, como um problema de transição (das tentativas de salvar o drama para sua superação dialética). Ainda assim, Strindberg já defendia o germe de uma *figura* no sentido expressionista (o que esta tese discutirá mais aprofundadamente adiante), mencionando o pastor e o médico de *O pai* como

---

<sup>423</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 1.

<sup>424</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 2-3.

<sup>425</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 3.

<sup>426</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 5-6.

personagens abstratos, “porque os tipos comuns são, de certo modo, abstratos no exercício de sua profissão, isto é, não são independentes”<sup>427</sup>.

A supressão da divisão da peça em três atos, operada por Strindberg em *Senhorita Júlia* num experimento ambivalente de tentativa de conciliação com a ideologia do drama, significava o rompimento com a estrutura normativa mas ao mesmo tempo era motivada por uma busca de maior identificação. Ou seja, o objetivo, posto de modo a soar contraditório (e portanto irônico), era acabar com a distração nos intervalos, onde a ilusão do espectador poderia ser “subtraída à influência do autor-hipnotizador”. A proposição de uma hora e meia para a duração das peças inclusive antecipa o tempo comercial do cinema, para “não cansar ninguém”<sup>428</sup>. Tudo são, portanto, índices de um debate que Strindberg desenvolvia no próprio tempo contra a ideologia que enfrentava.

A ideologia vai se revelando, então, impiedosa: Strindberg concorda com a aversão às cenas de multidão porque “movimentam uma porção de gente a fazer caretas com o fito de chamar atenção sobre si – outra oportunidade para desmanchar a ilusão”<sup>429</sup>; fala contra a comicidade permeando um assunto sério como o de *Senhorita Júlia*; e reclama “maior ilusão” até para o cenário (cenário único, inclusive, para garantir a verossimilhança), mas isso contraditoriamente na possibilidade de apresentá-lo para o espectador de modo incompleto (“a imaginação do público entra a trabalhar e o complementa”)<sup>430</sup>. Trata-se de índices ambivalentes da impossibilidade do ilusionismo no teatro (para Strindberg, nem a maquiagem poderia denunciar a quimera<sup>431</sup>), o que conduz ao lamento de que a quarta parede tenha sido

---

<sup>427</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 9. Acrescente-se: quando a psicologia singular aparece, na passagem histórica do romantismo para o naturalismo, cumpre função de aprofundamento no caráter para desvelamento do conteúdo social. No teatro, viu-se isso em *Senhorita Júlia*. No romance, o falso moralismo de José de Alencar, por exemplo, é criticado em Machado de Assis com estruturas de chiste. O aprofundamento no caráter começa a apontar então para a figura social, para o tipo. É assim que a psicanálise entra na composição que está fazendo os conteúdos sociais virem à tona. Depois o “teatro de arte” vai se apropriar do aprofundamento na psicologia singular em sentido conservador, mas em princípio foi um avanço.

<sup>428</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 10.

<sup>429</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 12. Era recomendação dos críticos (além dos produtores, por questões salariais evidentes) a redução dos atores no palco para o bom andamento da ação. Isso impedia, por exemplo, a encenação de uma manifestação popular de massas. Nesse sentido, Antoine foi o primeiro a experimentar o efeito *ensemble*, ou efeito de multidão, com *A pátria em perigo*, dos irmãos Goncourt, em 1889. A peça estava proibida desde 1886 e só foi possível com o Teatro Livre, sociedade fechada e como tal de resistência artística à censura. Essa estratégia dos naturalistas serviu como modelo para a luta dos trabalhadores no campo cultural em diversos países, mantendo-se com suporte de associados (COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 67-8). Hoje isso inspira o Clube do Livro da editora Expressão Popular, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), por exemplo, e canais do Youtube como o Tese Onze e o Causa Operária TV.

<sup>430</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 12-3.

<sup>431</sup> “Imaginemos um cavalheiro que traçou com o lápis uma linha acentuada entre as sobrancelhas, para marcar melhor a sua cólera, e suponhamos que este eterno zangado, em certo momento, deva sorrir: que esgar horrível seria o resultado!” (STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 14-5). Note-se aí a indireta, que chega a soar irônica, contra a comédia.

suprimida e os atores não possam ficar de costas para o público<sup>432</sup>, numa proposição de autonomia da cena com insinuação de que no futuro esse público deveria ser eliminado. A conclusão, de que quanto mais alienado, melhor, de preferência até ausente, não tem como não soar irônica. Por fim, o manifesto do dramaturgo termina com a solução paliativa (até que o espectador possa ser descartado por completo): a suspensão total para o universo à parte, numa atmosfera sem nenhuma possibilidade de desvio para outra coisa que não a ilusão representada, se daria com a invisibilidade da orquestra, a elevação dos espectadores (pra tirar as cabeças da frente) e a construção de salas menores, sem camarotes, onde a plateia ficasse na mais completa escuridão<sup>433</sup>.

Apresentado o teor do debate sobre teatro no final do século XIX, discuta-se *Senhorita Júlia*. A peça, como já dito, não tem divisões, mas para fins de análise vale a pena separá-la em duas partes: na primeira, com a ausência do pai conde, Júlia forja-se como livre para assediar o criado, Jean, até satisfazer-se sexualmente com ele; na segunda, ainda que Júlia tenha conseguido o que queria, abate-se sobre ela o peso das convenções sociais e o jogo vira: deflorada, ela se vê na condição de mulher que caiu em desgraça. Ambos os personagens oscilam em suas contradições – Jean, na condição de criado, ainda que homem, e Júlia, na condição de mulher, ainda que da classe superior – até que ela, induzida por ele, se suicida.

Aqui interessa a fase ascensional da curva dramática da trajetória de Júlia, também compreensível por ser seu criador um sueco que conheceu pessoalmente o processo feminista de conquista de muitas liberdades, inclusive a sexual, como se sabe. Júlia pode tomar – e toma – a iniciativa porque, na ausência do pai, é a “senhora do castelo”, mesmo que temporariamente. Para o próprio Strindberg, esse comportamento é privativo dos homens e por isso ele define Júlia como uma semimulher. Em outras palavras, ela é um tipo moderno “que está se lançando pra frente, que hoje em dia se vende em troca de poder, de títulos, de distinções, de diplomas, assim como estava acostumada a vender-se por dinheiro”. Isto é o que pensa o homem Strindberg. Mas o artista mostrou com muita clareza (e o homem não percebeu) que há uma determinação de classe no comportamento tido por masculino. O teorema da primeira parte da peça demonstra que, se a personagem fizer parte da classe dominante, mesmo sendo mulher, a ela também estão abertos os caminhos da livre-iniciativa, ou da liberdade, como preferem os poetas e filósofos. A segunda parte, em que Júlia paga com a vida pela transgressão, corre por conta dos valores assumidamente misóginos do dramaturgo. Mas, independente disso, ele acrescentou ao repertório do teatro naturalista um ingrediente importante da ampla agenda das reivindicações feministas<sup>434</sup>.

---

<sup>432</sup> Atualmente, especialmente sobre séries de televisão, lamento semelhante costuma ser feito quando se põem os atores espremidos numa das duas bandas mais largas da mesa para ficarem todos de frente para a câmera.

<sup>433</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 15. Em 1829, o dramaturgo russo Alexander Pushkin já se perguntava: “Que tipo de verossimilhança existe num aposento dividido em duas partes, uma das quais é ocupada por duas mil pessoas supostamente invisíveis para as que estão no palco?” (*apud* CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 236).

<sup>434</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 73.

Assim como nas peças de Tchekhov, em *Senhorita Júlia* há muito mais em jogo do que o que pode ser apreendido da superfície da dramaturgia ou de uma cena em que os atores simplesmente dão o texto. Isso para justificar a encenação de Antoine, em 1889 (um ano depois da publicação da obra). Só a encenação, refinada pela análise, desestabiliza alguma coisa do envolvimento com a ação e dá conta das contradições típicas do naturalismo.

Os desejos inconscientes de Júlia, recalcados como resultado da repressão social, dizem respeito à “descida” à liberdade sexual na condição de mulher, como se supõe por seu sonho:

Estou sentada no alto de uma coluna, sem ver nenhuma possibilidade de descer. Quando olho para baixo, tenho vertigens e sinto necessidade de sair de lá, mas falta-me a coragem para me atirar. Não posso me manter lá em cima, desejo cair, mas não caio. Mesmo assim, não poderei encontrar paz, enquanto não descer, não poderei encontrar repouso, enquanto não tocar o chão. E, se conseguisse atingi-lo, desejaria desaparecer debaixo do solo<sup>435</sup>.

Jean, por seu turno, é apresentado como “pedante”<sup>436</sup>, um empregado que teve o mínimo de acesso para instruir-se e diferenciar-se dos demais. “Daí o seu caráter ambíguo, indeterminado, hesitando entre a atração que exercem sobre ele as posições elevadas e o ódio que sente pelos que as já alcançaram”<sup>437</sup>. O máximo que Strindberg explicita do inconsciente de Jean dá conta do desejo de ascensão social do personagem:

Eu, às vezes, sonho que estou deitado debaixo de uma grande árvore, numa floresta escura. Quero subir até o cimo, para descortinar do alto a clara paisagem cintilante no sol e roubar o ninho onde se encontram os ovos de ouro. E procuro; tento subir; mas o tronco é tão grande e o primeiro galho fica tão longe. Sei, no entanto, que se eu conseguisse alcançar o primeiro galho, chegaria no alto tão facilmente como por uma escada. Não o consegui nunca; mas sei que, algum dia, o conseguirei, nem que seja em sonho!<sup>438</sup>

A oscilação entre inconsciente e consciente parece se estabelecer no final dessa fala de Jean, apontando para um discurso indireto livre, o que no todo de *Senhorita Júlia* não se desenvolve como se desenvolvia em *O pai* (apesar de ser retomado em outro momento, que será exposto mais adiante). Outra leitura possível é a de que Jean apreendeu as entrelinhas do sonho de Júlia e replicou com uma exposição metafórica consciente, inventando um sonho.

---

<sup>435</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 37.

<sup>436</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 22.

<sup>437</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 8.

<sup>438</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 37-8.

Essa margem para interpretações, típica do drama no naturalismo, gênero que começou a demandar a encenação, reduz o elemento psicótico de Jean.

De qualquer forma, no geral nenhum inconsciente de personagem da peça se explicita formalmente o bastante, mas apenas a partir de análise das contradições nas falas de Júlia e do criado, especialmente depois do intercurso sexual entre ambos. Nessa leitura, Jean não seria psicopata no sentido que o senso comum dá ao termo (o sentido de perverso), agindo acima da própria consciência, mas psicopata na transição da neurose para a psicose. Reprimidos por condicionamentos sociais, tanto Jean quanto Júlia recalcariam seus desejos. Os desejos dele, de ascensão social, fundir-se-iam inclusive com o substituto dramático, qual seja, o amor pela filha do senhor, o que visa a cumprir função de envolver o público na ação, com possibilidade de torcida para o casal. Os sentimentos deles, com a miragem da união no horizonte, gerariam a expectativa pela redenção de Jean (considerando-se, de modo até conservador, sua arrogância), mas promessas do gênero não se cumprem.

Mesmo comprometido com Cristina, a cozinheira, Jean se vê assediado por Júlia: deve lhe beijar a mão (isso depois de ter lhe beijado o sapato<sup>439</sup>). A personagem-título exerce, assim, seu poder. Entretanto, ele a alerta sobre o “material inflamável na vizinhança”<sup>440</sup>. Quando por fim não suporta mais o assédio e faz menção de agarrar-lhe a cintura para beijá-la, leva uma bofetada. Júlia exige modos<sup>441</sup>. Estão os dois, ao mesmo tempo, entre o amor e o dever, mas é muito mais entre o exercício do poder e o condicionamento, numa fetichização da luta de classes. Jean diz que chegou a ficar doente por não poder conseguir aquela a quem desejava. “Quem era ela?”, pergunta Júlia. E ele responde: “A senhora!”<sup>442</sup>. Dessa revelação dramática, eles resolvem ir para o quarto. Ao retornarem, na segunda parte, progressivamente dialogam a perturbação provocada pelo ato transgressor.

A partir do ato transgressor, as rubricas vão indicar exaltação, hesitação e angústia, desespero, rispidez, gritos histéricos<sup>443</sup>. “Evitei a construção do diálogo do teatro francês, com sua simetria matemática e, em vez disso, deixei os cérebros trabalharem irregularmente”<sup>444</sup>, explicou Strindberg, uma vez que o que parece estar exposto no diálogo intersubjetivo são dois neuróticos em transição para a psicose. Contudo, Jean está mais para reprimido que não sabe lidar com o que fez, pois além do risco de vida (o conde pode mandar matá-lo), na

---

<sup>439</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 33.

<sup>440</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 40.

<sup>441</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 40.

<sup>442</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 42.

<sup>443</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, respectivamente p. 50, 52, 53, 54 e 55.

<sup>444</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 10.

melhor das hipóteses ele perde o emprego. Ainda que possível, talvez não seja justo no caso de Jean falar em passagem de neurose para psicose, como o é no caso de Júlia. Mesmo assim, quase nada aparece com uma exposição analítica como aparecia predominantemente em *O pai*, por isso defende-se um recuo em relação ao que tinha sido feito antes, o que não significa não se tratar de um avanço, naturalista, em relação ao drama, especialmente no que diz respeito ao aprofundamento na psicologia que, contraditoriamente, deixa entrever a luta de classes.

Jean, mesmo hesitante e angustiado, propõe uma fuga dos dois dizendo a Júlia que se conseguir agarrar o primeiro galho, ela o verá subir (numa utilização demasiado consciente da metáfora de seu sonho, o que pela normatividade do drama não pôde ir muito adiante). Júlia, que a esta altura já até pediu para ser tuteada (tratada por “tu” ao invés de “senhora”), desespera-se com a movimentação de Jean em sentidos opostos. Como o amor que ele sente por ela é movido por interesses materiais, e tendo a libido toda investida em não se ver em condição rebaixada, ora diz que a ama, ora que ela se inferiorizou. As oscilações são conduzidas pela própria forma dialógica:

JEAN – Infeliz, por quê? Depois de uma conquista como esta? Pense em Cristina lá dentro! Não acha que ela também tem sentimentos?

JÚLIA – Pensei antes, mas, agora, não penso mais. Um serviçal é um serviçal!

JEAN – E uma puta é uma puta!<sup>445</sup>

JÚLIA – Você fala como se já estivesse acima de mim.

JEAN – E estou! Veja, eu poderia transformar a senhora numa condessa, a senhora é que nunca poderá fazer de mim um conde!<sup>446</sup>

JEAN – [...]. (*Sua paixão torna a despertar.*) Senhorita Júlia, a senhora é uma mulher esplêndida, boa demais para um ser como eu. Foi vítima de uma embriaguez passageira e quer apagar seu erro convencendo-se de que me ama. Mas a senhora não me ama, a não ser que o meu físico a atraia. E, nesse caso, o seu amor não vale mais do que o meu. Eu é que nunca poderei me contentar de ser apenas um animal, para a senhora; e, por outro lado, nunca poderei despertar o seu amor<sup>447</sup>.

JÚLIA – Você não é meu amigo?

JEAN – Sim, às vezes. Mas não confie muito em mim<sup>448</sup>.

Trata-se de drama porque, com as posturas de raiva e outras emoções dos personagens, ou se lamenta a tragédia da impossibilidade de amor, como se na peça o amor não fosse motivado materialmente, ou se condena os caracteres, mesmo esses caracteres tratados com a ambiguidade exigida. Ainda assim, as contradições da índole, explícitas na encenação, podem

<sup>445</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 57.

<sup>446</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 61.

<sup>447</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 62.

<sup>448</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 64.

gerar alguma distância. Sem a encenação, os traços odiosos de Jean, por exemplo, poderiam se sobressair, tornando bastante difícil perceber que ele também está perturbado e teme pelas consequências do ato sexual<sup>449</sup>.

Nada disso quer dizer, contudo, que o envolvimento seja suficientemente superado, porém o desfecho apontar progressivamente não para o final feliz, mas para a catástrofe individual da mulher, lembra que o feminismo ainda teria (como continua tendo) muita luta pela frente.

Até o final trágico que contraria o anseio otimista do espectador progressista (mesmo em postura conservadora, que busca a ilusão), Jean e Júlia pesam bastante a possibilidade de fuga. A personagem-título conta do passado feminista da mãe (que quase levou o conde à falência), o que depois o criado vai usar como arma no diálogo<sup>450</sup>. Júlia propõe um suicídio compartilhado, ao que Jean se nega. Com a aparição de Cristina, a cozinheira, a personagem-título, “extremamente nervosa”, como manda a didascália<sup>451</sup>, chega a convidá-la para fugirem juntos os três, criando toda uma fantasia ao mesmo tempo neurótica e psicótica da vida que eles poderiam ter. “A senhora acredita mesmo nisso?”, pergunta Cristina<sup>452</sup>. A solução da “escrava, servil e obtusa (de tanto ficar no fogão), saturada de moralidades religiosas” (nas palavras de Strindberg no programa, para definir a personagem) seria a Igreja, onde se buscaria a absolvição para, também nas palavras de autor, a renovação da “provisão de inocência”<sup>453</sup>. Essa opção é descartada por Jean e Júlia tampouco a considera.

A indução que encerra *Senhorita Júlia* remete ao final de *O pai*, em que a ama, apropriando-se das cordas que movem essa marionete que é o psicótico, veste o capitão com a camisa de força. Júlia, no final da peça que carrega seu nome, já estando “pálida como um

---

<sup>449</sup> A tônica exigida pela encenação pode ser conferida no filme de 2014, homônimo da peça, dirigido por Liv Ullmann. Contudo, somados os elementos psicopáticos que nessa leitura parecem condicionar também Jean, a relação sexual se coloca com atenuação dos componentes de estupro: enquanto ela está bêbada e quase completamente fora de si, ele saberia perfeitamente o que está fazendo. Se for assim, o elemento de classe (na figura da vingança, “quinta-essência do individualismo”, “eixo da conduta burguesa”, como apontado em nota de rodapé anterior) se impõe na ação violenta de Jean. Nada disso exclui o fato, visível desde o início, de que Júlia tinha mesmo atração por ele, mas ela precisou ficar bêbada para consumir a relação sexual. Leve-se em consideração, ainda, que a oscilação de Jean na verdade aponte para o *gaslighting*, abuso psicológico para enlouquecer Júlia e fazê-la se matar. Ao mesmo tempo, o elemento perversidade da operação pode ser totalmente inconsciente da parte dele. E o machismo da sociedade influencia muito. É por isso também que ela se mata: porque a condição de classe dela não é suficiente para superar, mesmo que individualmente, o machismo. Aí também pesa a mão de Strindberg, pois nada impediria Júlia de ganhar o mundo (e inclusive fazer um aborto, se engravidasse) e gastar toda a grana do pai como bem entendesse.

<sup>450</sup> Não se perca uma das conotações do sentido de ação: discursos também são atos, pois determinam as tomadas de decisão.

<sup>451</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 87.

<sup>452</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 88.

<sup>453</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 9.

cadáver” e “extenuada”<sup>454</sup>, sentindo-se adormecida, “como em transe” pega a navalha que Jean lhe entrega. O criado cochicha alguma coisa em seu ouvido (desvio de algo com conteúdo psicanalítico como aquilo dito em alto e bom som pela ama ao capitão, em *O pai*, durante a vestimenta da camisa de força). “Júlia sai decidida pela porta”<sup>455</sup>.

Resumindo, só uma encenação, no caso com Antoine, dá conta dos processos da exposição incompleta e contraditória do caráter, o que define um grau de distanciamento, ainda que limitado, operado pelo naturalismo na oposição ao drama. Não dá para apenas decorar o texto, é preciso se mostrar extremamente perturbado na ambivalência para que o público analise a passagem, implícita nos personagens, da neurose para a psicose – e possa chegar aos cernes sociais da questão. Na passagem de *O pai* para *Senhorita Júlia*, o retrocesso do experimento formal se dá com a busca de um assunto mais avançado: a luta de classes real, transposta para a cena nos termos possíveis para Strindberg. Isso pode ser pensado como sublimação em termos estéticos do conflito exposto no prefácio que o dramaturgo escreveu para *Senhorita Júlia*. Assim, o monodrama que demanda o foco narrativo na primeira pessoa, se reduzido ao diálogo, só pode se mostrar implicitamente na ambiguidade e na perturbação.

### **Maeterlinck: a impossibilidade do dado intrassubjetivo sem a narrativa**

Nesta parte o trato é com o simbolismo e, portanto, o chamado “teatro de arte”. Como se trata de uma vertente que, mesmo alienada, dispõe de tecnologia de ponta, a atenção a seus enunciados se demanda pela necessidade de apropriação. Ainda que chegue para ampliar a capacidade narrativa, com o desenvolvimento de recursos como a alternância de planos, a iluminação, por exemplo, como todo meio de produção avançado em seu surgimento, não aparece imediatamente para os trabalhadores, mas para o deslumbre do teatro burguês e consequente esvaziamento do teatro político. Daí o simbolismo ter tido condições de tomar antecipadamente os recursos para encenar a esfera lírica (ou pelo menos se defrontar com as contradições do drama para encenar a esfera lírica), esfera que demanda narrativa e portanto escapa da prescrição pro afunilamento nas disputas intersubjetivas.

Não é à toa que Stanislavski e Meyerhold, em tempos de revolução, tenham atinado para a importância do teatro simbolista de Maurice Maeterlinck. Além de tudo o que ficou

---

<sup>454</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 81 e 89.

<sup>455</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia; O pai*, p. 96-7.

dito no parágrafo acima, o movimento impunha a necessidade de ampliação do rol de opções para modos de interpretar os estados da alma, fazendo avançar a técnica interior do ator<sup>456</sup>.

Só de ter sido escrita para marionetes, *Interior*, do Maeterlinck, de 1895, já não está no domínio do teatro dramático<sup>457</sup>. O Velho e o Estrangeiro, no jardim de uma casa, contemplam a família no espaço-título e relutam em se anunciar para dar a notícia de que a filha morreu. Ela tinha atravessado o rio para visitar a avó e os pais não esperam que ela volte. Daí tampouco esperarem a notícia capital. Aí, além de *narrar* o que e passa lá dentro, Velho e Estrangeiro discutem o provável suicídio: a garota estava viva de manhã quando cruzou com o Velho, não deu sinais de que ia se matar. A vida, segundo o Velho, é como a sala da representação dramática burguesa vista de fora: “Não se vê na alma como se vê nesta sala. Elas são todas assim... Só dizem coisas banais e ninguém desconfia”<sup>458</sup>. Maria, uma das netas do Velho, chega para avisar que os camponeses, carregando o corpo, se aproximam.

O que os personagens do lado de fora se recusam a fazer é agir, porque pressentem as reações no interior doméstico. Eles estão diante do cenário dramático antevendo-o e recusando-o. O Velho acaba por tomar a frente, mas, ainda hesitante, reluta em entrar na casa para dar a notícia. As netas, que foram instruídas a não olhar, escutam a narrativa do Estrangeiro sobre o passo a passo do Velho. Quando este enfim entra, a multidão que chegou olha para as janelas e as netas não resistem e também olham. O velho encara essa espécie de público, do cenário em que entrou, quase que num aparte metateatral, sem conseguir agir. A peça, sobre o pressentimento, conclui-se então com a notícia, com o drama a que se assiste ser assistido por uma multidão.

De acordo com Rabelo, as dramaturgias de Tchekhov, Maeterlinck e Strindberg foram em direção ao psicológico, interno e estático, por isso a noção paradoxal de “drama

---

<sup>456</sup> A assimilação do traço simbolista por Stanislavski e Meyerhold, mais complexa do que em relação ao modo abstrato aqui exposto, inclusive forçou a descontinuidade entre os dois, uma vez que não sem razão o segundo se indispunha com a ênfase no realismo psicológico. Por exemplo: a criação pela própria imaginação, defendida por Meyerhold, ainda que pudesse servir como defesa da produção individual de sentido (como se cada um, apartado do todo, devesse desenvolver a sua própria interpretação singular, como uma propriedade privada), forçava o desenvolvimento do humor por meio das diferenças descobertas, nem sempre verossímeis. Para uma noção dessas e outras contradições do simbolismo, cf. o capítulo “Os primórdios do século XX no teatro” em CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 295-328.

<sup>457</sup> Segundo Anatol, a propósito do teatro asiático que influenciou os artistas da época em sentido de superar o naturalismo, “os bonecos [...] nunca podem ‘ser’ os personagens humanos; não podem transformar-se neles; apenas podem servir-lhes de suporte” (ROSENFELD, *O teatro épico*, p. 110). A utilização de bonecos, até mesmo com atores bonecos, é um passo simbolista que seria desenvolvido especialmente pelo cenógrafo Edward Gordon Craig (cf. o capítulo “Os primórdios do século XX no teatro” em CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 295-328). Para Maeterlinck, “a sombra de um ator” se interpunha entre o espectador e a figura de seus sonhos, por isso sugeria o uso de máscaras, ou mesmo de figuras de cera ou esculpidas, marionetes ou sombras em vez de atores vivos. “Toda obra-prima é um símbolo, e o símbolo nunca pode suportar a presença ativa de um homem” (MAETERLINCK *apud* CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 288).

<sup>458</sup> MAETERLINCK, *Interior*, p. 25.

estático”<sup>459</sup>. Daí Szondi analisar a catástrofe na obra de Maeterlinck em termos de fatalidade não mais de um destino determinado por forças metafísicas (como na tragédia) ou inter-humanas (como no drama), mas de um destino comum inescapável, a morte ordinária (catástrofe ainda menos trágica, considerando-se sua trajetória descendente, com a atenuação do temor, no desenvolvimento do drama burguês). Como na maior parte dos casos não há ação que determine esse destino comum inescapável, mesmo quanto autoinfligido, a tragédia do suicídio de *Interior* seria incomunicável pela intersubjetividade. A dificuldade da peça está assim na incapacidade de manifestar as motivações da filha que se mata, porque sua utilização narrativa se restringe à crítica metateatral ao drama e às limitações do gênero. Se fosse investigado, o assunto provavelmente demandaria apresentar o macrocosmo interior da alma perscrutando o abismo humano mais sombrio, o que apontaria para o fundo material, externamente produzido, que não interessava ao simbolismo. Interessava a Strindberg, como se viu em *Senhorita Júlia*, o que explica as contradições só serem superáveis na transição do autor sueco do naturalismo para o expressionismo.

### **Segundo Strindberg: superação do drama na fase intrassubjetiva do expressionismo**

Ao iniciar a análise do Primeiro Strindberg, apontou-se o foco narrativo de um observador como traço epicizante da cena. Na transição do naturalismo para o expressionismo, a técnica avança, desenvolvendo a multiplicidade desses focos, o que fez o dramaturgo ser caracterizado como “cinemático”.

O desenvolvimento narrativo ao redor de diversos pontos focais é característico desse estilo teatral. “Quando os personagens, a ação e o mundo ficcional são continuamente apresentados seja por ângulos parciais seja por ângulos mutáveis, é frequentemente impossível para o espectador determinar qual é o ponto focal ou quais são as experiências centrais no mundo dos personagens”. Em vez de um centro ao redor do qual o mundo fictício giraria, é uma multiplicidade de pontos e ângulos que compõe a vivência da peça. Esse traço é peculiarmente notável nas peças de sua segunda fase, embora de certo modo já estivesse presente em suas peças anteriores. “Em *Senhorita Júlia*, *Peça de Sonho* [*O sonho*], assim como em *A Sonata dos Espectros*, cada personagem constitui um ponto focal”. Isso significa que não existe um personagem claramente protagonista, que a linha narrativa é destrançada em diversos sentidos e que surgem novas possibilidades técnicas no teatro strindbergiano. “Isto porque nele a ideia de ‘corte’ já está presente”, analisa Cerqueira Filho, “determinando o ritmo, a leitura e a vivência dos fatos cênicos”<sup>460</sup>.

---

<sup>459</sup> RABELO, “Novos rumos para o drama”, p. 167-8.

<sup>460</sup> SKARE em STRINDBERG, *A sonata dos espectros*, p. 81-2.

O desenvolvimento do traço “cinemático” pode ser vislumbrado pela psicose que marca a transição de Strindberg para a segunda fase, momento em que o dramaturgo é tomado por introjeções como especulação de outras perspectivas para além do foco dele próprio. Esse limiar expressionista será observável nas peças que se analisará por ora.

Frequentemente os naturalistas associavam preconceitos à cientificidade reivindicada, o que lhes abria a guarda. Entretanto, essa vulnerabilidade lhes era intrínseca, como se pretende demonstrar aqui. No caso de Strindberg, provavelmente o autor mais consequente nesse sentido, a misoginia declarada salta aos olhos, inclusive em textos autobiográficos, como, por exemplo, em *Inferno*: “[...] quando estava em meio a uma carreira literária estrepitosa [...] investia contra o movimento feminista, que todos apoiavam na Escandinávia, com exceção de mim”<sup>461</sup>. Essa misoginia, no entanto, manifestava-se de um modo paradoxal, como chama a atenção Carlos Afonso Monteiro Rabelo. Strindberg era, segundo o pesquisador, “um misógino a favor do voto feminino”<sup>462</sup>.

É no naturalismo e especialmente na transição para o expressionismo que as contradições aparecem, pois é por meio de técnicas psicanalíticas, decodificadas no mesmo período histórico, que se começam as explicitações menos vergonhadas do inconsciente. Daí Rabelo levantar a hipótese de que o comportamento de Strindberg era jogo de cena, com direito a adesão do dramaturgo, um militante darwinista obcecado pelos avanços da ciência moderna, à alquimia<sup>463</sup>. Seja como for, o fingimento de Strindberg, se de fato fingimento, remeteria àquele poema de Fernando Pessoa, em que o poeta finge tão bem que até parece sentir o que sente de verdade<sup>464</sup>.

Só para se ter uma ideia, Strindberg foi casado com três artistas. A que mais o marcou foi a primeira, Siri von Essen. Sabendo da dificuldade de se sustentar como atriz, ela se ocupava de costuras. Quando foi elogiada pelo trabalho numa das peças do marido, na mesma crítica que recepcionou mal a dramaturgia, o autor não segurou a inveja. August chegou a proibi-la por anos de subir aos palcos. Durante a vida em comum, ela chegou a ser criticada como lésbica pelo marido: Strindberg via no relacionamento da esposa com uma amiga a personificação da perseguição que ele acreditava sofrer do feminismo. O movimento também

---

<sup>461</sup> STRINDBERG, *Inferno*, p. 107-8.

<sup>462</sup> RABELO, “Novos rumos para o drama”, p. 158.

<sup>463</sup> A dificuldade com as contradições culmina com o final da terceira parte de *Estrada para Damasco*, em que Estranho e Melcher desfilam pela galeria de quadros do mosteiro, discussão sobre personagens contraditórios da história (STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 400-4).

<sup>464</sup> Reproduza-se o poema, chamado “Psicografia”: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. // E os que lêem o que escreve, / Na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve, / Mas só a que eles não têm. // E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração.” (PESSOA, *Poemas escolhidos*, p. 176)

tinha suas contradições, uma vez que os artistas já punham em xeque seu caráter de classe média em descontinuidade em relação à luta dos trabalhadores.

Entre 1860 e 1910, quase um milhão de suecos deixaram seu país em busca de condições de vida. O próprio Strindberg teve de aderir à errância no exílio em Paris, onde precisou se mudar de casa vinte vezes em apenas seis anos. Acusado de em suas obras arrastar tudo para a sujeira e criminalizado pelos religiosos, era considerado importante para os camponeses e operários da Suécia, pois se opunha ao cerceamento da liberdade de expressão imposto pela burguesia<sup>465</sup>.

Strindberg faz a transição do naturalismo para o expressionismo a partir de 1898, com suas peças-sonho. Pelas passagens de tempo anti-dramáticas, que remetem a mudanças sazonais, essas peças ficaram conhecidas ainda como “dramas de estação”<sup>466</sup>. A “estação” também evoca a mudança de espaço, como em estações de um meio de transporte ferroviário. Não se perdendo de vista ambas as alcunhas (peças-sonho e dramas de estação), recupere-se o dado de que o pensamento abstrato suprassume as unidades de tempo e espaço. Em estado concreto de sonho ou psicose, entretanto, essas unidades se perturbam sobremaneira. O que acontece em tempo e espaço aparentemente normais o pensamento empírico tem a capacidade de reproduzir em tempo e espaço relativizados, tal como se depreende de Freud em caso sobre um dormente que, “atingido por uma pequena tábua de madeira, acorda com um sonho extenso, um romance completo dos tempos da grande revolução”<sup>467</sup>:

Ele estava doente e de cama em seu quarto, com sua mãe sentada ao lado. Sonhou com o reinado do Terror na época da Revolução Francesa, testemunhou cenas terríveis de assassinatos e finalmente foi convocado a comparecer perante o tribunal. Lá, viu Robespierre, Marat, Fouquier-Tinville e todos os tristes heróis daquela época horrível, foi interrogado e, após vários incidentes que não se fixaram em sua memória, foi condenado e então, acompanhado por uma multidão incontável, conduzido ao local de execução. Ele subiu ao patíbulo, o carrasco o amarrou à prancha. A prancha se inclinou, a lâmina da guilhotina caiu; sentiu como sua cabeça foi separada do tronco e acordou na mais terrível angústia – e descobriu que o dossel da cama havia caído, atingindo suas vértebras cervicais, de modo semelhante à lâmina da guilhotina.

---

<sup>465</sup> As informações podem ser conferidas no docudrama *Fritänkaren*, de 2004, dirigido por Peter Watkins, sobre a vida de Strindberg. Docudrama é como Watkins define seus experimentos fílmicos, combinação de documentação histórica e representação cênica.

<sup>466</sup> Cf., por exemplo, o retorno à cena da praia em *Estrada para Damasco*, em que “agora é inverno” (STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 287).

<sup>467</sup> FREUD, *A interpretação dos sonhos*, p. 544. Que se chame atenção: este livro de Freud foi escrito quinze anos antes da teoria da relatividade geral, do físico Albert Einstein, segundo a qual a gravidade distorce espaço e tempo. Não que necessariamente uma teoria tenha influenciado a outra, mas reparem-se as relativizações produzindo os saltos na história da ciência.

Esse sonho provocou uma discussão interessante [...] sobre se e como o sonhador conseguiria, no breve intervalo entre a percepção do estímulo perturbador e o despertar, comprimir tamanha abundância de conteúdo<sup>468</sup>.

A conclusão de Freud é de que não seria possível atribuir tamanha rapidez à produção do pensamento acordado, pois assim se chegaria a “conceber ao trabalho do sonho o privilégio de uma aceleração notável do processo de pensamento”<sup>469</sup>.

Antes de peças-sonho ou dramas de estação, Strindberg experimentou o que Ibsen e Tchekhov também experimentaram: a impossibilidade do diálogo respectivamente com a reminiscência e com o solilóquio, de modo condensado no que Szondi define como “monodrama”<sup>470</sup>, a saber, a peça *A mais forte* (em 1888-9), de apenas seis páginas<sup>471</sup>. A tese de Strindberg nessa peça é de que a mais forte do título, Srta. Y, suprasse a mais fraca, Sra. X, ao incorporar-lhe os caracteres, isto é, ao relativizar-se para a outra, equivalente, por quem o marido parecia ser apaixonado. Trata-se do traço camaleônico dos poetas, que os faz constantemente inclinados à identificação, à introjeção e ao delírio.

A primeira das peças expressionistas de Strindberg é *Estrada para Damasco*<sup>472</sup> (também traduzida como *Rumo a Damasco*<sup>473</sup>), produzida depois de seis anos de afastamento da escrita, num período de ritmo febril de quem sonha acordado, provavelmente em surto psicótico (de 1899 a 1903, Strindberg escreveu vinte e duas peças<sup>474</sup>). Nela o que mais se expressa é a patologia de artista (escritor, no caso), mas as formas exploradas abrem caminho para tratamento de uma questão que já aparecia em *Senhorita Júlia*, qual seja, a dos trabalhadores (lá figurados no personagem Jean), o que se desenvolverá melhor em *O sonho*. De qualquer modo, em *Estrada para Damasco* Strindberg já expressa “sua patológica dificuldade em se relacionar com as mulheres, criando assim os mais vivos e assustadores retratos da guerra entre os sexos”<sup>475</sup>.

O caráter autobiográfico das peças expressionistas de Strindberg, em nível demasiado intimista para a época, frequentemente com representações nada lisonjeiras, denotava falta de decoro, isto é, uma expulsão de todo sentimentalismo introjetado, de todo ornamento hipócrita que disfarçasse os condicionamentos sociais. A instabilidade emocional e psíquica

---

<sup>468</sup> FREUD, *A interpretação dos sonhos*, p. 50-1. Seja feito um alerta: os sonhos são mais difusos e Freud confere a eles o que se poderia até chamar de acabamento literário.

<sup>469</sup> FREUD, *A interpretação dos sonhos*, p. 544.

<sup>470</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno*, p. 58-9 (2001) ou p. 51-2 (2011, com a tradução refeita).

<sup>471</sup> STRINDBERG, *Senhorita Júlia e A mais forte*, p. 89 e ss.

<sup>472</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, tradução das três partes, feita por Carlos Alberto da Fonseca.

<sup>473</sup> STRINDBERG, *Rumo a Damasco*, tradução apenas da primeira parte, feita por Elizabeth R. Azevedo.

<sup>474</sup> RABELO, “Novos rumos para o drama”, p. 166.

<sup>475</sup> RABELO, “Novos rumos para o drama”, p. 158.

de Strindberg se devia muito provavelmente a essa coragem de enfrentar as adversidades das repressões externas, fazendo avançar as moções recalçadas. Entretanto, a forma ideal para as suas representações não era a dramática, como se observava em peças anteriores como *O pai* e *Senhorita Júlia*, ainda que no drama ele já tenha estabelecido as bruscas mudanças de humor, típicas desse seu temperamento desavergonhado, em precipitação da forma onírica. Inclua-se no arsenal, ainda, a coloquialidade, uma vez que toda libertação das antigas amarras vinha do enfrentamento à tradição, que é por definição repressora. Strindberg, “como bom dramaturgo, não se importava em escrever do modo com que as pessoas falam: usava sem medo palavras, regionalismos e por este motivo, parte de seu brilho se perde nas traduções”<sup>476</sup>.

O caráter mais performativo da fase expressionista de Strindberg, na chamada “dramaturgia do eu”<sup>477</sup>, demanda da psicopatia, isto é, do enfrentamento ao Superego pelo Id, foi o primeiro passo para que se denunciasse a dissimulação do sistema de representação social vigente. O dramaturgo sueco, que Rabelo percebe influenciado por Maeterlinck<sup>478</sup>, não acreditava no acesso aos pensamentos de um outro, por isso representar um outro levaria a falsificações. Strindberg tinha interesse pela literatura médica e em especial pela psiquiatria, fazia uso dela em si mesmo, como cobaia. Tornar à representação seria o passo seguinte, o passo performático-representativo do expressionismo na forma acabada, a forma da percepção de um novo modo representativo, com a performatividade supressumida e uma técnica de se chegar à interpretação mais verdadeira do outro. Frise-se que Strindberg não tirou nada de uma cartola mágica: desde o início, o naturalismo reivindica o temperamento dos escritores em detrimento dos falseamentos dramáticos, para arrancar a literatura dos lugares-comuns enganosos<sup>479</sup>. Não custa acrescentar que, para um teórico como Arnold Hauser, descendente da linhagem de Balzac, Zola, Strindberg e companhia nada limitada, naturalismo e abstracionismo fazem parte de um movimento dialético constante, ao mesmo tempo determinante, por exemplo, da individualização ou coletivização ao longo da história<sup>480</sup>.

---

<sup>476</sup> RABELO, “Novos rumos para o drama”, p. 160.

<sup>477</sup> Cf. a discussão de Anatol sobre a subjetivação radical iniciada por Strindberg em *Estrada para Damasco* (ROSENFELD, *O teatro épico*, p. 99-100).

<sup>478</sup> RABELO, “Novos rumos para o drama”, p. 167.

<sup>479</sup> Em carta ao pintor Paul Cézanne, o escritor Émile Zola escreve: “Nous cherchions des hommes en toutes choses, nous voulions dans chaque œuvre, tableau ou poème, trouver un accent personnel” (ZOLA, *Mon salon [Meu salão]*, p. 9; na tradução de Carlos Alberto da Fonseca, ainda no prelo, com reunião de todos os textos teóricos de Zola, ler-se-á: “Nós procurávamos homens em todas as coisas, queríamos em cada obra, quadro ou poema, encontrar um acento pessoal”). Assim, no traço individual, o naturalismo de Zola procurava desestabilizar as convenções. O escritor, ao longo de diversos de seus textos críticos, inclusive se baseia na metáfora do artista plástico que, como seu amigo Cézanne, fazia uso do temperamento para desengessar.

<sup>480</sup> Cf. os dois tomos de HAUSER, *História social da literatura e da arte*.

*Estrada para Damasco* é composta de três partes, a primeira e a segunda de 1898 e a terceira de 1901. Na parte I, os cinco atos (divisão clássica do drama que soa arbitrária e irrelevante) contam com cenários que vão da esquina ao convento (também traduzido como asilo), de onde se faz a volta passando pelos mesmos cenários da ida até o retorno à esquina. A perspectiva é do Estranho (ou Desconhecido), personagem que trilha o percurso. Aí a referência do título à via bíblica onde Saulo (São Paulo) faz sua conversão não passa de ironia, pois o Estranho se vê preso à estrutura circular, eterna, de ida e volta sem nada encontrar, como, nas palavras de Strindberg, “uma cobra que morde o próprio rabo”<sup>481</sup>. É “sinal de desesperança, de ausência de escapatória, negando assim o crescimento, a descoberta pessoal que é reservada ao herói do drama convencional”<sup>482</sup>.

No início da primeira parte de *Estrada para Damasco*, o Estranho, essa espécie de Eu diante do Id (“[...] frequentemente pensava que dois seres guiavam meu destino. Um me oferecia tudo o que desejasse; mas o outro sempre estava atento para difamar meus dons com vilania, de modo que fossem inúteis para mim e não pudesse gozar deles”<sup>483</sup>), diz ter pressentido que a Dama viria, da mesma maneira como ela tinha pressentido que ele a chamava. Já aí, nas primeiras linhas de conversa da peça, os objetos introjetados no inconsciente, por vezes interpretados como espíritos, tomam o primeiro plano como se emanassem do próprio consciente: “Não sei quem está aqui, eu ou qualquer outro, e nem sei se está sozinho”<sup>484</sup>. Quem está ali, entre outros fantasmas, feitiços do pensamento, é a Dama, uma das representações da própria loucura. Na encruzilhada dessa primeira cena evocam-se dois caminhos: o da religiosidade e o da boemia (a igreja e o café). Espera-se do serviço postal uma carta que, contendo dinheiro supostamente enviado ao Estranho, nunca encontra o destinatário – tanto a agência de correio quanto o café estão de portas fechadas, prenúncio da condenação à peregrinação.

A conversa entre a Dama e o Estranho, com a marcha fúnebre de Mendelssohn de fundo (*leitmotiv* que tornará a ser ouvido em outros momentos da peça), dá lugar a uma conversa com os convidados do velório, que explicam que um carpinteiro morreu. Além da figuração do pai em carne e osso, pela relação com o José bíblico, poder-se-ia supor alguém que se dedicava à chamada “carpintaria”<sup>485</sup> do drama, mas não necessariamente: dramas

---

<sup>481</sup> STRINDBERG *apud* RABELO, “Novos rumos para o drama”, p. 161.

<sup>482</sup> RABELO, “Novos rumos para o drama”, p. 161.

<sup>483</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 238.

<sup>484</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 237.

<sup>485</sup> É lugar-comum da crítica dita especializada, que defende a supremacia do drama, elogiar no autor que segue a cartilha da peça bem-feita sua “carpintaria” (cf. COSTA, “Contra o drama”, p. 2).

familiares como *A dança da morte* (1900) e *O pelicano* (1907) foram escritos depois da primeira parte de *Estrada para Damasco*. Ainda assim, segundo Rabelo, “o que morreu é a vida que o escritor tivera até então: suas ambições, seu casamento e suas crenças”<sup>486</sup>.

A condensação, qualitativa, das figuras, que reforça nelas o caráter de projeções do peregrino no centro da cena, faz-se por meio do infamiliar familiar<sup>487</sup>, como na cicatriz do Mendigo, pois é o Estranho que igualmente carrega na testa a marca, e também por obra de uma pessoa próxima<sup>488</sup>. O Louco, que não consegue abrir a boca sem ofender, dá um passo à frente enquanto o Estranho dá um passo para trás<sup>489</sup>. Na rubrica do cenário miolo da parte I de *Estrada para Damasco*, convento, de onde se tornará ao caminho de volta à esquina de rua, a rubrica pede a produção de duplos fantasmagóricos, ápice dessa primeira onda expressionista na peça:

Um homem muito parecido com o Médico, um outro com o Louco. Outros com o Pai, a Mãe, o Irmão [...] Todos estão vestidos de branco [...] Suas faces são como de cera e cadavéricas, toda sua aparência é exagerada, seus gestos estranhos. Quando a cortina se abre estão rezando um Pai-nosso<sup>490</sup>.

O infamiliar familiar se manifesta constantemente, desde a primeira cena, na aparição dos enlutados, com vestimenta marrom em vez de preta. Como diz o Terceiro Convidado, “Para nós, em nossa simplicidade, parece preto; mas se Sua Excelência desejar, pode parecer marrom para você”<sup>491</sup>. Em outras palavras, é da primeira pessoa de quem escreve a peça, Estranho para si mesmo, que se determinam as fantasias. Ainda assim, a Dama chama a atenção para os condicionamentos, mesmo no inconsciente do autor, nesta representação que já começa por interditar as soluções financeiras e o conseqüente caminho pela boemia.

DAMA. Bom, faça como quiser. Ninguém escapa de seu destino. Neste momento sinto que uma enorme vontade de nos julgar está tomando forma e já até tomou uma decisão.

ESTRANHO. Você também sente isso! Ouvi o martelo bater justo agora; e as cadeiras serem puxadas para trás. O escrivão já saiu à minha procura! Oh, suspense! Não, não quero acompanhar você<sup>492</sup>.

---

<sup>486</sup> RABELO, “Novos rumos para o drama”, p. 161.

<sup>487</sup> Rememore-se o estranhamento em Freud, discutido por meio do inquietante no primeiro capítulo desta tese.

<sup>488</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 241.

<sup>489</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 253. Pode haver aí referência ao considerado primeiro e último arcano do *tarot*, “O louco”, enunciado de novo ciclo, ou retorno ao ponto de partida, com espontaneidade ante o desconhecido (na representação simbólica da carta, um abismo).

<sup>490</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 274.

<sup>491</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 244.

<sup>492</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 246.

A ruína da livre iniciativa, considerando-se a demanda de autonomia do gênio, se contrasta com momentos em que o Estranho diz sentir o “poder do Criador” dentro de si<sup>493</sup>. Não é à toa logo em seguida haver o tormento de quem se culpa pelo próprio talento criativo, que é ao mesmo tempo a culpa pela sensação de deificação individual, presença das fúrias<sup>494</sup> sobre quem fala o que a repressão social interdita.

As referências a *Inferno*, a autobiografia em que Strindberg se expõe entre outras coisas como pai que abandonou a família, replicam-se em *Estrada para Damasco*, no caráter de duplo do marido que figuras como o Médico (que é um devorador de esposas, lobisomem ou ogro a depender da tradução) estabelecem com o Estranho<sup>495</sup>. Na primeira cena, a Dama diz que leu os livros deste, elogiando-lhes valores burgueses como a crença nos direitos humanos e na dignidade humana, ao que o Estranho questiona: “Então você não leu os mais recentes?”. A Dama diz que não, então o Estranho pede para ela nunca mais abrir qualquer outro livro seu<sup>496</sup>. Na segunda cena, na casa do Médico, este diz à sua Irmã que “o último livro dele é terrível; mostra até que lhe está faltando algum equilíbrio mental”, mas, apesar disso, sente-se atraído pela anormalidade, pela originalidade como fuga do lugar-comum<sup>497</sup>. Numa cena mais adiantada, na cozinha, a Mãe pergunta ao Velho se sua filha leu o último livro do Estranho. “Não é provável. Se o tivesse lido, nunca se teria casado com um homem que tivesse aquelas opiniões”<sup>498</sup>. A associação entre vida de artista e vida de miséria, isolada, é constante como em *Inferno*. A Dama, quando assume ter passado os olhos pelo “livro terrível”, diz que foi como comer da árvore do conhecimento e descobrir o mal (concomitantemente com a oposição do mal ao bem)<sup>499</sup>. Chamada pelos pais de Ingeborg, tradicional nome de mulher sueca, ela será referida pelo Estranho como Eva, a primeira mulher na tradição judaico-cristã, o que a Mãe interpreta como vodu para “destruir por completo o Sexo”, vodu feito pelo homem que “abandonou vergonhosamente uma mulher”<sup>500</sup>.

---

<sup>493</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 258.

<sup>494</sup> As fúrias, na mitologia grega, personificavam a vingança para punir os mortais. Foram elas que se aglomeraram em torno de Orestes após o matricídio, como na pintura de William-Adolphe Bouguereau, “O remorso de Orestes”. Na parte II de *Estrada para Damasco*, o Estranho se refere à Dama como alguém que lhe joga pragas, “querida fúria” (STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 304). Outra imagem que define a sensação de Strindberg está no final de *Inferno*, em que o autor, ao examinar sua vida, se vê “atirado ao turbilhão como certos danados do inferno de Dante” (STRINDBERG, *Inferno*, p. 214).

<sup>495</sup> Por mais que conduziu sua escrita pelo contato com as forças do inconsciente, Strindberg não se pautava apenas em si mesmo. O docudrama *Edvard Munch*, de 1974, dirigido por Peter Watkins, induz a pensar que Strindberg se inspirou também em Munch pra escrever o Estranho (o grande amor de Munch se separa do marido médico e um mês depois se casa com outro).

<sup>496</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 242.

<sup>497</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 248.

<sup>498</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 269.

<sup>499</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 273.

<sup>500</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 267.

“Agora a justiça está se voltando contra mim num processo movido... pelos guardiões de meus filhos, porque não paguei a pensão”, lamenta o Estranho<sup>501</sup>.

A estrutura de sonho ou alucinação, na cena da praia, permite que a rubrica indique que Dama e Estranho parecem mais jovens que na cena precedente<sup>502</sup>. A livre associação, que é da mesma estrutura, constante em desestabilizar a possibilidade das disputas dialógicas e conseqüentemente renovadora do ritmo do texto, faz com que o crochê, por exemplo, torne-se renda alucinógena de nervos em que se fixam os pensamentos<sup>503</sup>, sonho dentro do sonho ou alucinação dentro da alucinação que aguça os sentidos do Estranho a ponto de ele começar a enxergar e a ouvir cenas no emaranhado dos fios<sup>504</sup>. Ao contrário do que normalmente acontece quando um adulto revisita um lugar de sua infância, a Dama tem a impressão de que estradas, colinas e árvores ficaram maiores. Os pássaros não cantam mais<sup>505</sup>. Tudo são índices de que o mundo, antes livre para o jogo das fantasias, se agigantou de condicionamento e tolheu o artista.

Por quê? Por que uma pessoa, que nasce ignorante neste mundo, desconhecendo tudo sobre leis, usos e costumes, inadvertidamente cai em erro? E por isso é punida. Por que alguém que cresceu numa juventude cheia de altíssima ambição que só o levou a praticar ações vis é abominado? Por quê, por quê?<sup>506</sup>

Destaque-se a ravina ou desfiladeiro, cenário que enuncia derrocada. Na porta há uma vassoura e um pelego de carneiro que o Estranho remete à feitiçaria. Quando este e a Dama passam por lá no caminho de ida, em roupas “gastas e esfarrapadas”<sup>507</sup>, o Ferreiro e a Esposa do Moleiro cedem o espaço (saem de jeito que a Dama acredita que eles estão se escondendo). Já no caminho de volta os figurinos da Dama e do Estranho (agora separados, numa expectativa pelo reencontro dramático supressumida de modo que se tornou irrelevante frente à implosão formal da totalidade) produzem contraste: ambos estão bem vestidos, ele inclusive em trajes de montanha, como alpinista, o que poderia ser índice de seu desejo de ascensão social<sup>508</sup>. Nesse retorno que se diria aburguesado, o Ferreiro e a Esposa do Moleiro, trabalhadores, se recusam a abrigar a Dama, ou mesmo deixá-la se aquecer na soleira da casa, e em seguida negam também qualquer coisa ao Estranho, que tinha pedido um pedaço de pão

---

<sup>501</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 271.

<sup>502</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 257.

<sup>503</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 257-8.

<sup>504</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 260.

<sup>505</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 262.

<sup>506</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 271.

<sup>507</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 262.

<sup>508</sup> Rememore-se a simbologia dos sonhos já utilizada com essas cifras em *Senhorita Júlia*, do mesmo Strindberg.

(“Eu pago. [A *ESPOSA DO MOLEIRO* recusa o dinheiro.] Não quero caridade!”). A palavra caridade ecoa (com o Eco alçado à condição de personagem), e o Estranho cai na real: “Bom Deus! Olho por olho – dente por dente. Isso ajuda a iluminar minha consciência”<sup>509</sup>. Na cena seguinte, na estrada, não parece ser por acaso que a conversa seja entre o Estranho e o Mendigo. Numa tentativa de análise desse retorno à ravina, um cenário que parece tão chave na peça, dir-se-ia que não apenas a Dama e o Estranho estariam sendo barrados do reconhecimento como trabalhadores, mas ainda o próprio Strindberg escritor e homem de ciência, pois a intenção deles todos, arrivista, estaria maculada (não custa frisar que Strindberg se dedicou, como alquimista, a uma busca incessante pela produção de ouro). Aí estaria uma discussão levantada pelo naturalismo que seria cara ao século seguinte, especialmente num texto como “O autor como produtor”, de Walter Benjamin<sup>510</sup>, mas não sem mediação das contradições impostas pela interdição do arrivismo: para religiosos, especialmente os da contrarreforma católica, a ascensão social sempre precisou ser controlada, pois revoluciona o espírito aristocrático, avesso às revoluções burguesas. Não surpreende que, nos circuitos fascistas, o arrivismo seja tolhido em sentido regressivo, anticomunista.

Ainda que com quase irrelevante aparição dos trabalhadores em cena, *Estrada para Damasco* é uma peça sobre a febril crise religiosa que Strindberg enfrentou por ter escrito *Inferno*. Está toda mediada por palavras como culpa, castigo, caridade e perdão.

Há momentos em que sinto como se eu carregasse todo o pecado e todo o sofrimento, toda a imundície e toda a vergonha do mundo todo. Há momentos em que acredito que estamos condenados ao pecado e a praticar más ações como uma punição! (*Pausa.*) Há não muito tempo caí doente de febre, e no meio de tudo o que me aconteceu, sonhei que vi um crucifixo sem o Crucificado. E quando perguntei ao dominicano – porque havia um padre dominicano entre muitos outros – o que aquilo significava, ele disse: ‘Você não consentirá que Ele sofra por você. Sofra, então, você mesmo!’ É por isso que a humanidade cresceu tão consciente de seus próprios sofrimentos<sup>511</sup>.

Em outros termos, com um herói identificatório desses, a humanidade está mesmo muito bem arranjada. Fica evidente que nada se produz pelo Destino, apesar da confiança mística que se tributa a Ele, pois tende a se manifestar na ambiguidade entre Deus ou Cristo e alucinação superegoica. Destarte, não se trata tampouco da vontade individual. O que se

---

<sup>509</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 285.

<sup>510</sup> Cf. “O autor como produtor” em BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política* (1987), p. 120-36 ou (2012, com a tradução revisada) p. 129-46. Cf. ainda a formação dessa discussão no naturalismo em ZOLA, “L’argent dans la littérature” (“O dinheiro na literatura”).

<sup>511</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 288.

impõe com clareza é o desarranjo social produzindo forças incontroláveis no inconsciente, como suspeita a Mãe: “Para poupar você, vou lhe contar o que os pesadelos são para mim. Minha má consciência! Se eu punisse a mim mesma ou se outra pessoa me punisse, eu não sei. Não me permito perguntar”<sup>512</sup>.

Na parte II de *Estrada para Damasco*, a passagem pelos cenários não tem mais a mesma estrutura de ida e depois volta, mas ainda se retornam a alguns ambientes. O primeiro ato acontece do lado de fora da casa. Os três seguintes terminam no quarto rosa, o quarto maternal. Os dois últimos começam no salão do banquete, mas se diferem porque a ravina, referente aos trabalhadores (que aqui não mais aparecem), substitui a cela de prisão. Pela centralidade maior de temas como o divórcio, a disputa pelo controle da linhagem e o abandono das obrigações de irmão, marido e pai, acentuam-se os pressentimentos, o que faz parecer que a peça regride sutilmente na forma, mas só *parecer*, porque os pressentimentos permanecem supressumidos, sem importância dramática.

Na primeira cena, Strindberg aparentemente antecipa a imagem das grandes guerras da primeira metade do século XX:

ESTRANHO. Então você acha que vou fazer ouro para enriquecer a nós e aos outros? Não. Vou fazê-lo para paralisar a ordem presente, rompê-la, como você vai ver! Sou o destruidor, o diluidor, o incendiário do mundo; e quando tudo for cinzas, vou vaguear faminto por entre as ruínas, alegrando-me com a ideia de que foi tudo obra minha: que eu escrevi a última página da história do mundo, que então terá chegado ao fim. (*O rosto do DOMINICANO surge na janela aberta, sem ser visto pelos que estão no palco.*)

DAMA. Então era esse o sentido real do seu último livro! Não era invenção minha!<sup>513</sup>

Na cena seguinte, no salão do banquete, Strindberg debocha de si mesmo ao discutir a alquimia. “Ele fez ouro coisa nenhuma, é simplesmente uma mentira, como tudo o mais”<sup>514</sup>, “Três vivas ao Grande Homem que fez ouro!”<sup>515</sup>. As paranoias de perseguição se enunciam ora na aparição de personagens que se dizem contratados para vigiar os outros<sup>516</sup>, ora na presença do “Governo” que não pode se dizer “Governo”, mas “comitê”<sup>517</sup>, ora na entrada de policiais que se sentam perto da porta<sup>518</sup>. O Estranho é tratado como “acusado”, em clima de tensão mediado com constantes rupturas cômicas:

---

<sup>512</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 282.

<sup>513</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 314.

<sup>514</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 318.

<sup>515</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 319.

<sup>516</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 318.

<sup>517</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 319-20 (e também nas páginas subsequentes).

<sup>518</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 320.

MENDIGO. Você se toma pelo homem do século e aceita o convite da Sociedade dos Bêbados para ser festejado como um homem de ciência...

ESTRANHO. (*levantando-se*) Mas o Governo...

MENDIGO. Oh sim, o Comitê da Sociedade dos Bêbados lhe deu sua maior distinção – aquela condecoração pela qual você teve que pagar...<sup>519</sup>

A cena se encerra com as Mulheres e os Esfarrapados comemorando que o Estranho, sem ter como pagar suas dívidas, está indo para a cadeia. A rubrica sugere um *medley* de cenas em que confusão de imagens faz emergir uma cela de prisão. Nesta o Estranho fala de sua identificação com os mendigos, mas nem o Mendigo quer ser visto com o Estranho, pois “até mesmo um mendigo tem seu orgulho e tem medo do ridículo”<sup>520</sup>. Eles escutam uma canção de ninar, o que remete o Estranho à culpa, como provavelmente tudo o que cercava Strindberg, para “sentir de modo realmente agudo o que deixou por uma quimera”<sup>521</sup>.

Na cena seguinte, no quarto rosa, mais indícios de que Strindberg assume o calvário cristão de introjetar todos os assim chamados pecadores. O Estranho termina por se revelar alguém que será sobre a terra um fugitivo e vagabundo. Essa revelação no final da cena, “matei meu irmão”<sup>522</sup>, não está contudo numa cadeia de ação, mas demanda a análise do patético identificatório com a tragédia bíblica do fratricídio.

Na volta ao salão do banquete, mais índices de culpa cristã: “Abençoado seja o melancólico, pois ele será confortado”<sup>523</sup>, isto é, abençoado seja o que se autodestrói, pois que na verdade destrói objetos introjetados. Trata-se de uma peça basicamente sobre a dificuldade de superar a mudança de costumes, com, entre outras coisas, o conflito entre o divórcio e os valores religiosos. Entretanto, a crítica à identificação não se perde: “Esse amor age como alucinógeno: você vê sóis onde não há nenhum, e estrelas onde elas não existem! Mas é uma sensação agradável, enquanto dura!”<sup>524</sup>; “Mesmo que eu sentisse meus sofrimentos, isso não ajudaria”<sup>525</sup>.

Na passagem pela ravina, o Estranho se lembra do lugar, mas nele não há mais ferraria nem moinho, nem conseqüentemente os trabalhadores (“Foram embora para as colônias, de modo que a história chegou ao fim”, diz o Mendigo). Tudo está em ruínas, o que faz a peça

---

<sup>519</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 322.

<sup>520</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 326.

<sup>521</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 327.

<sup>522</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 330.

<sup>523</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 331.

<sup>524</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 335.

<sup>525</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 339.

tornar a ser lançada, até o desfecho, em suas elucubrações centradas na impossibilidade da conjugalidade nos moldes burgueses.

Na parte III de *Estrada para Damasco* já não se contam mais com caminhos de ida e de volta nem qualquer retorno. São quatro atos, os dois primeiros cada um com uma cena, e os dois últimos cada um com três cenas. Aqui, sim, a estrada do título leva a algum achado: a capela do mosteiro. O ar de *happy ending* na Igreja dá a sensação de que Strindberg não suportava a incompletude de uma estrada para Damasco sem horizonte na epifania. Daí que a contradição seja a discussão inicial:

ESTRANHO. Eu também acho! Porque a vida não consiste de nada, só de contradições. Os ricos são os pobres de espírito; os muitos homens pequenos detêm o poder; e o grande só se serve dos homens pequenos. Nunca encontrei tanta gente orgulhosa como os humildes; nunca encontrei um homem educado que se acreditou capaz de criticar a educação. Encontrei os mais desagradáveis dos pecados mortais entre os Santos: estou falando de autocomplacência. Na minha juventude eu mesmo era um santo, mas nunca fui tão indigno quanto era então. Quanto melhor pensava de mim, pior eu me tornava<sup>526</sup>.

A primeira cena, na margem do rio, apresenta ainda a dificuldade de assunção do reconhecimento enquanto artista: de um lado “[...] você é bem conhecido – digamos – famoso, mas fora daqui, na outra margem, você será um ilustre desconhecido *para os irmãos*. Nada mais, de fato, do que um ordinário homem comum”<sup>527</sup>. Trata-se, portanto, da dificuldade diante da lógica da concorrência, do ser igual ao mesmo tempo se reconhecendo desigual, daí a necessidade de fuga de si mesmo, para um lugar onde não se conheçam suas obras. Quem aparece para a despedida é a Filha, que não chora, apesar de “a boa educação”, ou a norma dramática, exigir o choro. “A humanidade, no fim das contas, faz progresso rápido, e o autocontrole aumenta enquanto o fluxo dos dutos de lágrimas diminui”<sup>528</sup>. A civilidade na despedida da Filha, Filha que o Estranho não assumiu, aparece aí enunciando o desembaraço da identificação e do patético que, no entanto, exige a abnegação de alguma coisa de ouro ou prata a um pobre. O relógio de prata (“Nunca tive um de ouro”<sup>529</sup> cifra a perda de tempo com a alquimia), entregue ao Ferreiro, vale uma taça de vinho, que pela metáfora do sangue aparece como prenúncio de encontro com Cristo no final. Na aparição da Dama, em seguida, também se discutem a ausência dos sentimentos e a neutralização da paixão: “Tenho de confortar minha fúria, chorar meu carrasco, divertir meu torturador”. A

<sup>526</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 347.

<sup>527</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 348, grifo meu.

<sup>528</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 352.

<sup>529</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 353.

Dama então pergunta se o Estranho não tem sentimentos. “Nenhum! Desperdicei os sentimentos que costumava possuir por você e pelos outros”<sup>530</sup>. Ainda nessa aparição da Dama, a misoginia strindberguiana se coloca na declaração mais consequente:

ESTRANHO. Diga-me também se você achou que eu fosse misógino.

DAMA. Um sujeito que odeia mulheres? Todo homem saudável é um misógino, nos recantos secretos de seu coração; e todos os homens *perversos* são admiradores das mulheres<sup>531</sup>.

Aí ambos discutem também a possibilidade de recomeço, mas nem a Dama nem o Estranho estão dispostos a enfrentar as brigas que inevitavelmente tornariam a acontecer. Outro índice de superação das angústias do passado, agora no que diz respeito às obrigações de restituição, aparece com a enfermeira da primeira família do Estranho, a quem não se consegue pagar, dívida depois descoberta como já quitada<sup>532</sup>. A terceira parte de *Estrada para Damasco* é, assim, em diversos aspectos, momento de escapatória do círculo vicioso, mas num caminho que talvez continue mantendo transtornos, pois persiste na repressão. No segundo ato, na encruzilhada das montanhas, por exemplo, o Confessor sugere que se evite o uso de palavras impuras, substituindo-as na lírica da fala “por enigmas agradáveis”<sup>533</sup>. Nada disso impede que o passado continue a retornar, na figuração dos Adoradores de Vênus que chamam o Estranho de Pai, alguém que lhes deu o caminho para as fontes de sulfura, isto é, do enxofre. Não é ao mero acaso que aí entre em cena o Tentador, que se apresenta como “irmão”. “Não nos parecemos um com o outro?”<sup>534</sup>. Ainda: alguém visto em toda parte, “onde haja cheiro de disputas”<sup>535</sup>, frequentemente encontrado em igrejas, embora não entre os santos; costumeiramente representado com São Jorge etc. Entretanto, o diabo diz que não há alma que o Estranho possa oferecer: “Você tanto destruiu sua personalidade, que você vê com olhos estranhos, ouve com ouvidos estranhos e pensa pensamentos estranhos. Numa palavra, você assassinou sua própria alma”<sup>536</sup>.

É o Tentador que introduz o ato seguinte, no terraço da montanha, onde acontece um julgamento. A estrutura do cenário, da esfera pública, permite que se discutam os condicionamentos tanto do acusado quanto da vítima. Em princípio o diabo acredita que será chamado como testemunha, mas ele na verdade assume a identidade de Florian Reicher,

<sup>530</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 354.

<sup>531</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 356, grifo meu.

<sup>532</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 360-1 e depois p. 368-9.

<sup>533</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 359.

<sup>534</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 367.

<sup>535</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 387.

<sup>536</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 368.

acusado de atirar premeditadamente na mulher. Nessa duplicação, que torna o diabo advogado do criminoso, aparece a repressão homoerótica determinando o ódio psicopático às mulheres:

TENTADOR. Então eu a matei, não como vingança, mas para me libertar dos pensamentos malsãos que sua infidelidade forçou em mim; porque, quando tentei arrancar sua figura do meu coração, imagens de seus amantes brotavam e nadavam no meu sangue, de modo que no fim me parecia estar vivendo uma relação ilegal com três homens – com uma mulher como ligação entre nós!

MAGISTRADO. Bem, isso era ciúme!

ACUSADO. Sim, era ciúme.

TENTADOR. Sim, ciúme, aquele desejo de limpeza, que procura preservar os pensamentos da poluição por estranhos. Se eu me contentasse em não fazer nada, se eu não fosse ciumento, eu teria mergulhado em companhias viciosas e eu não queria fazer isso. É por isso que ela tinha que morrer para que meus pensamentos fossem limpos do pecado mortal, que, esse sim, deve ser condenado. Já terminei<sup>537</sup>.

A essa defesa absurda do psicopata contrapõe-se o Pai da assassinada, também discutindo condicionamentos, mas da filha. O diabo chega ao ponto de pedir, no final de uma de suas falas de vitimização do algoz, “Riso desdenhoso, senhores ouvintes, por favor”, como se fosse um autor em rubrica, o que o Magistrado considera tentativa de confundir os ouvintes. O julgamento termina com a Dama se transformando em mãe do Estranho, purificadora do ódio e do pecado.

Nas cenas seguintes, numa paisagem rochosa e numa casinha na montanha, a questão homoerótica reaparece na dialética de distância e aproximação, duplicação dantesca em Beethoven, unido de longe, embora a mulher fosse esposa de um outro<sup>538</sup>. Insiste-se na negação do homoerotismo, que como ensina a psicanálise é formulada como afirmação no espírito antes de ser negada: “[...] toda minha existência estava a caminho de se tornar um concubinato intelectual com homens estranhos – e que eram contrários à minha natureza, que sempre havia desejado mulheres!”<sup>539</sup>. Para o Estranho, vigiar a mulher que olha para outros homens é entender e duplicar a partir dela o interesse por homens<sup>540</sup>...

Toda a discussão sobre as contradições lançadas no início dessa terceira parte de *Estrada para Damasco*, desenvolvidas ao longo das cenas (o Estranho chegar a dizer que tem até fórmula para a solução dos enigmas: discordando de si mesmo<sup>541</sup>), se resolverá no último ato, quando se chega ao mosteiro. “A contradição será permitida aqui?”, pergunta o Estranho.

---

<sup>537</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 374.

<sup>538</sup> Beatriz, mesmo depois de se casar, não deixou de ser a musa dantesca. Cf. os registros desse amor a distância nos escritos de Dante Alighieri, especialmente *Vida nova*, obra que precede *A divina comédia*. Supõe-se que nessa mesma tradição, que remonta ao “amor cortês” dos cavaleiros medievais pela dama casada, Beethoven escrevia cartas de amor a uma mulher misteriosa, referida por ele como “amada imortal”.

<sup>539</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 388.

<sup>540</sup> Cf. STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 392.

<sup>541</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 389.

Aí a figura faz sua regressão histórica e descobre-se menos mártir ao ver que sua culpa não é culpa individual, mas coletiva: a vantagem que levou de um colega teria sido motivo de culpa que o colega também sentira por vantagem semelhante, em situação com outrem. Entretanto, os problemas do mundo liberal não se solucionam pela religião, pois desse modo alienam dos desarranjos que não são de responsabilidade individual.

Na segunda cena desse último ato, galeria monástica de pinturas em que se desfila pelo corredor de quadros com personalidades igualmente contraditórias (“retratos de pessoas com duas cabeças” é o que indica a didascália<sup>542</sup>), a paz de espírito enfim se encontra no que se poderia enxergar como transição secular, da religião ao apontamento para a filosofia.

ESTRANHO. Sim, se alguém se apega às mesmas ideias durante toda a vida, e manifesta as mesmas opiniões, então fica velho de acordo com as leis da natureza, e é chamado de conservador, antiquado, fora de moda. Mas se se desenvolve, caminha a passo com sua idade, renovando-se com os eternamente jovens impulsos do pensamento contemporâneo, então é chamado de vacilante e renegado.

O trecho termina com citação a Hegel, uma citação que reduz a dialética do filósofo a tese, antítese e síntese (ainda assim, a antítese, como diferenciada, carrega a tese, suprassumida na síntese – o problema não é a tríade, mas tomá-la como separação). A cena seguinte, na capela do mosteiro, indica a resignação do Estranho em ali ficar, entregando-se a longo silêncio. Fica achada, portanto, a epifania do final do percurso.

Passe-se à análise de *O sonho*, trabalho em que Strindberg continua o desenvolvimento da forma onírica. *Ett drömspel*, ou em inglês *A dream play*, indica tanto uma peça dos sonhos quanto um jogo dos sonhos: a peça idealizada e ao mesmo tempo necessidade de desvendamento para obrigar a brincadeira a avançar. “O único elemento controlador é o livre fluxo da consciência do sonhador”<sup>543</sup>, mas de modo mais radical em relação ao que ocorria em *Estrada para Damasco*. O prólogo é com a voz do deus Indra, do hinduísmo, alertando a filha, Inês, sobre o perigo de sua descida das nuvens à terra, terra que é muito bela, mas era ainda mais. “Que se terá passado? Não sei... Talvez... / Um acidente na sua revolução... / Uma revolta reprimida?”<sup>544</sup>, pergunta-se o deus a quem só se ouve. O alerta se estende para os lamentos da linguagem natural da humanidade, “raça ingrata, descontente e intratável”<sup>545</sup>. Ainda assim, a descida de Inês é inevitável, pois a poeira pesa sobre seu corpo,

---

<sup>542</sup> STRINDBERG, *Estrada para Damasco*, p. 400.

<sup>543</sup> CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 336.

<sup>544</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 28-9.

<sup>545</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 29.

poeira de vertigem e que tudo derruba<sup>546</sup>, já prenúncio de que *O sonho* trata da luta de classes no mundo liberal de modo mais consequente do que *Estrada para Damasco*.

Na primeira cena, Inês e Vidraceiro estão às portas de um castelo que se eleva sob flores crescentes. Em recurso da comédia – contradição descarada entre gesto, pro público, e intenção, pra Inês –, o Vidraceiro nega e em seguida afirma enxergar o castelo:

VIDRACEIRO

(À parte)

Palavra que não vejo tal castelo! Nunca ouvi dizer que um castelo fosse capaz de crescer e aumentar de tamanho... Enfim!

(Para Inês, com convicção)

Cresceu pelo menos uns dois côvados! É porque lhe puseram estrume!... Já reparaste naquela ala que cresce... além, do lado do sol?<sup>547</sup>

O vidraceiro finge que vê o que Inês realmente vê: um castelo que cresce em aparência, pois está sobre flores que germinam do estrume. A imagem tem paridade com a produção naturalista, que se eleva do *bas-fond*. Inês acredita que no castelo um prisioneiro a espera para ser libertado. Na cena seguinte, descobre-se se tratar do Oficial, que diz que se tiver de comprar sua própria liberdade, terá de “pagar três vezes o seu preço”<sup>548</sup>. Ele se nega um “filho do Céu” porque o obrigam a se esfalfar “a tratar dos cavalos, a preparar-lhes as camas de palha e a varrer o estercó”<sup>549</sup>. Fica claro, logo no início da peça, um desejo por libertação do trabalho excedente.

Oficial e Inês começam a ouvir Pai e Mãe pela parede. A Mãe morta, em realização onírica de desejo<sup>550</sup> viva e presente, chama-se Cristina como a empregada de *Senhorita Júlia*. Como ela dirá ao marido que também já foi criada, não se descarte a hipótese de que se trataria de um duplo na obra de Strindberg<sup>551</sup>. Esse infamiliar familiar, também pela etimologia em cristã, está para morrer e lamenta a vida dedicada aos filhos, justificação da existência, ao mesmo tempo alegria e mágoa.

O Pai, antes de desaparecer pela parede, aponta o Oficial, de quem se revela o nome: Alfredo. Este então conversa com a Mãe sobre a injustiça que sofreu: fora acusado de roubar uma peça de prata encontrada pouco depois, o que o impeliu pelo resto da vida em má

<sup>546</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 30-1.

<sup>547</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 33.

<sup>548</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 36.

<sup>549</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 37.

<sup>550</sup> Para Freud, todo sonho é a realização de um desejo (cf. FREUD, *A interpretação dos sonhos*, p. 155 e ss.), mesmo que esse desejo apareça encoberto em formas como a do contradesejo (Cf. FREUD, *A interpretação dos sonhos*, p. 167 e ss.).

<sup>551</sup> Cf. STRINDBERG, *O sonho*, p. 46.

direção<sup>552</sup>. Levando-se em conta que o aparato opressor que aqui interessa – âmbitos jurídico e policial, antecipados por pai e mãe – formam na vida de vigília o Superego, inconsciente de Alfredo, a catarse onírica se mostra regressiva por se produzir a partir de representação não do mundo liberal, mas do âmbito doméstico: a Mãe insinua justificação para a iniquidade como vingança divina por Alfredo ter rasgado um livro e deixado a culpa ser lançada sobre o irmão. O sonho conduzido pelo Superego produz, assim, a religião da resignação com o absurdo, uma vez que a totalidade seria inapreensível e alienante. A Mãe, para quem os desígnios são insondáveis, é a figuração dos cuidados e da caridade, ao passo que o Pai, tornando à cena com a cabeça através da parede (e portanto mais uma vez fantasmagórico), figura as repressões de classe, por recriminar a mulher no seu tratamento igualitário com a sopeira<sup>553</sup>.

A crítica onírica ao mundo liberal prossegue na figura do Colador de Cartazes, que levou cinquenta anos – um choque para Inês – para conseguir um meio de produção *artesanal*: seu camaroeiro (uma rede de pesca) e sua caixa verde, para os peixes. Dando sequência não sequencial, a Porteira avisa que é o último dia da Ópera, dia em que se terá notícia de quem será contratado para a próxima temporada. “E os que não forem contratados?”, pergunta Inês. A resposta da Porteira, de que também são dignos de serem vistos, segue-se da assertiva da filha do deus: “Como os homens são dignos de lástima”, o que ela repetirá quando for apontada uma das não escolhidas, “Repare em como ela chora!”<sup>554</sup>. Como Peter Szondi deixa frisado, essa espécie de *leitmotiv* da peça, “Como os homens são dignos de lástima”, será repetido por Inês inclusive quando ela estiver em situação humana digna de lástima, o que faz a fala, intermitência para a deusa, parecer um aparte<sup>555</sup>.

O Oficial reaparece em cena. É o mesmo, mas já não mais reconhece Inês. Único feliz, canta “Vitória”, figuração de uma artista provavelmente escolhida, com quem vai se casar, mas essa figuração não aparece, apesar da resposta também em formato de canto vinda de cima<sup>556</sup>. O Oficial se dirige ao Colador de Cartazes e conversa com ele sobre o camaroeiro: todas as pessoas da ópera são doidas por peixes, pois estes são mudos, não conseguem cantar<sup>557</sup> (não conseguem concorrer?). Em agitação, o Oficial continua a cantar “Vitória”, mas

---

<sup>552</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 43-4. Pode haver aí referência a Jean Valjean e ao roubo dos talheres de prata em *Os miseráveis*, de Victor Hugo.

<sup>553</sup> Em *As massas e o homem*, de Ernst Toller, peça do expressionismo do entreguerras, esse tipo de representação avança: lá, como se verá mais adiante nesta tese, a figura feminina é pacifista e a anônima defende o uso da violência.

<sup>554</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 51.

<sup>555</sup> Cf. SZONDI, *Teoria do drama moderno*, p. 64-5 (2001) ou p. 56-7 (2011, com a tradução refeita). Cf. também o trecho na peça em STRINDBERG, *O sonho*, p. 51.

<sup>556</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 52-3.

<sup>557</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 54.

ela não mais responde. Ele então pede que o permitam subir para buscá-la, mas a Porteira diz que é rigorosamente proibido subir ao palco. Simbolicamente interdito na cena, o Oficial começa a elucubrar sobre os sete anos que espera ali, naquele lugar, e sobre a porta com uma clareira em formato de trevo de que não se sabe o outro lado. O enunciado, da conversa que não pode passar da cozinha como em *Senhorita Júlia*, é o das portas que nunca se abriram aos trabalhadores, da sorte que se insinua, mas sempre inalcançável<sup>558</sup>. As elucubrações do Oficial continuam, e ele se lembra de eventos de quando tinha sete anos de idade, referindo-se a um jantar daquela época. O Colador de Cartazes então pergunta, como por livre associação, aparentemente para mudar de assunto: “Jantar? Uma hora dessas?”<sup>559</sup>. No meio de tantas falas que parecem inúteis, muitas com traços de conversa de surdo, material que se cortado não comprometeria o todo, está o conteúdo a ser lido dialeticamente, como numa investigação psicanalítica em busca do que provoca os sintomas, em busca do que está sendo reprimido.

“Lá em cima”<sup>560</sup>, na fala da porteira invejada por trabalhar (ainda que na miséria de não poder dormir), parece se referir ao palco ou ao que sobe à consciência. Na metateatralidade, a peça estaria ocorrendo não onde normalmente ocorreria, mas ao mesmo tempo no inconsciente e em baixo, onde está interdito o drama, onde estão os descartados, os que não podem mais concorrer. Quando recomeçam os ensaios, desnudam-se as técnicas de iluminação do *ballet* ao fundo, luz e escuridão que se intercalam no que Inês aproveita para marcar em simbiose a passagem das noites e dos dias, um modo de narrar a passagem de tempo<sup>561</sup>. A assertiva do Oficial logo em seguida aponta para a forma onírica abrindo um universo de possibilidades para o teatro: “Nada é tão bom como pensamos!... Porque o pensamento é superior à ação... à realidade...”<sup>562</sup>. Ele continua ali por Vitória como quem aguarda o Godeau de Balzac<sup>563</sup>, angústia típica dos sonhos em que a chegada ou a conquista está constantemente se frustrando. A metateatralidade, na irrupção progressiva da técnica, atinge seu auge com a aparição do Ponto, ou Prompter, trabalhador da cena que dá a cola para quem não decora o texto. Ele diz que também vai esperar na porta com a clareira em formato de trevo<sup>564</sup>. A cena termina com essa porta, enunciado da libertação dos trabalhadores, prestes

---

<sup>558</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 54-6.

<sup>559</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 57.

<sup>560</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 60.

<sup>561</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 63.

<sup>562</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 64.

<sup>563</sup> *Mercadet ou le faiseur*, comédia escrita por Balzac em 1840, conta a história de um negociante arruinado à espera de Godeau, associado que voltaria enriquecido da Índia para resolver o problema com os credores.

<sup>564</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 69. Na versão cinematográfica que Ingmar Bergman dirigiu de *O sonho*, de 1963, o Ponto aparece sempre de costas, posição que a câmera com o prompter televisivo atualmente ocupa, ao apontar para a cena com o auditório atrás de si. Não custa frisar que o processo de formação do teatro épico é

a ser aberta, mas a Polícia entra, reprimindo a possibilidade, o que faz o Oficial solicitar a justiça.

O cenário se metamorfoseia escritório de advocacia<sup>565</sup>. A porta onde não se podia entrar se revela arquivo de documentos desaprovados pela censura. O xale<sup>566</sup> que carrega todos os testemunhos de sofrimento feitos à Porteira agora está com Inês, que quer acrescentar confissões feitas pelos clientes do Advogado: assassinatos, divórcios, dívidas atravancando qualquer plano de futuro. “Não compreendo como conseguem viver! Casam-se com o rendimento de duas mil coroas, quando precisam, pelo menos, de quatro mil!”<sup>567</sup>. O Oficial, que continua a esperar Vitória, nota a porta se parecer muito com alguma coisa que é impedido de dizer. Batem os sinos das igrejas, ele pergunta se se trata de um funeral na cidade, mas é na verdade uma solenidade na universidade para posse dos doutores, onde o Advogado vai receber o título<sup>568</sup>.

O cenário mais uma vez se transforma<sup>569</sup>. A porta com o trevo passa a conduzir à sacristia. Dela, o Advogado vai receber uma coroa, o título de doutor como se fosse uma unção, chamada de atenção para a subsunção do espírito clerical nas titulações da sociedade burguesa. Inês inclusive está com o xale lavado, para participar sem mácula do culto. O Advogado não suporta a pressão do Superego simbolicamente representado no cenário e se diz indigno<sup>570</sup>. Questiona-se o trabalho para o esclarecimento dos outros num mundo em que se recusa justamente o esclarecimento. A esse assunto reflexivo, de quem não se distancia para observância do condicionamento que produz a aversão à racionalidade, segue-se a aparentemente desconexa conversa que Inês inicia ao observar o espelho em cima do teclado do órgão. Neste mundo, às avessas como se a realidade tivesse sido perdida em outra linha do tempo, tudo se manifesta cópia maligna e contrafação. Por fim, depois de ainda haver discussão da separação entre as ciências e suas contradições, o Advogado recebe a coroa de espinhos como o Cristo apaixonado: a identificação o leva ao martírio.

Passa-se a um “draminha” à beira-mar, cena curta quase que de casamento, com juras de amor e união entre o Advogado e Inês. Essa espécie de interlúdio serve para meter a filha de Indra no cenário seguinte: o espaço doméstico. A empregada, Cristina, duplica a

---

também sismógrafo da aparição do cinema e das conseqüentes técnicas e ferramentas do trabalho audiovisual de ponta.

<sup>565</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 72.

<sup>566</sup> Rememore-se um mesmo acessório alucinógeno sendo tecido em *Estrada para Damasco*, pela Dama.

<sup>567</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 75.

<sup>568</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 76-7.

<sup>569</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 78.

<sup>570</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 79.

homônima de *Senhorita Júlia* já duplicada na Mãe do Oficial. As misérias se referem às preocupações de classe média: as dificuldades financeiras relacionadas à clientela de baixa renda, a descontinuidade entre os dois do par amoroso (um mais preocupado com a sujidade e o outro mais preocupado com a organização), o herdeiro produzindo efeito contrário ao de fortalecer os laços de marido e mulher, o valor conferido às aparências na relação com os vizinhos. O calor que não se pode produzir com dispêndio do luxo que seria o aquecedor impede que se abram as janelas, o que abafa o ambiente em pleno inverno também em sentido físico. A fechadura que range, demanda para o que o cinema depois viria a nominar como *foley* ou sonoplastia, associa-se como elemento de gastura. O casamento progressivamente desmente as idealizações da cena anterior, evidenciando-se negócio nas falas que indicam compromisso, dívida, cobrança, pagamento. Quem aparece para salvar Inês é o Oficial, que diferentemente do Advogado não teve coroa de espinhos, mas o título de doutor. Não que Strindberg leve o título a sério, ainda mais em contraste com o fetichismo do amor, denunciado até então.

O OFICIAL

Daqui em diante... a vida pertence-me. Estão-me abertas todas as carreiras. O Parnaso está conquistado! Os louros, a imortalidade... a glória... tudo me pertence!

O ADVOGADO

E de que é que vai viver?

O OFICIAL

Viver?

O ADVOGADO

Sim! Precisa de uma casa... de se vestir... e de comer!

O OFICIAL

Bah! Isso sempre se arranja! Desde que alguém nos ame!<sup>571</sup>

Inês se livra do espaço doméstico e das conseqüentes funções nas atividades reprodutivas a que tinha sido guiada pela armadilha da abstração fetichista nomeada amor, mas em vez de chegar à Bela Praia vai parar na Praia da Morte: descontinuidade entre suspensão da realidade em cenário paradisíaco e demanda de representação da luta de classes. O Mestre de Quarentena, quase que de *black face* com a cara suja de carvão, explica ao Oficial que na Praia da Morte não estão apenas os pobres e doentes, mas também gente rica: “Repara naquele ali, no banco de tortura. Comeu tanto *foie-gras* e bebeu tanto vinho de boas marcas que lhe apodreceram os pés”<sup>572</sup>. O Comandante, por causa do amor, se cega para a

---

<sup>571</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 102-3.

<sup>572</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 110.

feiúra, crueldade e infidelidade da esposa. O Oficial então se lembra do amor por Vitória, a quem diz ainda esperar na saída da Ópera. O Mestre da Quarentena pergunta pela porta com o trevo, mas o Oficial diz que ainda não a puderam abrir.

Mais adiante na mesma cena, um Ele abstrato representado como jovem apaixonado chega à ilha com um Ela também abstrato que começa por ser comparada com Vitória, a paixão do Oficial. Ele e Ela também achavam que chegariam à Praia Bela, mas igualmente sem querer foram parar na Praia da Morte, onde deverão permanecer quarenta dias e quarentas noites. Aí o Mestre de Quarentena os desilude de que “o amor triunfa de tudo”<sup>573</sup> jogando-os no forno, duplicação do espaço doméstico abafado do cenário anterior. A figuração que se abstrai como Ela se revela de fato Vitória, supondo que o Oficial se sente vingado diante de sua desgraça.

O verão começa a se tornar outono, referência ao fim das férias escolares na Europa. O que então se discute, na ilação do espírito do Reformado à espera do fim, é a repetição das mesmas aulas até a morte. Esse aposentado, a enfrentar adversidade imposta não por um antagonista individual, é comparado a um “capitão que nunca chegou a major”, “funcionário subalterno que nunca chegou a chefe de secretaria... Muitos são os chamados e poucos os escolhidos...”<sup>574</sup>. O Reformado nega essas ilações, diz só estar a espera do jornal, o que reforça a defesa da “dramaturgia do eu” no corpo da peça. Ainda assim, Vitória e Ela se confluem para pôr em xeque o fundamento do liberalismo: a continuidade da infelicidade de um produzida exclusivamente pela felicidade de outro, como se infelicidade e felicidade fossem mutuamente determinadas de um modo imediato, de acordo com o mérito individual. “E acreditas que a minha felicidade possa assentar nos teus sofrimentos?”<sup>575</sup>.

A cena seguinte, na Praia Bela, também tem suas dinâmicas de preferidos e preteridos: Edite está sentada há três horas porque ninguém a convidou para dançar. Entretanto, no novo cenário a adversidade pode ser enfrentada na relativa igualdade de condições, pois Edite se põe a tocar uma música que cala a valsa e faz os dançarinos se aproximarem para ouvi-la. Recua-se então a uma sala de aula onde se impõe o decoro e a violência para o aprendizado. O Oficial, desesperado em situação típica de sonho (os “sonhos de exames”<sup>576</sup>), pergunta o que está fazendo em meio a alunos da escola primária, se afinal é ou é não doutor<sup>577</sup>. Aí as piadas giram em torno da lógica positivista e dos absurdos a que se chega com ela sem

---

<sup>573</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 122.

<sup>574</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 124.

<sup>575</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 126.

<sup>576</sup> Cf. FREUD, *A interpretação dos sonhos*, p. 315-17.

<sup>577</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 132.

espírito dialético. Para a passagem dessa cena, a sala de aula é oniricamente jogada para um plano de fundo, com o professor continuando a dar aula, mas em silêncio, isto é, sabe-se que a aula continua acontecendo, mas dela se escapou, ela não é mais o foco. Entra um cego que é proprietário de baías, golfos, praias, peixes, aves, mar e terras, mas se queixa por não ser capaz de ver nada do que tem. O Advogado reaparece para anunciar o pior: o eterno recomeço, a repetição. Para Inês, a volta ao forno. Para o Oficial, o regresso à escolinha e aos estudos da tabuada até a hora da morte.

Inês se recusa a viver entre humanos, reclamando a volta para o lugar de onde veio, no alto. Nesse momento começa a associar-se com Cristo, dizendo que vai se retirar para a solidão e o deserto, para se reencontrar<sup>578</sup>. Daí, supõe-se que, tendo em vista já ter experimentado o forno doméstico, defende a libertação dos condenados da Praia da Morte, ao que o Advogado alerta: “Já houve um libertador que veio uma vez... Foi crucificado!”<sup>579</sup>

Na cena a seguir conversam dois operários, o Primeiro Carvoeiro e o Segundo Carvoeiro. A temperatura mede quarenta e oito graus à sombra e “É proibido!... Aparecia logo a Polícia!” é repetido para a possibilidade de tomar banho no mar, colher uma laranja ou diminuir o ritmo do trabalho. O Primeiro Carvoeiro questiona a filha dos deuses por que os que mais trabalham nem sempre conseguem comer, ao contrário dos ricos, que não fazem nada e empanturram-se. Inês devolve a questão, individualizando-a, “diz-me tu, que fizeste para estares assim tão negro e estares sujeito a uma sorte assim tão dura”<sup>580</sup>. Pais pobres e pouco honestos, talvez castigo. O Advogado explica que para os trabalhadores a única escapatória é o suicídio, porque o campo está cercado, nada é livre e tudo tem dono, até mesmo o mar, e os que pensam em mudar isso “acabam por malhar com os ossos numa prisão ou... vão parar a um manicômio”<sup>581</sup>.

INÊS

E quem é que os mete na prisão?

O ADVOGADO

Todos os Bem-Pensantes... a gente honesta...

INÊS

E quem é que os leva ao manicômio?

O ADVOGADO

O seu próprio desespero, quando se apercebem da inutilidade dos seus esforços.

INÊS

---

<sup>578</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 148.

<sup>579</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 150.

<sup>580</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 153.

<sup>581</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 156.

E ainda ninguém teve a ideia de que o mundo é assim porque tem que ser assim, por razões desconhecidas?

O ADVOGADO

Sim! É o que pensam os que vivem confortavelmente.

INÊS

Pensam que está tudo bem tal como está?...

PRIMEIRO CARVOEIRO

E dizer que é sobre nós que assenta a sociedade!... *Se não trouxéssemos mais carvão, deixaria de haver lume nas lareiras, luz nas ruas, nas lojas, nas casas. Seria a noite total e o frio apoderava-se de vós... é por isso que nos encharcamos de suor para vos trazermos tão suja carga... este carvão. Que é que nos dais em troca?*<sup>582</sup>

Com esse “se”, Strindberg está sugerindo uma das armas dos trabalhadores na luta de classes, a greve, mas o Segundo Carvoeiro sabe de instrumento mais consequente, ícone da Revolução que varreu a aristocracia francesa para a lata de lixo da história: “Podridão!... Só a guilhotina pode limpar esta podridão!”.

O cenário agora é uma gruta onde Inês começa a perceber o formato de concha do espaço, o mesmo da orelha. O Poeta só ouve ruído, índice da falta de imaginação e fantasia, enquanto que Inês pensa nas lamentações do vento, introduzindo a prosopopeia poética. Surgem assim a lírica e a canção, com recitação da filha do deus de uma poesia que vai sendo acompanhada em surdina por uma música<sup>583</sup>. O “nós” que compõe o eu lírico coletivo, referindo-se aos ventos e simultaneamente aos humanos, dirige-se a Indra para acusá-lo de toda a miséria na Terra<sup>584</sup>.

Depois do canto dos ventos, Inês se pergunta se está num sonho e rememora o que se passou até então, numa reconfiguração do clichê naturalista da forma romance policial: na investigação, a recapitulação se faz constantemente necessária, não só para desvendar o mistério na dinâmica interna, mas ainda para situar o leitor na dinâmica externa (os romances naturalistas costumavam ser publicados em jornal, como folhetim). O metassonho se transforma em metapoesia:

O POETA

Tudo isso... me aconteceu imaginá-lo num poema.

INÊS

Sabes, então, o que é a poesia?

O POETA

Sei o que é o sonho... Mas o que será a poesia?

<sup>582</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 156-7, grifo meu.

<sup>583</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 161-4.

<sup>584</sup> Esse “nós”, em sueco “vi”, se repete durante toda a poesia: “vi, vi, vindarne”, “vi, vi, vågorna” (“nós, nós, os ventos”, “nós, nós, as ondas”) etc. Daí se constatar a onomatopeia do sueco, produzida com o sopro da fricativa labiodental, o que se perde em português (cf. STRINDBERG, *Kronbruden; Svanevit; Ett drömspel*, p. 248 e ss.).

## INÊS

Não é a realidade... é muito mais... Não é sequer o sonho... é o sonho desperto...

Inês acusa a poesia de alienação, pois sem ela “não haveria quem pegasse na charrua e na enxada, na plaina e no machado”<sup>585</sup>. O Poeta, indignado, argumenta que ela só diz isso porque pertence ao mundo celeste. Inês reconhece então a censura do Poeta: está tempo demais, como ele, com as asas pesadas de lama, a terra nos pés. Ela pede para ler a poesia dele. O Poeta lhe entrega o papel, que Inês não usa, recitando de cor como se lesse pensamentos numa encenação do espírito. Daí que um verso é momentaneamente interrompido por uma crítica da filha de Indra: “Que a obra não censure o seu autor!”. A poesia culmina com questionamento da propriedade privada e do ódio produzido pelo mundo liberal.

Uma ameaça toma a tripulação de um navio diante de Inês e do Poeta, ameaça que se dirige também aos dois, e a figura de Cristo aparece caminhando sobre as ondas. Na estrutura de sonho, a repetição da tentativa de se dizer quem ele queria libertar indica o recurso do Id no inconsciente na sua luta contra a censura. “Quem o crucificou?” tem como resposta do Poeta “Todos os Bem-Pensantes!”<sup>586</sup>. A tripulação se joga ao mar, para a morte, com medo do redentor.

A porta parece que vai enfim ser aberta, numa expectativa que conserva traços do pressentimento típico da unidade de ação. O Poeta diz a Inês que parece já ter vivido este momento, demarcação de que a cena do início da peça, antes da manifestação do Superego na figura do policial, se repete. “Terei talvez sonhado?”, ele se pergunta, ao que Inês rebate: “Não o terás, talvez, escrito?”<sup>587</sup>. Nesse devaneio travestido de diálogo, que dissolve o diálogo desvelando o autor conversando consigo mesmo, poesia e sonho se fundem, suprasumidas como se fizessem parte de um mesmo conceito. Em vez de um policial, agora aparecem os antepassados dos tuis de Brecht, chamados “Bem-Pensantes”: o Lord Chanceler e os Decanos das quatro faculdades, Teologia, Letras, Medicina e Direito, respectivamente os místicos, os filósofos, os positivistas raciocinantes e o aparato repressor. Como diz Inês, quatro cabeças para um único corpo. “Quem foi capaz de criar um tal monstro?”, questiona ela<sup>588</sup>. A cena, toda cômica, baseia-se em preconceitos, dificuldade de dissolução das contradições e

---

<sup>585</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 166.

<sup>586</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 175.

<sup>587</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 182.

<sup>588</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 195.

xingamentos, com direito a discussão sobre o nada, que é o que no meio da confusão descobrem atrás da porta.

O Advogado pressiona Inês para a retomada de suas responsabilidades como esposa e mãe, mas ela reclama a responsabilidade dele, como pai, para que seu dever seja cumprido<sup>589</sup>. Ainda que esse “dever” seja o dever sublime da filha do deus, pode cifrar um dever da mulher no mundo que está para além dos cuidados com a reprodução da espécie. O Poeta intervém dizendo que era pressionado pelos desejos de pai e mãe para que fosse homem de negócios e religioso. Era pressionado ainda por um amigo que o ajudou, mas que era um tirano para aqueles que mereciam ser defendidos, por isso teve de ser traído. “Os homens dizem que estou desonrado... um refugio da sociedade, e a minha consciência diz-me: ‘Agiste bem’, mas, momentos depois, segreda-me: ‘Agiste mal’. É assim a vida”, explica o Poeta<sup>590</sup>, consciente de sua bipolaridade psicótica, determinações do Superego para tolher o Id.

Regressa-se ao começo, com o cenário em frente ao castelo. Inês espera tornar ao alto como deusa. Uma dimensão importante do sonho, não imanente, se configura na conversa que ela tem com o Poeta: o despertar com desestabilização das certezas seria distanciamento<sup>591</sup>. Os dois falam de Cristo e dos avanços produzidos por ele. A “queda do céu” fez o elevado descer para o corpo, numa figura que, como Inês, está a meio caminho entre o mundo terreno e o espiritual, paridade com o meio caminho entre o estado de vigília e o sonho<sup>592</sup>. Essa paridade se sustenta pela insuportabilidade do conteúdo onírico, discutida logo a seguir, momento em que Inês reclama uma palavra que atinja o conteúdo do pensamento e o Poeta se lamenta um surdo-mudo com vergonha de ser aclamado<sup>593</sup>.

As figuras começam a desfilar pela cena e a jogar na fogueira os adereços que cifraram na peça a repressão: Inês os sapatos de terra que a impedem de se elevar, a Porteira o xale, o Oficial as rosas de que só conservou os espinhos, o Colador de Cartazes as peças impressas de publicidade (“mas não o camaroeiro, isso nunca!”<sup>594</sup>), o Vidraceiro o diamante que utilizou para abrir a porta, o Advogado um *dossier* sobre o sexo dos anjos ou a descida das águas do Ganges (isto é, as discussões inúteis que o fizeram se sentir culpado com o título), o Mestre de Quarentena a máscara que fazia dele um mouro contra a própria vontade (o *black face*), Edite sua feiúra (ou seu *white people problem*, diga-se assim) e o Cego a mão pelo olho<sup>595</sup>.

---

<sup>589</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 198.

<sup>590</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 200.

<sup>591</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 202. Cf. epígrafe de Benjamin no próximo capítulo desta tese.

<sup>592</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 203-4.

<sup>593</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 206-7.

<sup>594</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 209.

<sup>595</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 208-10.

Enunciando o fim da peça, o Poeta diz que leu em qualquer parte que quando a vida se aproxima do seu fim, vê-se tudo o que aconteceu de novo, num movimento acelerado<sup>596</sup>. Trata-se de um meio de colocar todo mundo em cena e estimular a rememoração, mais uma vez estratégia tributária dos romances de investigação naturalistas. O Decano da Faculdade de Teologia atira no fogo um livro, mas o Poeta, defensor da importância da lírica mesmo na produção metafísica, não aceita e tira a obra de lá. Cristina, a criada, aparece para colar as frestas, impedir a saída do calor como fazia no ambiente doméstico, o que se poderia relacionar com a proposição da figura de mesmo nome em *Senhorita Júlia*, de “colar” a virgindade da personagem-título, fingindo que nada aconteceu. Não há, entretanto, janelas no castelo, que pega fogo. Inês vai embora prometendo, “perante o trono supremo”, levar a Indra, o Grande Patriarca, as queixas dos humanos<sup>597</sup>. O botão no alto do telhado do castelo ardente desabrocha, uma metáfora que remete ao pensamento *em e para si* hegeliano: depois de abrir seu caminho permeando e superando os outros, conquista o próprio espaço não mais pressionado de baixo de sombras, mas livre sob a luz que vem do céu.

Ainda que ordinariamente caracterizada como drama familiar, outra obra do Strindberg expressionista que cabe analisar aqui, mesmo que de modo breve, é *A sonata dos espectros*, de 1907. O Velho, um especulador financeiro, arruinou a vida de várias pessoas, as quais conduz como se lhes fosse o próprio narrador. Sua armação alcoviteira no contexto da peça visa ao casamento da Senhorita, na verdade sua filha, com o Estudante, para que assim, por meio do garoto, possa transmitir sua herança. Ficando essa armação em segundo plano, frustram-se reconhecimento e demais truques dramáticos em perspectiva, porque o que prevalece do Velho é a função não só de descrever acontecimentos passados, mas ainda de denunciar a falsidade das marionetes burguesas que não têm o que dizer no espaço doméstico a não ser as mentiras que não enganam mais. Tolhido da crítica aberta, ou do próprio caráter, épico, que confere à cena, o Velho se conduz ao suicídio, para na parte seguinte ser substituído na função pela cozinheira, uma trabalhadora. Se para Szondi aí “morre o primeiro épico em cena ao não ser reconhecido sob a máscara de uma personagem”<sup>598</sup>, poder-se-ia acrescentar um desnudamento mais explícito do enunciado: como o burguês tinha seus limites para continuar a ser identificado na vanguarda, o espaço histórico passaria a outro ator.

---

<sup>596</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 211.

<sup>597</sup> STRINDBERG, *O sonho*, p. 214. Não se trata de “tronco”, como aparece provavelmente por erro de digitação nessa tradução em português, mas de “trono”, vide o texto original: “Skall i ditt namn jag bära fram till tronen. / Farväl!” (STRINDBERG, *Kronbruden; Svanevit; Ett drömspel*, p. 330).

<sup>598</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno*, p. 69 (2001) ou p. 61 (2011, com a tradução revista).

Acrescente-se, antes de finalizar esta parte, a chamada de atenção de Szondi para a “épica em duas vozes” de *A grande estrada* (1909)<sup>599</sup>, última peça de estações de Strindberg, não traduzida para o português. Ali os atores se revezam nas orações de uma mesma frase, dando o texto como se estivessem lendo juntos a mesma narrativa.

### **Hauptmann: a implosão da domesticidade suicida**

Lessing é parte de um momento dos estudos sobre a identificação. Na *Teoria do drama burguês*, Szondi o cita na explicação dos três graus de compaixão: comoção, lágrimas e angústia<sup>600</sup>. Na comoção, a identificação se dá de modo mais obscuro, pela abstração da figura indeterminada de alguém que sofre. Lágrimas só seriam possíveis na concretude da psicologia singular, precisamente na exposição das boas qualidades e desgraças simultâneas. Já a angústia seria o efeito da catástrofe induzida pela situação lacrimosa. A ilustração de Lessing é a que se segue. Um mendigo abstrato geraria comoção. Já um homem honesto que põe seu cargo à disposição, caindo na condição de mendigo por negar participação no ato corrupto de seu superior (suas boas qualidades e desgraças sendo portanto simultaneamente determinadas), produziria as lágrimas. Supondo que o mendigo se desespera com a aflição de sua família e resolva matá-la, por fim matando-se a si mesmo, apareceria a angústia. O autossacrifício físico diante das condições políticas e sociais, em Lessing, é o limite do drama burguês. Como a agressão da sociedade burguesa impotente é direcionada contra si mesma, o mendigo não destrói o patrão que o fez cair na condição de mendigo, mas a si mesmo e os seus.

Na melancolia, o Eu não ousa reclamar, ele se reconhece culpado e submete-se ao castigo<sup>601</sup>. O Supereu se manifesta como crítica e o melancólico é arrebatado pela culpa. Essa condição psicopática não explícita marca o prenúncio da crise da forma. Os personagens em situação extrema criam para si fantasias, as quais tomam como realidade, e, impotentes, voltam-se contra si mesmos. Como se viu, é o caso já em *Hamlet*, peça em que o pensamento e as ações do personagem-título se limitam ao drama familiar e levam à autodestruição. No teatro burguês, a prisão domiciliar cada vez mais generalizada é sintoma de um movimento que via o mal-estar na civilização e atacava a vida pública. A saída, para os românticos, seria

---

<sup>599</sup> Cf. SZONDI, *Teoria do drama moderno*, p. 60-1 (2001) ou p. 53 (2011, com a tradução revista).

<sup>600</sup> SZONDI, *Teoria do drama burguês*, p. 145-7.

<sup>601</sup> A Maria de *O mercador de Londres*, de Lillo, se recolhe em fantasia diante da opressão (cf. SZONDI, *Teoria do drama burguês*, p. 78 e ss.). Retome-se o significado de melancolia discutido na análise de *As três irmãs*.

domesticar o que havia de bom em estado selvagem, mantendo tudo no lugar de uma suposta moralidade e na proteção diante da epicização tida como degradante.

A contribuição de Gerhart Hauptmann contra a domesticidade imposta pelo teatro burguês é o apontamento para a necessidade de implosão do interior suicida: o que aparece no limite em *Os tecelões*, peça de 1892 sobre a insurgência na Silésia em 1844, é a identificação melancólica dos trabalhadores com a burguesia entre quatro paredes, encerramento na moralidade no fundo autodestrutiva. A saída, no chamado da canção revolucionária vinda de fora dos espaços fechados que compõem os cenários, seria justamente a organização coletiva na esfera pública.

A peça, dividida em cinco atos à maneira do classicismo como sintoma da normatização ainda persistente<sup>602</sup>, começa com a negociação dos trabalhadores com o intermediário entre eles e o patrão. Pfeifer, o assecla, é a terceirização do trato com a miséria. As demandas dos trabalhadores, no caso a caso, se desenvolvem na intersubjetividade. O diálogo, entretanto, fica descabido em desigualdade de condições: já se sabe de antemão que nenhuma das reivindicações pode ser aceita, pois individualmente o embate é impossível. Daí a fala do Aprendiz, submetido à inação de quem não tem outra saída a não ser a obediência: “É como se a gente estivesse falando com a parede”<sup>603</sup>.

Pressupondo a já discutida igualdade entre os homens na sociedade de direito, tal como propuseram os burgueses revolucionários, o diálogo seria idealmente possível. Como as condições na sociedade de classes não são as mesmas para todos, o que se evidencia na negação da estrutura do drama é a demanda de ruptura com o privilégio<sup>604</sup>. Bäcker é o único tecelão com capacidade de agir no primeiro ato, mas menos como indivíduo do que imbuído da força da classe trabalhadora se organizando coletivamente. É o próprio industrial, Dreissiger, que reconhece na afronta não o sujeito da ação, mas o “bando” “daquela canção infame”<sup>605</sup>.

Quando o trabalhador de oito anos desmaia de fome, Dreissiger se autoincrimina numa espécie de monólogo psicopático de negação, mais uma evidência da dificuldade de colocar os enunciados dramáticos em embate:

---

<sup>602</sup> “Mas não são atos o que temos aqui [em *Os tecelões*], pois estas unidades não têm o encadeamento causal que o drama exige. Seu nome técnico é quadros, que nesta peça têm encadeamento temático” (COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 69). Enquanto o ato, por remeter à ação (ato, agir), convida ao envolvimento, o quadro convida à análise.

<sup>603</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 5.

<sup>604</sup> Até para vencer num debate é preciso ter parte no acesso não universal à formação. A narrativa do teatro épico, quando suprassume o diálogo, assume o diálogo como ideologia.

<sup>605</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 13.

No fim, quem é apontado como responsável? Nós, os fabricantes, é claro. Nós somos os culpados de tudo que acontece. [...] o fabricante é o bode expiatório [...] um sujeito sem coração, um sujeito perigoso, que qualquer cão pode morder na perna. Este vive às mil maravilhas e tem de tudo; e dá aos pobres tecelões um salário de fome. [...] Como se comportou aquele camarada, aquele fulano lá, o Bäcker! Pois agora ele vai aí pregar aos quatro ventos, sabe-se lá quão impiedoso eu sou. Que por qualquer ninharia, sem mais nem menos, ponho os tecelões no olho da rua. Isso é verdade? Eu sou tão impiedoso?<sup>606</sup>

O segundo quadro, na casa do tecelão Ansorge, reforça os enunciados da condição da classe trabalhadora: moradia precária, alcoolismo, fome, doenças, medo, falta de vestuário, frio, questões de Engels em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* que Marx desenvolve em *O capital*. Lamenta-se inclusive a proibição da colheita de gravetos para substituir o carvão, necessário ao aquecimento das casas, e a ameaça de prisão pela guarda florestal<sup>607</sup>, discussão de Marx em *Os despossuídos*. Mãe do garoto que desmaia no primeiro quadro, a Sra. Heinrich visita a casa de Ansorge na esperança de conseguir comida. Ali já até se matou o cachorro de estimação, “cãozinho tão bonitinho e atencioso”<sup>608</sup>, para que fizessem dele um assado. A Mãe Baumert acredita que “seria melhor se o bom Deus tivesse misericórdia e nos levasse desse mundo”<sup>609</sup>. Quando se despede, desolada, a Sra. Heinrich escuta a advertência sobre não fazer nenhuma bobagem. Em seguida entra em cena Moritz Jäger, que ascendeu como militar depois de uma juventude rebelde: “não conseguia ficar cinco minutos seguidos no tear. Sempre vadiava; colocar armadilhas para os pássaros, era disso que você gostava”. A ele a Sra. Baumert também enuncia a falta de coragem para a única saída, o suicídio: “rezei a Deus para que me levasse”<sup>610</sup>.

Jäger aparece quase que naquela condição que Szondi define como “forasteiro”, pois como acabou de chegar, demandando se inteirar da situação, justifica as descrições que conseqüentemente se adequam às conversas<sup>611</sup>. Psicopático em aparência, pelo senso comum do que seria um psicopata, o militar é na verdade uma figura que, em solidariedade de classe, banca a alimentação na casa de Ansorge. Isso dá energia aos tecelões – ainda que frágeis eles passem mal, por comerem depois de tanto tempo de estômago vazio. Os trabalhadores falam

---

<sup>606</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 18-9.

<sup>607</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 26.

<sup>608</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 35.

<sup>609</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 28.

<sup>610</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 31. Já nos tempos de Racine, na França neoclássica (século XVII, portanto), o ensaísta Charles de Marguetel de Saint-Evremond reclamava da tendência de alguns de seus contemporâneos substituírem a ação por “lágrimas e arengas”. Cf. a referência ao ensaio “A um autor que pediu minha opinião sobre uma peça em que a heroína nada mais faz que se lamentar” em CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 104.

<sup>611</sup> Para a discussão do forasteiro na dramaturgia de Hauptmann, cf. SZONDI, *Teoria do drama moderno*, p. 79 e ss. (2001) ou p. 68 e ss. (2011, com a tradução revista).

em união e começam a querer se rebelar. Jäger então lê a canção que estimula os tecelões no movimento à sedição. Não se trata, por fim, de uma classe que aceita se autodestruir fechada no espaço doméstico, mas que saindo desse espaço vai lutar pela emancipação. Entretanto, sem o caráter *autoral* atribuído a Jäger, espécie de liderança literária, não seria possível uma condução da organização política no contraditório plano formal da peça.

O terceiro quadro, na taberna, inicia-se com ameaça de produção de identificação por mocinho e mocinha: a filha dos donos da taberna se caracteriza como megera domada, na recusa do casamento, e o Viajante aceita no traço o desafio. Entretanto, os contornos grotescos dele, menos a “gordura balofa”<sup>612</sup> e a mastigação de boca aberta<sup>613</sup> do que os posicionamentos de classe, impedem a torcida por casal, inclusive com a relevância se desviando dos dois para as discussões políticas.

Os embates não dizem tanto dos indivíduos, pois enunciam uma polarização figurativa entre trabalhadores e pequeno-burgueses. Por exemplo: respectivamente representados no trapeiro Hornig e no carpinteiro Wiegand (este chefe de sete empregados), trabalhadores e pequeno-burgueses disputam sobre assuntos como os dispendiosos ritos fúnebres de tecelões miseráveis. Ao atacar o interesse material da Igreja nos enterros, Wiegand recalca, em negação consigo mesmo, o fato de que é ele quem faz os caixões. Nessa aparente neurose se justificariam suas posições alienadas em defesa da meritocracia (“Quem quiser progredir, tem de esforçar-se”<sup>614</sup>), ao que Hornig rebate com indiretas sobre a vantagem que leva um carpinteiro com a morte de crianças (“Sim, você se esforça! Você sabe, antes do médico, o momento da morte de um filho de tecelões [...] Carpinteiro dos defuntos!”<sup>615</sup>). Aí a forma dialógica quase que encobre com intersubjetividade as figurações sociais, ainda mais com a progressão de acusações e contra-acusações por corrupção que se seguem, modo como Wiegand, como pequeno-burguês “repentinamente com raiva”<sup>616</sup>, sequioso por *vencer a qualquer custo* num debate, acaba dramaticamente conduzindo tudo.

No desenrolar do quadro, o grupo de pequeno-burgueses progressivamente se delinea na dinâmica formal da figuração, ainda que essa formação se dê na contradição dos embates, movimentados pelos interesses manifestadamente alienados dos personagens. Desse lado da polarização estão os Welzel, donos da taberna, o Viajante e o Camponês acompanhado do Guarda Florestal (que inclusive serve a desenvolver tematicamente, na relação entre quadros

---

<sup>612</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 47.

<sup>613</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 48.

<sup>614</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 52.

<sup>615</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 52-3.

<sup>616</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 53.

em prejuízo do encadeamento causal, o assunto marxiano do cerceamento do direito à madeira), além dos já mencionados Viajante e Wiegand. O discurso moralizante lhes serve para a criminalização da pobreza.

O CAMPONÊS – *(Revoltado.)* Vocês, sem-vergonhas famintos, para que servem? [...] Não servem para nada além de vagabundear e deitar-se com suas mulheres. Vocês são uns merdões! E muito úteis! *(Enquanto fala, paga e sai. O guarda-florestal segue-lhe, rindo. Welzel, o carpinteiro e a senhora Welzel riem desbragadamente, o viajante ri para dentro. Quando o riso se perde, faz-se notar um silêncio total.)*<sup>617</sup>

Os tecelões se calaram: não há diálogo diante da aparente alienação dos pequeno-burgueses. Daí o Viajante servir de muleta para que, sendo interrompido, Hornig narre as denúncias da situação da classe trabalhadora em jornal e a falsificação da mesma situação em documentos do governo<sup>618</sup>. O diálogo se salva com uma movimentação de cena, qual seja, a entrada de Jäger e Bäcker, mas não sem antes a descrição se engrandecer com a canção dos tecelões começando a vir do lado de fora. Jäger, irônico, oferece-se para pagar, para que os tecelões bebam como se fossem viajantes. O Viajante se identifica com o chiste, do qual os pequeno-burgueses, sem entender a crítica, riem, inclusive o próprio Viajante. É preciso então deixar mais explícito:

JÄGER – Não posso queixar-me. Sou viajante e vendo fazendas e tecidos. Divido meus lucros com os fabricantes. Quanto mais fome passa o tecelão tanto mais posso comer. Quanto maior a miséria deles, tanto maior o meu pão!  
BÄCKER – Bem falado; à sua saúde, Moritz!  
WELZEL – *(Já serviu a aguardente. Na sua volta ao balcão, para e se vira fleumaticamente e com toda a sua figura imensa para os tecelões. Com calma e ênfase.)* Deixem esse senhor em paz. Nada lhes fez!<sup>619</sup>

O incômodo de Welzel é o incômodo de classe. A estratégia de Jäger é a comédia, deboche na contradição entre intenção (ser um viajante) e gesto (a autodenúncia jocosa de não ser um viajante). Mais uma vez o apoio não só material de Jäger, mas também moral, revitaliza os tecelões: eles começam a entoar a canção, o que Welzel interdita. Entra em cena o ferreiro Wittig, um apaixonado pela Revolução Francesa, assunto que dá mais força aos trabalhadores, que não querem voltar pra casa, espaço suicida onde “se acaba ficando totalmente maluco”<sup>620</sup>. O Terceiro Velho Tecelão enuncia a neurose religiosa dos

<sup>617</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 57.

<sup>618</sup> Cf. HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 57-8.

<sup>619</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 60.

<sup>620</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 63.

trabalhadores conduzindo à finalização trágica da peça, o que se discutirá mais adiante, e então a bola volta ao campo adversário com a aparição do guarda Kutsche. Silêncio total. Este pergunta ao carpinteiro Wiegand como vão os negócios, isto é, os caixões, e não demora a Wittig incitar o embate por indiretas, à moda das descrições chistosas:

WITTIG – Um guarda tem uma vida difícil: uma vez tem de pôr na cadeia um menino mendicante quase morto de fome, depois tem de seduzir uma bonita filha de tecelão, depois tem de embebedar-se a não mais poder e bater na mulher, de tal maneira que, de medo, ela vá alarmar os vizinhos; é, passear assim num cavalo, e ficar na cama até às 9 horas não é coisa simples!

KUTSCHE – Vá falando! Um dia os seus discursos vão custar-lhe o pescoço. Todo mundo já sabe que tipo é você. Sua boca rebelde é conhecida, até do conselheiro estadual. [...] <sup>621</sup>

As provocações terminam com os tecelões segurando Wittig, para que ele não se atire sobre Kutsche. Este empalidece, borrando-se de medo dos tecelões em bando, e sai. “Quanto mais próximo da porta, tanto mais corajoso”<sup>622</sup>, sintoma de que o drama aparente se limita aqui à ameaça. Bäcker dá sinal para os tecelões todos cantarem, o que irrita os pequeno-burgueses, mas não por muito tempo, pois os trabalhadores saem à rua, o espaço aberto que faz a revolução possível.

No quarto quadro, na casa do proprietário Dreissiger, o pastor Kittelhaus, representante dos interesses religiosos, defende com os rodeios típicos de sua posição a inconsciência, como se fosse justificável o caos social impedido pela alienação. Isso diante do jovem professor Weinhold, de quem atribui à idade (19 anos) os belos ideais. As manifestações do lado de fora, na medida em que começam e se engrandecem, vão sendo observadas pela janela e descritas. Weinhold, espécie de preceptor dos Dreissiger, tomando defesa dos tecelões, aceita a ameaça de demissão e decide retirar-se. Sua função como intelectual, trabalhador doméstico, assim como a de diversos outros personagens da peça, é como a dos personagens de romance que entram e saem da trama apenas para narrar sobre sua classe e setor, estabelecendo assim menos a movimentação da ação do que a visão progressiva da totalidade do conjunto social.

Pfeifer, assecla que intermediava as negociações entre proprietário e tecelões no primeiro quadro, aparece apavorado para dar as notícias que vêm do exterior. Alguns operários da tinturaria, traidores de classe, prenderam Jäger em favor de Dreissiger, que

---

<sup>621</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 66.

<sup>622</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 67.

“lamenta” precisar de outro conceito de justiça e civilidade<sup>623</sup>. “É para o bem de todos, *não* para o meu próprio”. Ao lado dele, também em denegação, se coloca o Delegado: “Ninguém poderá levá-lo a mal”<sup>624</sup>. Isso ao mesmo tempo em que falam em tratamento no chicote e vingança.

O coro do drama, discutido na análise de *John Gabriel Borkman*, por acentuar reflexivamente a tensão do público, aqui cumpre quase que igual função. Jäger, mesmo imobilizado defrontando-se insolentemente com Dreissiger, reconhece uma empregada que aparece para servir o café. Ela então ruboriza, assustada, tapa os olhos e sai correndo. “Novamente inquietam-se os presentes”<sup>625</sup>, como provavelmente também se inquietam os outros espectadores, os da plateia. Kittelhaus tenta intervir para apaziguar os ânimos, tentando fazer Jäger reconhecê-lo como seu pastor de formação, enquanto do lado de fora chegam gritos exigindo a soltura do líder. O Delegado, empunhando a espada, sai com Jäger preso.

Em estratégia naturalista de recapitulação, Dreissiger retoma o desenvolvimento do quadro: “Primeiro a discussão à mesa com o bacharel. Cinco minutos depois ele se retira. Desaparece! Depois essa estória”. O proprietário lamenta que a trinca de humildade, paciência e docilidade dos tecelões, nostálgica nas palavras do pastor, “[...] só durou enquanto esses utopistas não se intrometeram. Essa gente foi suficientemente esclarecida quanto à terrível miséria em que se encontra”<sup>626</sup>. Das duas, uma: com essa fala, ou os recalques de Dreissiger sobre a situação da classe trabalhadora brigam para vir à tona em confissões impossíveis, tornando-o psicopático, ou permeando seu texto aparece a voz do autor em discurso indireto livre, típico da comédia.

Como o drama intermitentemente se interrompe em disritmia descritiva, Dreissiger reclama de suas condições: concorrência no mercado interno e interdição aduaneira no mercado externo. A narrativa, improlongável, demanda portanto que Pfeifer torne à cena com mais notícias: deram uma coça no Delegado e no Policial e soltaram Jäger. Kittelhaus, antes descrente dos ideais juvenis do professor, se toca de que “isso seria a revolução”. A burguesia encerrada no espaço doméstico está sendo encurralada. Dreissiger então pergunta psicopaticamente ao pastor: “Será que sou um tirano? Será que sou um carrasco?”<sup>627</sup>.

Johann, o cocheiro, preparou a fuga. Kittelhaus assume sua função religiosa de sair com Dreissiger para “dialogar” e reestabelecer a paz social. As esposas assumem quase que

---

<sup>623</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 77.

<sup>624</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 78. Grifo meu.

<sup>625</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 80.

<sup>626</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 83.

<sup>627</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 85.

sempre a função de coro do drama burguês, aí lamentando o sofrimento em meio à riqueza. O proprietário volta sem o pastor, que se ferrou lá fora. Golpes são desferidos contra a porta de entrada e o plano de fuga é posto em prática. Pfeifer se humilha, implorando para não ser abandonado, e o esforço de Dreissiger para livrar-se dele parece inútil. Eles saem e a multidão invade a sala, numa das cenas que interessava a Antoine<sup>628</sup>, pela oportunidade de criar o efeito *ensemble* no palco.

Se no drama burguês o público mira pelo buraco da fechadura sem se fazer notar, no drama naturalista se tem a chamada teicoscopia. Essa visão através das paredes, que faz possíveis as descrições do que acontece do lado exterior, além dos sons que chegam de fora pra dentro, é precursora da quebra da separação não só entre cena e plateia, mas ainda entre cena e maquinários, cena e técnica. A chamada quebra da quarta parede se forma, portanto, de uma movimentação dialética mais complexa do que faz parecer a definição reduzida a ruptura com a delimitação entre atores e espectadores.

Por fim Ansorge, no meio da multidão que invadiu a casa de Dreissiger, observa incrédulo à sua volta: encarnações da miséria experimentando sofás, tocando os objetos, admirando o luxo. A identificação aí é com o drama suprassumido no teatro épico, o que se chama vingança literária em *effigie*.

ANSORGE – (*Entrando no vestíbulo. Tendo dado alguns passos, pára, olha incrédulo à sua volta, meneia a cabeça, bate na testa e diz.*) Quem sou? O tecelão Anton Ansorge. Enlouqueceu, Ansorge? É verdade, estou com a cabeça rodando. O que faz você aqui? Provavelmente o que bem lhe apetece. Afinal, onde está você, Ansorge? (*Bate repetidamente na testa.*) Não estou certo da bola! Não respondo por nada. Não funciono direito. Vão-se embora! Vão-se embora! Vão-se embora, seus rebeldes! Tire a cabeça, tire as pernas, tire as mãos! Se você me tirar a minha casinha, tirou-lhe a sua! Portanto, para adiante! (*Vai para o salão gritando. Os presentes seguem-no gritando e rindo.*)<sup>629</sup>

De um lado ele segue idicamente a massa na ação pelo impulso, de outro lhe paira o que aparenta ser medo superegoico de perder a própria casa. Aí estaria o motivo psicopático desse seu breve monólogo, que na forma do diálogo não teria como vir à tona.

O quinto quadro, numa região vizinha, acontece na sala de trabalho ao mesmo tempo quarto de Hilse. Esse tecelão, ainda que seja ex-combatente, apóia-se na religião para

---

<sup>628</sup> O diretor encenou *Os tecelões* em Paris, em 1893 (cf. COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 68-9).

<sup>629</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 93. Supõe-se que “tirou-lhe” possa ser gralha da tradução. Ainda que se leve em conta a reprodução naturalista da fala dos tecelões, a tradução para o português, de 1968, não a considera, tal como nota em rodapé a tradutora Raquel Imanishi Rodrigues em SZONDI, *Teoria do drama moderno*, p. 73 (2011). No original: “Nimmft du m'r mei Häusla, nahm ich d'r dei Häusla” (cf. HAUPTMANN, *Die Weber*, p. 90). Sobre o uso do dialeto em vez da linguagem teatral convencional, cf. a polêmica da época em CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 258, com posição de quem achava as proposições naturalistas inadequadas para o palco.

resignar-se na própria miséria. Hornig, o trapeiro do terceiro quadro, aparece para contar sobre a insurgência em curso, que se aproxima (os quadros tematicamente encadeados têm nesse e em outros índices simultaneidade temporal relativa). Como ninguém na casa dos Hilse acredita na narrativa do que houve na fábrica e na casa dos Dreissiger, aparece a “prova do crime” ao estilo dos romances de investigação naturalistas: Mielchen, de seis anos, quer trocar a colher de prata que encontrou lá, em meio aos saques, por um vestidinho. Hilse se apavora: a colher deve ser entregue às autoridades. Luise, nora de Hilse, imagina como o objeto aliviaria a miséria. Outras informações sobre o levante por fim conduzem o assunto para a decisão de participar ou não. Hilse não cede, reivindicando a manutenção do sofrimento religioso para as reparações no paraíso (o mesmo que suicídio; a Mãe está inclusive à espera da morte: “Por que é que não morro, velho?”<sup>630</sup>). O filho, Gottlieb, supõe que os insurgentes estão sendo pagos, e até se comove pela situação dos proprietários. Luise, em atitude que se poderia dizer feminista, chama os dois de covardes. Hilse se defende da acusação lembrando que perdeu um braço na guerra, mas o que pesa em seus enunciados é o medo de perder o pouco que ainda se tem. Além disso, ele sabe que desarmado, numa rebelião desorganizada, não teria condições de enfrentar a tropa militar encomendada pela classe dominante.

Vozes dos moradores anunciam a aproximação da multidão de lúmpens cada vez maior, que não se refreia diante dos cartazes de Dietrich, o proprietário local, informando que “todos serão atendidos”<sup>631</sup>. O *ensemble* entra na casa para o chamado, ao qual Luise adere. Aí se continua a narrativa do que acontece do lado de fora, com entra-e-sai e teicoscopia.

UMA TECELÃ – Mataram alguns.

UM VELHO TECELÃO – (Na casa.) Prestem atenção, agora estão troçando dos soldados.

UM SEGUNDO TECELÃO – (Perplexo.) Agora vejam as mulheres, vejam só as mulheres! Não é que estão levantando as saias! Não é que estão cuspidos nos soldados!

UMA TECELÃ – (Grita para dentro.) Gottlieb, dá uma olhada na sua mulher, ela tem mais peito do que você, ela está saltando diante das baionetas como se estivesse dançando ao som da música. [...] <sup>632</sup>

Do exterior, Luise já até tinha renegado o marido, de quem depois se ouviu debocharem de frouxo, com cantiga e tudo. Gottlieb não resiste e resolve sair e lutar. A peça termina logo em seguida. Hilse, até o fim encerrado entre as quatro paredes, toma um tiro de bala perdida, numa tentativa de figurar o fim trágico de quem se impregna de convicções

---

<sup>630</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 107.

<sup>631</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 110.

<sup>632</sup> HAUPTMANN, *Os tecelões*, p. 118-9.

religiosas em vez de se organizar: “tragédia de martírio” ou “de mártir”, como define Szondi<sup>633</sup>, ou a angústia de que falava Lessing. Trocando em miúdos, a catástrofe individual da tragédia doméstica, na contradição com a forma épica que se precipita, enuncia a derrota dos trabalhadores ainda alienados nesse episódio real. A recusa em encerrar com o esmagamento da insurgência indica também um traço de otimismo naturalista em face ao movimento da história: a derrota numa batalha não é a perda de uma guerra.

### **Alencar: a importação do drama e suas contradições no Brasil**

Com este subcapítulo, pretende-se demonstrar a contradição local, baseada nas ideias fora do lugar: aparato estrutural da metrópole que chega à periferia do mundo cumprindo função diversa, porque importado em vez de desenvolvido e conquistado. Uma máquina de esfregar o chão nos supermercados brasileiros: ela pode virar enfeite, brinquedo para a filha do patrão, como um pônei elétrico, quando sua manutenção é mais salgada do que o preço da força braçal<sup>634</sup>.

Como um dos recursos de distanciamento, na atividade didática, é a repetição, retome-se a divisão da produção literária tal como entendida pela tradição alemã, em analogia às três dimensões do mundo, a saber,

[1-] a da interioridade, ou da subjetividade, que corresponde ao gênero lírico; [2-] a pública, ou a dimensão da vida cotidiana, no sentido do que acontece na rua, com muita gente envolvida, [... isto é,] a esfera política, a esfera dos negócios, a esfera das guerras, isto tudo é a esfera do épico; e [3-] a terceira dimensão, ou esfera, corresponde ao âmbito da vida privada, ou do que se passa entre quatro paredes, a vida em família, o conflito de gerações, as disputas entre irmãos, amores, grandes paixões, é a esfera do dramático<sup>635</sup>.

Reapresentada a divisão da vida nessas três esferas, frise-se que seu sentido se dá apenas num quadro de análise como o deste trabalho, pois se trata de três dimensões que mediam a experiência humana simultaneamente, sem separação. Assim esta tese sempre pretende definir o drama, descrevendo-o e atribuindo-lhe os traços estilísticos essenciais, para se chegar à constituição de um tipo ideal do gênero, puro, como tal inexistente, “visto neste

---

<sup>633</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno*, p. 84 (2001) ou p. 73 (2011, com a tradução revista).

<sup>634</sup> A dimensão de “ideia fora do lugar”, de Roberto Schwarz, não serve para perceber que as ideias estão fora e precisariam ser recolocadas no lugar, mas como essas ideias se ajustam em fuso horário distinto. Cf. “As ideias fora do lugar”, em SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*, p. 9-31, e “Por que ideias fora do lugar?”, em SCHWARZ, *Martinha versus Lucrecia*, p. 165-72.

<sup>635</sup> COSTA, “Brecht e o teatro épico”, p. 214-5.

caso não se tomarem em conta as variações empíricas e a influência das tendências históricas nas obras individuais que nunca são inteiramente ‘puras’”<sup>636</sup>.

Drama pressupõe intersubjetividade: duas subjetividades em embate. Só essa colisão torna possível a unidade de ação com cadeia ininterrupta de causas e efeitos. Por isso o gênero pressupõe livre iniciativa, meritocracia e demais ilusões liberais de liberdade, uma vez que condicionamentos exteriores precisariam ser narrados e escapariam da forma dialogada. Assim, o homem burguês, tido como livre, cai bem no foco dessa cena de teatro, enquanto o não burguês precisa se ajustar, renunciando aos enunciados de sua condição.

Além da unidade de ação, o drama pressupõe ainda as unidades de tempo e lugar. Como dizia Aristóteles, a ação deve durar o tempo de uma revolução do sol, ou um pouco mais<sup>637</sup>, isto é, não ir muito além de um dia, pois passar de uma estação do ano a outra, por exemplo, demandaria algum nível de narrativa, ainda que introduzida em outros elementos da cena para além das falas. Da mesma maneira, como a transição de cenário apontaria para o épico, no drama tudo precisa acontecer no mesmo ambiente, que acaba reduzido ao espaço privado. No drama até o que separa o público do palco precisa ser disfarçado para se criar a ilusão de um universo a parte, universo que não pode ter relação com mediações externas, ou seja, referências à realidade do espectador fariam esse espectador se *distanciar* e desligar-se do envolvimento total na ação encenada.

Todas essas concepções do drama contrariavam a tradição farsesca no Brasil, formada por Martins Pena. Com elementos épicos a se perderem de vista, essa tradição brasileira de teatro cômico era tida como vulgar menos pelo riso que fazia “ruborizar as senhoras de bem” do que pela força política, de crítica inclusive ao judiciário, como se observa em *O juiz de paz na roça*, peça que já enquadrava tematicamente os interesses de classe como ainda vistos na atualidade<sup>638</sup>. Na verdade, a desculpa moralizante da necessidade de combater o cômico dito indecente servia para importar o teatro tido como elevado reconfigurado pela burguesia como “comédia séria” e “tragédia doméstica”, sem que, no entanto, tivesse-se vivido as transformações europeias que foram dar na maneira de introduzir a domesticidade na mais nova “alta” cena teatral, que tinha chegado ao velho mundo para substituir a tragédia clássica. Assim, enquanto na Europa se interditava a desqualificação do novo homem aparentemente livre, o burguês que passa a no mínimo ideologicamente ocupar o lugar do aristocrata nos

---

<sup>636</sup> ROSENFELD, *O teatro épico*, p. 21.

<sup>637</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, § 1449b (p. 47).

<sup>638</sup> Cf. “A comédia desclassificada de Martins Pena” em COSTA, *Sinta o drama*, p. 125-55.

gêneros respeitados, no Brasil impediu-se que se continuasse um movimento de avanço das formas épicas teatrais.

Antes de prosseguir, apresente-se Décio de Almeida Prado, considerado um dos maiores críticos teatrais que o Brasil já teve. Além de professor universitário, ele se dispunha a ajudar, por solidariedade, os profissionais de sua área<sup>639</sup>. A pesquisadora Iná Camargo Costa inclusive o defende como o mestre que ensinou o público brasileiro a entender o teatro moderno no Brasil<sup>640</sup>, desenvolvendo um trabalho crítico que é essencial em estudos históricos ainda hoje.

Na época em que o crítico atuou, de efervescência cultural no país, anos 1950 e 60, o movimento de modernização teatral tinha como referência o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em que se importava o modelo burguês com padrão europeu e norte-americano, com assimilação desde questões especializadas (dramaturgia, cenografia, figurino, iluminação, interpretação etc., daí a noção moderna de *encenação*, que vai articular a sintonia entre esses elementos), que em conjunto eram resultantes dos avanços dos meios técnicos, até de possibilidade de produção material, fontes de financiamento e administração de elencos estáveis. O objetivo de Décio de Almeida Prado, dentro desse cenário, era de modernizar o gosto e as expectativas do público, conquistando também novos públicos. Não se estranhe a euforia modernizante partir das classes dominantes: eram esses protagonistas – sobretudo os da burguesia paulista – que

apostavam todas as fichas numa espécie de integração sem traumas na expansão da ordem mundial do pós-guerra, de modo que tinham real interesse em dotar o país daqueles melhoramentos (inclusive os culturais) que nos equiparariam aos demais países “adiantados” do ocidente<sup>641</sup>.

Era no *Estadão*, veículo de comunicação das classes dominantes, que Décio de Almeida Prado publicava as críticas, o mesmo jornal que no século anterior, época de Alencar, tinha feito frente para que os proprietários derrotados pela Lei Áurea saíssem imediatamente em luta para serem indenizados. Décio de Almeida Prado chegou a escrever, em prefácio de um de seus livros publicados, sobre fascismo e comunismo da seguinte maneira: “acredito que o diálogo democrático é por essência um interminável confronto entre

---

<sup>639</sup> COSTA, *Sinta o drama*, p. 109-15.

<sup>640</sup> COSTA, *Sinta o drama*, p. 103-8.

<sup>641</sup> COSTA, *Sinta o drama*, p. 105. Note-se que mesmo as especializações, esvaziadas como “modernas”, surgiram de demandas de Zola e companhia: a preocupação com o meio físico condicionante de caráter se tornou tão importante com os escritos naturalistas que a teoria do teatro do século XIX começou a abarcar também considerações significativas de trajes e cenários (cf. CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 270-1).

direita e esquerda, sendo-lhe fatal a supressão permanente tanto de uma como de outra – da direita, no comunismo, da esquerda, no fascismo”<sup>642</sup>.

Nesse sentido, só não seria apropriado aproximar Décio de Almeida Prado de José de Alencar porque o primeiro tinha formação minimamente dialética, como se nota no texto que será tomado como base para análise de *O demônio familiar* nesta parte do trabalho. Décio de Almeida Prado fazia parte, com Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e Paulo Emílio Sales Gomes, entre outros, de um grupo de estudantes da Universidade de São Paulo (USP) que se reuniu para desenvolver o projeto da revista *Clima*, resultado do contato com obras como *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, que induziram à percepção de que era preciso mais aprofundamento no entendimento do Brasil. Nesse contexto, o crítico Décio de Almeida Prado tomava como tarefa o teatro assim como Antonio Candido se incumbia da literatura, Paulo Emílio Sales Gomes do cinema, Lourival Gomes Machado das artes plásticas, Antonio Branco Lefèvre da música etc.

José de Alencar, diferentemente de Décio de Almeida Prado, era um estadista que se utilizava da máquina do Estado para operar com vingança pessoal. João Caetano, ator e empresário teatral também do século XIX, por exemplo, recusou-se a receber Alencar para discutir encenação de um drama escrito pelo próprio Alencar, obra que não dava público como as comédias de Martins Pena. Segundo Décio de Almeida Prado, “Alencar desilude-se de vez com o palco, para o qual não mais escreverá; e João Caetano, talvez por causa desse incidente, acabará por perder auxílio governamental”<sup>643</sup>. Em outras palavras: Alencar fez articulações políticas para punir João Caetano, induzindo o ator e empresário à falência e à derrocada de seu teatro, tudo como retaliação contra a transgressão da ordem social centrada no favor<sup>644</sup>.

Antes de discutir o homem cordial com pretensão de herói dramático, note-se que a intenção de importação da forma dramática, já conservadora nas mãos dos dramaturgos criticados por Zola<sup>645</sup>, é dada pelo próprio José de Alencar:

[...] representava-se uma pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência da linguagem; entretanto o público aplaudia e as senhoras riam-se, porque o riso é contagioso; porque há certas ocasiões em que ele vem aos lábios, embora o

---

<sup>642</sup> PRADO, *Teatro em progresso*, p. XIX.

<sup>643</sup> PRADO, *João Caetano*, p. 132.

<sup>644</sup> Para detalhes dessa polêmica envolvendo José de Alencar e João Caetano, cf. o capítulo “Morte e ressurreição” em PRADO, *João Caetano*, p. 173-90.

<sup>645</sup> Cf. nota 299.

espírito e o pudor se revoltam contra a causa que o provoca. Este reparo causou-me um desgosto, como lhe deve ter causado muitas vezes, vendo uma senhora enrubescer nos nossos teatros, por ouvir uma graça livre, e um dito grosseiro; disse comigo: “Não será possível fazer rir, sem fazer corar?” [...]

Não achando pois na nossa literatura um modelo, fui buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira: na França<sup>646</sup>

No início do texto de Décio de Almeida Prado, “Os demônios familiares de Alencar”, vê-se que as contradições da forma na verdade colocaram Alencar numa situação conflituosa: o dramaturgo pretendia, como os franceses, se afastar do melodrama (os excessos do romantismo de maneira geral) e da comédia tida como indecente. Entretanto, a dificuldade da empreitada residia justamente no objetivo de elevar a domesticidade, extremamente limitadora. Assim, o compromisso com o realismo, ainda que em sintonia com o movimento na Europa, não se concretiza. Para Décio de Almeida Prado, o Machado de Assis da maturidade remete ao passado o teatro do Alencar, revelando nesse teatro o que ele ainda tem de piegas e sentimental<sup>647</sup>.

Resuma-se a peça *O demônio familiar*. Pedro, criança na condição de escravo (primeira contradição que salta aos olhos na análise do pretense drama), articula uma série de intrigas na casa de seus senhores para garantir que os mais jovens da casa façam bons casamentos (traduzindo: bons negócios). O que está em jogo para Pedro é seu futuro como cocheiro, por isso ele trama tudo com base em disse-que-disse e alteração de assinatura em bilhetes e cartas. Trata-se de

[...] sucessão de pequenas intrigas, desenvolvidas em círculos cada vez mais extensos e subordinadas a duas grandes intrigas: a primeira, iniciada antes mesmo de se abrir o pano, para afastar Henriqueta e Eduardo; a segunda, urdida diante de nossos olhos, para separar Carlotinha e Alfredo. Em ambas, Azevedo representa o papel de terceiro indesejável, unindo as duas tramas numa só. A calúnia cresce de tal forma, no último ato, que estão todos a ponto de brigar entre si [...]

[...] no plano principal, o primeiro par amoroso (Eduardo e Henriqueta), o segundo par amoroso (Alfredo e Carlotinha) e o falso amoroso, o amoroso ridículo (Azevedo); em plano secundário, os dois velhos, a mãe do rapaz e o pai da moça (este avarento e levemente cômico) [...]; acima de todos e manobrando todos, a um só tempo criado e patrão, último na escala social e primeiro na engenhosidade, Pedro [...]<sup>648</sup>

No quadro de personagens dos romances de José de Alencar, Roberto Schwarz chama atenção para o fato de que os mais velhos ficam quase que completamente de fora. Isso se dá porque com os jovens era possível desenvolver o discurso moral exigido pelo drama, isto é,

<sup>646</sup> ALENCAR, *Comédias*, p. 100-1; 105.

<sup>647</sup> PRADO, “Os demônios familiares de Alencar”, p. 341

<sup>648</sup> PRADO, “Os demônios familiares de Alencar”, p. 305-6; 306-7.

entre eles se suprimia mais verossimilmente o debate político que desmentiria a forma. Ora, o elenco jovem tira de cena o grande proprietário, assim como percebe Schwarz ao tratar de *Senhora*. Na peça aqui analisada, os dois únicos mais velhos só falam de amenidades: D. Maria da horta doméstica, Vasconcelos de enxaqueca.

[...] é esquisitíssimo que se exclua os adultos [...] as mães nunca são mais do que respeitáveis senhoras, [...] os homens [...] são caricaturas, desde que não sejam rapazes. Em suma, o tom da moda é reservado à mocidade núbil e bem posta, de que é o ornamento, mas não é a síntese da experiência social de uma classe, além de ser malvisto se vai longe. [...] para sentir a diferença, basta lembrar a importância que tem o adultério maduro, a política, as arrogâncias do poder, a cena mundana de Balzac<sup>649</sup>.

[...] a dura dialética moral do dinheiro se presta ao galanteio da mocidade faceira, mas não afeta o fazendeiro rico, o negociante, as mães burguesas, a governanta pobre, que se orientam pelas regras do favor ou da brutalidade simples<sup>650</sup>.

Escamoteadas as relações de propriedade do período com o recorte de idade dos personagens, suprem-se as relações de favor, próprias do núcleo familiar inchado, incipiente ainda de urbanização, e faz-se possível a discussão moral, principalmente aquela relacionada à questão do dinheiro, moda na Europa, que vinha pondo em xeque a aristocracia e seus casamentos por interesse de arrendamento de terra, associação de sobrenome e fortuna etc. Em *O demônio familiar*, assim como em *Senhora*, trata-se da “[...] esfera singela e familiar, em que pode haver sofrimento e conflito, sem que ela própria seja posta em questão [...]”<sup>651</sup>.

Aqui presidem o cálculo do dinheiro e das aparências, e o amor. A hipocrisia, complexa por definição, combina-se à pretensão de exemplaridade própria desta esfera, e a de espontaneidade, própria ao sentimento romântico, saturando a linguagem de implicações morais<sup>652</sup>.

Em *O demônio familiar*, o personagem que satura a linguagem de implicações morais é Eduardo. Pretenso herói da peça, ele aparece como modelo a ser seguido, com contradição que se explicita já no início da trama, quando Pedro é mencionado pela primeira vez:

EDUARDO – Pedro!... Moleque!... O brejeiro anda passeando, naturalmente! Pedro!  
CARLOTINHA (*entrando.*) – O que quer, mano? Pedro saiu.  
EDUARDO – Onde foi?  
CARLOTINHA – Não sei.  
EDUARDO – Por que o deixaste sair?  
CARLOTINHA – Ora! Há quem possa com aquele seu moleque? É um azougue; nem à mamãe tem respeito.

<sup>649</sup> SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*, p. 45.

<sup>650</sup> SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*, p. 47.

<sup>651</sup> SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*, p. 42.

<sup>652</sup> SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*, p. 43.

EDUARDO – Realmente é insuportável; já não o posso aturar<sup>653</sup>.

Na cena seguinte, Pedro entra e diz onde estava. Eduardo se irrita: “Foi vadiar; é só o que ele faz”. O garoto conta que foi comprar soldadinhos de chumbo. Eduardo: “Ah! O senhor ainda brinca com soldados de chumbo... Corra, vá chamar-me um tílburí na praça; já, de um pulo”<sup>654</sup>. Na quarta cena do segundo ato, Eduardo, o herói moralista, assume postura psicopática ao perguntar a Pedro, depois de descobrir parte das armações, se não o trata “mais como um amigo do que como um escravo”<sup>655</sup>. Em seguida, Pedro, arrasado, sempre em primeira pessoa, num exercício de negação de si mesmo, vai lamentar: “Pedro não está bom hoje”, “Pedro fez história de negro, enganou senhor”<sup>656</sup> etc. Eduardo então começa seu discurso de falso abolicionista: “Já soube tudo, uma malignidade de Pedro. É a consequência de abrigarmos em nosso seio esses reptis venenosos, que quando menos esperamos nos mordem o coração!”<sup>657</sup>. Na terceira cena do quarto ato, Eduardo enuncia pela primeira vez a *grande ideia abolicionista* de Alencar: o “direito de dar a liberdade”<sup>658</sup>. A explicação do que seria isso aparece no final da peça:

EDUARDO – Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranqüilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das atenções da família! Mas vem um dia, como hoje, em que ele na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança. Este demônio familiar de nossas casas, que todos conhecemos, ei-lo.

[...] Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (*A Pedro.*) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (*Pedro beija-lhe a mão.*)<sup>659</sup>

Ainda que Eduardo seja jovem e esteja defendendo de maneira moralista valores liberais fora do lugar, ele é proprietário (do Pedro, precisamente) e é dele que escapa o

<sup>653</sup> ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 37.

<sup>654</sup> ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 37.

<sup>655</sup> ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 66.

<sup>656</sup> ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 67.

<sup>657</sup> ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 69.

<sup>658</sup> ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 106.

<sup>659</sup> ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 128-30.

sedimento histórico que o caracteriza, a cordialidade, o que o torna impossível na camisa de força dramática. No Brasil, homem livre equivaleria à gente dita responsável: homem proprietário de terras e escravos que toma liberdade como privilégio. Trata-se do arbitrário e violento homem cordial, definido por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*<sup>660</sup>.

Em *O demônio familiar*, o que está em jogo é a chave irônica só em superfície favorável à abolição da escravidão. A suposta moral, de pretensões *aparentemente* burguesas, encobre a canalhice de que o escravizado passe a responder burocraticamente por seus atos, criando-se assim o *castigo com a liberdade*. Com aparição ideológica da voz psicopática do autor, a peça contradiz a forma almejada endossando o discurso legitimador da marginalização e falta de oportunidade que se seguiriam como vingança contra os negros. A suposta moralização burguesa de Alencar em *O demônio familiar* enuncia portanto a defesa de um ódio de classe brasileiro, racialmente determinado, ainda em evidência.

A questão de Alencar, disfarçada como revolucionariamente burguesa no enunciado dramático, é reacionariamente colonial. Não se trata de panfleto por um modelo de família fundado no casamento livre de interesses, como Alencar pode fazer parecer sob o véu do drama, mas de massacre dos negros, em posição antiabolicionista de quem avisava que o castigo viria não só para os que tivessem de libertar seus escravos.

Eduardo, para quem liberdade devia ser privilégio de “gente responsável”, está mais para o homem cordial, com sua violência sobrevivendo à condição colonial do Brasil, do que para o burguês. O próprio conceito de burguesia está fora do lugar no país. Como consequência, mesmo o drama como forma é uma ideia fora do lugar. Para os brasileiros supostamente burgueses, direitos nunca puderam ser universais. Sob a bênção de Deus, esses brasileiros continuam até hoje defendendo, inclusive com forças armadas, seus privilégios, que são pré-burgueses e anticidadania<sup>661</sup>.

Na Revolução Francesa, à custa de muito sangue derramado, o dito homem livre burguês só foi possível porque acabou com os privilégios feudais. Não foi o caso do Brasil: a formulação católica de liberdade como privilégio de “gente responsável”, defendida na peça *O demônio familiar*, permanece mesmo depois de aparentemente superado o período colonial.

---

<sup>660</sup> HOLANDA, *Raízes do Brasil*, p. 167-82. Cf. ainda a explicação histórica do “homem cordial”, com base em Hegel, em COSTA, “Sérgio Buarque, o ‘homem cordial’ e uma crítica inepta”, em que se discorre sobre a recepção cordial da obra de Sérgio Buarque e sobre a impossibilidade da liberdade entre os pseudoburgueses brasileiros.

<sup>661</sup> Sobre a ironia com a “bênção de Deus”, insiste-se na fruição da canção “Fado tropical”, do compositor Chico Buarque, filho de Sérgio Buarque de Holanda, em que se identifica no português dos trópicos o sentimentalismo que permite torturar, esganar, trucidar, pois depois o coração chora e perdoa.

Liberdade como privilégio é um paradoxo: pode existir apenas se for universal, como propuseram os verdadeiros burgueses revolucionários.

Décio de Almeida Prado, em sua movimentação dialética, sem receio de encarar contradições, chama em alguma medida a atenção para a polêmica em torno do caráter antiaboliconista da peça<sup>662</sup>, com posição de Machado de Assis, que percebeu o “traço novo” na lição do que pesaria sobre o escravo, a quem a sociedade pediria as contas<sup>663</sup>. Raimundo Magalhães Júnior via a peça como reacionária<sup>664</sup>. Décio, entretanto, recua e chega à conclusão de que “somando-se prós e contras, *O demônio familiar* está muito longe de ser uma peça reacionária”<sup>665</sup>. Partindo-se da posição de Roberto Schwarz sobre os romances de Alencar, imaginar-se-ia a visão do crítico sobre a peça do mesmo autor:

Formalmente, o privilégio cabe à ordem do enredo. Artisticamente, tal privilégio não se materializa, pois Alencar não completa a preeminência formal dos valores burgueses como crítica da ordem do favor de que é admirador e amigo<sup>666</sup>.

Destaquem-se outros demônios familiares na peça. No século XIX, a higienização burguesa na Europa se desenvolveu muito convenientemente no sentido de acabar por habilitar a primazia da formação nuclear da família (exclusivamente pai-mãe-filhos). Depois de serem cercados para os grandes centros, os que não eram úteis para o labor fabril poderiam se destinar, por meio da medicalização, aos asilos e manicômios: velhos e loucos não trabalhariam nem seriam futuros trabalhadores, enquanto que homossexuais não reproduziriam força de trabalho para a posteridade entre as máquinas. Com a medicalização e a moralização do sexo, portanto, identificou-se a dita doença da efeminação, que foi importada ao Brasil sem fins de organização para o funcionamento de um complexo industrial, pois isso nem sequer existia no país substancialmente agrário, de organizações familiares inchadas comandadas por *patres familias*. Quanto aos “doentes”, assim os define o deslocado (porque brasileiro) médico higienista Viveiros de Castro, no século XIX:

Têm como as mulheres a paixão pela *toilette*, dos enfeites, das cores vistosas, das rendas, dos perfumes. (...) Depilam-se cuidadosamente. (...) Designam-se por nomes femininos, Maintenon, princesa Salomé, Foedora, Adriana Lacouvrier, Cora Pearl etc. São caprichosos, invejosos, vingativos. (...) Passam rapidamente de um egoísmo feroz à sensibilidade que chora. Mentira, delação, covardia, obliteração do senso moral, tal é o seu apanágio. A carta anônima é a expressão mais exata de sua

---

<sup>662</sup> PRADO, “Os demônios familiares de Alencar”, p. 327-34.

<sup>663</sup> PRADO, “Os demônios familiares de Alencar”, p. 327.

<sup>664</sup> PRADO, “Os demônios familiares de Alencar”, p. 327-8.

<sup>665</sup> PRADO, “Os demônios familiares de Alencar”, p. 334.

<sup>666</sup> SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*, p. 61.

coragem. Não seguem as profissões que demandam qualidades viris, preferem ser alfaiates, modistas, lavadeiros, engomadores, cabeleireiros, floristas etc. Seu ciúme é um misto de sensualidade em perigo, de amor próprio ferido. Narram-se casos de pederastas que em acesso de raiva ciumenta dilaceram a dentadas o ventre ou arrancam a pele do escroto ou do membro de seus camaradas<sup>667</sup>.

Outro médico higienista deslocado, Pires de Almeida, constatou “o insistente gosto dos pederastas pela cor verde” e “a inaptidão de mulheres e uranistas para assobiar”, com a ressalva de que “só não conseguem assobiar os pederastas passivos”<sup>668</sup>. O disparate se enuncia na figura que é desqualificada em *O demônio familiar* como o terceiro indesejável, ou amoroso ridículo: Azevedo. Assim Pedro se refere a ele: “Rapaz muito desfrutável, Sr. moço! Parece cabeleireiro da Rua do Ouvidor!”<sup>669</sup>. Logo em sua primeira aparição na peça, na cena XII do primeiro ato, toma-se parte da afetação constante de suas falas: “É um excelente *appartement!* Magnífico para um *garçon...* Este é o teu *valet de chambre?*”<sup>670</sup>. A crítica a esses modos afrancesados manifesta-se nas intervenções de Vasconcelos:

O que noto em meu genro, e que desejo corrigir-lhe, é o mau costume de falar metade em francês e metade em português, de modo que ninguém o pode entender! [...] É uma mania que eles trazem de Paris e que os torna sofrivelmente ridículos. Mas não se querem convencer!<sup>671</sup>

Décio de Almeida Prado conta que, aos domingos, o próprio Alencar publicava sua coluna de jornal em francês<sup>672</sup>. Em analogia, ateste-se que no Brasil do século XIX era possível um liberal defender a escravidão sem se dar conta do próprio comportamento psicopático.

Ou então, adaptando o seu exemplo para uma hipotética situação mais próxima da nossa: um intelectual (um escritor, por exemplo) podia perfeitamente depender dos favores de um dono de jornal para ganhar seu pão de cada dia, ter um emprego público ao qual não comparecia e, em seus artigos, defender valores éticos (contra a corrupção, por exemplo) ou mesmo belas teorias a respeito da liberdade individual, sem se dar conta de que ele mesmo era corrupto e não tinha liberdade.

Resumindo violentamente o argumento: na vida política, intelectual e artística brasileira, se a exigência de que as ideias correspondam aos fatos nunca foi muito grande, a relação entre pontos de vista, opiniões e atitudes pode ser nula. Na maior parte dos casos costuma ser contraditória, isto para não falar nada das combinações esdrúxulas entre teorias que nas metrópoles eram incompatíveis<sup>673</sup>.

---

<sup>667</sup> TREVISAN, *Devassos no paraíso*, p. 179.

<sup>668</sup> TREVISAN, *Devassos no paraíso*, p. 180.

<sup>669</sup> ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 51.

<sup>670</sup> ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 51.

<sup>671</sup> ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 74-5.

<sup>672</sup> PRADO, “Os demônios familiares de Alencar”, p. 324.

<sup>673</sup> COSTA, “Teatro de Arena, marco zero”, p. 4.

Além de afetado com os afrancesamentos – traço em que Pedro, o escravizado da peça, identifica a efeminação –, Azevedo se coloca como alguém que almeja ser “apresentador dos apaixonados de sua mulher”<sup>674</sup>, lacuna para a hipótese de relação homoerótica por transferência e a consequente fofoca literária a propósito da sexualidade do personagem:

De certo!... Uma mulher é indispensável, e uma mulher bonita!... É o meio pelo qual um homem se distingue no *grand monde*!... Um círculo de adoradores cerca imediatamente a senhora elegante, espirituosa, que fez a sua aparição nos salões de uma maneira deslumbrante! Os elogios, a admiração, a consideração social acompanharão na sua ascensão esse astro luminoso, cuja cauda é uma crinolina, e cujo brilho vem da casa do Valais ou da Berat, à custa de alguns contos de réis! Ora, como no matrimônio existe a comunhão de corpo e de bens, os apaixonados da mulher tornam-se amigos do marido, e vice-versa; o triunfo que tem a beleza de uma, lança um reflexo sobre a posição do outro. E assim consegue-se tudo!<sup>675</sup>

Para Azevedo, a mulher “é uma joia, um traste de luxo... E nada mais!”<sup>676</sup>. Ou seja, não só com a efeminação, na aparência de cabeleireiro que remeteria às perucas e maquiagens da aristocracia, mas ainda com as maneiras alcoviteiras de articulação das relações políticas nos salões, o personagem aparece como o estereótipo da classe decadente que era ideologicamente desqualificada na Europa. No Brasil, isso se reduz a puras fobias de gênero e sexualidade.

Além de Alencar fazer Pedro ser o porta-voz da irritação católico-homofóbica quando se sabe que os escravos, pela tradição africana, não têm o preconceito (pelo menos não como regra geral), o dramaturgo ainda reputa no personagem a alcovitice própria da aristocracia. Na Europa, a conspiração para articular casamentos por interesse cabia à classe em debacle. No Brasil, essa conspiração se converte, como visto na peça *O demônio familiar*, em papel do escravo, nas artimanhas que Pedro desenvolve para se tornar cocheiro. Em outras palavras, no velho mundo, o demônio familiar a ser desqualificado, que articula os casamentos por interesse, é a aristocracia. No Brasil, uma criança na condição de escravo.

Ainda que ideias de casamento por amor sejam mencionadas por Décio de Almeida Prado como “um tanto revolucionárias para os padrões patriarcais da época”<sup>677</sup>, *O demônio familiar* não é uma obra feminista, como o próprio crítico deixa frisado. “Ao contrário, suas posições sobre o assunto nunca vão além do convencional. O homem pensaria nos negócios,

---

<sup>674</sup> ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 53.

<sup>675</sup> ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 53.

<sup>676</sup> ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 54.

<sup>677</sup> PRADO, “Os demônios familiares de Alencar”, p. 320.

no dinheiro, nas coisas em que entram a inteligência ou a experiência da vida. A mulher seria o complemento: o perfume e a poesia”<sup>678</sup>.

Fazendo uso do moralismo de Eduardo, Alencar defende o amor tirando-lhe a potência de transformação social. Note-se nas falas do personagem:

Não; não é isso, nesse ponto confio no seu caráter, e confio sobretudo em minha irmã. O que lhe peço é que, antes de aceitar o oferecimento que lhe fiz, reflita. Se a sua afeição é um capricho passageiro, não há necessidade de vir buscar, no seio da família, a flor modesta que se oculta na sombra e que perfuma com a sua pureza a velhice de uma mãe, e os íntimos gozos da vida doméstica. O senhor é um moço distinto; pode ser recebido em todos os salões. Aí achará os protestos de um amor rapidamente esquecido; aí no delírio da valsa, e no abandono do baile, pode embriagar-se de prazer. E quando um dia sentir-se saciado, suas palavras não terão deixado num coração virgem o germe de uma paixão, que aumentará com o desprezo e o indiferentismo.

[...]

Tire do amor os obstáculos que o irritam, a distância que o fascina, a contrariedade que o cega, e ele se tornará calmo e puro como a essência de que dimana<sup>679</sup>.

Em *Sobrados e mucambos*, Gilberto Freyre discute a varanda como vitória da mulher na sociedade patriarcal, pois de frente para a rua, num centro urbano, ela fogia da estrutura quase conventual da casa grande. Havia, então, possibilidade de flerte com um estranho, e não mais apenas com o primo<sup>680</sup>. Chame-se atenção para o fato de que no romance de Alencar *Senhora*, a personagem principal, Aurélia, projeta-se da janela para a rua com intenção de flerte. É uma conquista, mas de varejo, que não acompanha um movimento histórico de revolução com transformação que vem de baixo para cima e não de cima para baixo.

[...] amor, dinheiro, família, compostura, profissão, não estão aqui naquele sentido absoluto, de sacerdócio leigo, que lhes dera a ideologia burguesa e cuja exigência imperativa dramatiza e eleva o tom à parte principal do livro. [...] Arranjos que no mundo burguês seriam tidos como degradantes, nesta esfera são como coisas da vida<sup>681</sup>.

José de Alencar tenta trazer ao Brasil ideias que, pelo menos de forma direta, não dizem respeito a seus conterrâneos. A questão do amor interdito pelas questões materiais, por exemplo, concerne a uma disputa ideológica entre burgueses e aristocratas. Na Europa havia a mulher que era obrigada a se casar por dinheiro – muitas vezes moralmente obrigada, para livrar a família da miséria. Contudo, o amor como invenção burguesa é opressor não só por privilegiar o monogâmico modelo heteronormativo, mas também por catalisar as emoções

<sup>678</sup> PRADO, “Os demônios familiares de Alencar”, p. 322.

<sup>679</sup> ALENCAR, *O demônio familiar*, p. 86; 90.

<sup>680</sup> FREYRE, *Sobrados e mucambos*, p. 154.

<sup>681</sup> SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*, p. 58.

ordinárias e alienantes próprias do drama. Sua permanência se deve a essa catalisação. Foi-se o período revolucionário dos séculos XVII e XVIII, de construção, exposição e assimilação da sociedade burguesa. Se nem sequer se esteve na Europa, onde essa assimilação se seguiu de crítica, não havia cabimento discutir se o amor superaria o preconceito da burguesia e o orgulho da aristocracia ou poderia ser levado em consideração como causa e efeito da necessidade de ascensão social.

Não que no Brasil o amor romântico não tenha sido relativamente libertador para a mulher, que estava conquistando uma sacada, mas não nasceu e se desenvolveu do quebra-pau que foi a demanda política do velho mundo, de atender os anseios de uma classe emergente. Foi importado pela classe dominante. Na totalidade, remeta-se a Guy Debord no desenvolvimento da teoria trotskista de movimento desigual e combinado:

A sociedade portadora do espetáculo não domina as regiões subdesenvolvidas apenas pela hegemonia econômica. Domina-as como *sociedade do espetáculo*. Nos lugares onde a base material ainda está ausente, em cada continente, a sociedade moderna já invadiu espetacularmente a superfície social. Ela define o programa de uma classe dirigente e preside sua formação. Assim como ela apresenta os pseudobens a desejar, também oferece aos revolucionários locais os falsos modelos de revolução<sup>682</sup>.

A luta pela liberdade no campo cultural brasileiro como um todo só foi atual com muito atraso. A consciência da produção social da forma se desenvolvia ainda no século XX. Para não perder o foco numa longa exposição desse momento da história, remeta-se rapidamente, por exemplo, a *Eles não usam black-tie*, escrita pelo ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri no Teatro de Arena: drama com conteúdo que se queria épico, o que deu numa peça com assunto irrompendo o processo de ruína normativa. Ora, enquadrar a luta de classes no drama produz ruídos – não dá para encenar um piquete de greve, por exemplo, num gênero que pressupõe primazia do diálogo intersubjetivo, redução de espaço ao ambiente privado etc.

A matriz dramática, a tida como alta, havia tomado a hegemonia da cena em detrimento da matriz local, já com pressupostos épicos, que podiam ser desenvolvidos a partir de Martins Pena e do Teatro de Revista. Os artistas do Arena progressivamente atinam para isso, num percurso que começa com *Eles não usam black-tie* e chega a peças como *Revolução na América do Sul*, do diretor e dramaturgo Augusto Boal, e *A mais-valia vai acabar, seu*

---

<sup>682</sup> DEBORD, *Sociedade do espetáculo*, p. 38-9, grifo da edição consultada. Em TROTSKY, *A revolução traída*, por exemplo, cf. o primeiro parágrafo do primeiro capítulo (traduzido “O legado” na edição consultada, p. 8).

*Edgar*, do também diretor e dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha<sup>683</sup>. Aí a arte deixou de ser formal, porque parou de seguir prescrições que colocavam todo o teatro na camisa de força do drama. Entretanto, a arte também deixa de ser formal quando novas grifes importadas servem a destruir toda e qualquer forma porque não haveria mais sentido a produzir<sup>684</sup>.

---

<sup>683</sup> Para conferir este percurso de formação, cf. COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*.

<sup>684</sup> Cf. essa contradição sobre o formalismo em COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 12-4.

## Superação do drama com a épica em forma e conteúdo

*Me resigno, como alguém que se suicida, a publicar este texto*<sup>685</sup>.

Edmond de Goncourt

*A utilização dos elementos do sonho no despertar é o caso exemplar do pensamento dialético. Por isso, o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar*<sup>686</sup>.

Walter Benjamin

### Expressionismo e teatro épico

Quando *Estrada para Damasco* estreia na Alemanha, depois de dois anos da morte de Strindberg, em 1914, populariza-se a obra do autor e eclode o expressionismo alemão<sup>687</sup>. O movimento está impulsionado pela recepção da obra de Freud, que disseminava a teoria psicanalítica e fazia se desenvolver uma série de métodos de criação e procedimentos estilísticos. A partir daí, se constrói “uma galeria de heróis que os dramaturgos expressionistas impelem para a ação dramática sem o escudo protetor da racionalidade”<sup>688</sup>.

As personagens, progressivamente desprovidas de individualidade, dão continuidade à constituição de figurações sociais – o Homem e a Mulher abstratos, por exemplo –, fazendo com que na recepção das obras se reconheça de modo mais consciente o enunciado de instituições, movimentos políticos, correntes teóricas etc. No teatro épico, esses enunciados do expressionismo são incorporados, com a vantagem de o condicionamento ser representado de modo mais dialético, como passível de superação.

### Kaiser: transgressão da demanda de sigilo da fantasia

Georg Kaiser publicou a dramaturgia de *Da aurora à meia-noite* em 1916. Já pelo título em alemão dessa peça, *Von morgens bis mitternachts* (“Das manhas às meias-noites”, no plural), assinala-se que se discutem situações generalizadas do cotidiano. Daí também as

---

<sup>685</sup> Prefácio à peça *A pátria em perigo*, com tradução, ainda no prelo, de Carlos Alberto da Fonseca.

<sup>686</sup> BENJAMIN, *Passagens*, p. 70 (volume 1).

<sup>687</sup> Cf. RABELO, “Novos rumos para o drama”, p. 170, ou CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 336.

<sup>688</sup> LIMA em GUINSBURG, *O expressionismo*, p. 195.

“figuras”, tratamento dado por Kaiser a seus personagens: o autor os abstraía de uma psicologização muito singular em favor de determinações sociais. No caso de *Da aurora à meia-noite*, as determinações são de classe, porque o narrador é um bancário, resultado da inspiração de Kaiser num assumido episódio biográfico:

Queria viajar para Itália e fui a um banco para pedir a emissão de uma carta de crédito. Havia um caixa velho, aparentemente pobre, que executou a tarefa. Enquanto eu estava sentado e esperando, pensei que ele era uma pessoa bastante estulta. Por que ele mesmo não pega a carta de crédito e viaja para o Sul? Tinha eu um direito maior do que ele de desfrutar a vida? Mal cheguei em Roma, comecei a escrever uma peça sobre o assunto<sup>689</sup>.

Assim, logo na primeira cena de *Da aurora à meia-noite*, um Caixa de banco não faz outra coisa a não ser seus movimentos já mecanizados no dia a dia. Como assinala o pesquisador Carlos Francisco de Moraes, ele não tem falas nas primeiras páginas do texto, aparecendo apenas por meio de rubricas, as quais descrevem os gestos de quem de há muito os pratica repetidamente: “tamborilar com os dedos no balcão, escrever, tirar dinheiro da gaveta, contá-lo, guardá-lo, amarrá-lo e desamarrá-lo, entregá-lo aos clientes, sinalizar para eles, sentar-se curvado, sem levantar a cabeça, obedecer a ordens”<sup>690</sup>. É o próprio Kaiser que assume a crítica com essa mecanização da figura do Caixa:

Não acredito que o homem-caixa precisa ser, de manhã à meia-noite, robô, escravo, criado, animal e supor uma ordem mais elevada acima de si, enquanto ele morre na sarjeta. [...] Não me recuso a limpar as escadas durante oito dias quando sei que os próximos oito dias pertencerão a mim, à minha disposição, meu desejo de vida, às tarefas que me ocupam por dentro! As pessoas não sabem destas possibilidades. Por isso, o poeta lhes mostra<sup>691</sup>.

Enquanto age mecanicamente, entretanto, o Caixa não está completamente desligado, pois escuta as insinuações do Gerente e do Cavalheiro sobre a Dama, forasteira italiana que aparece no banco para sacar uma quantia considerável em dinheiro. O assédio na cena é evidente: Gerente e Cavalheiro *negam* o desejo pela Dama, tratando-a por chistes que a desqualificam de todos os modos, como se ela não passasse de uma trambiqueira (por estar se metendo em viagens e bancos, “coisa de homem”?). Gerente e Cavalheiro são os tradicionais personagens psicopáticos de tipo patriarcal: no fundo desejam, na superfície desprezam, uma

<sup>689</sup> KAISER *apud* KORFMANN, “Da aurora à meia-noite e a questão da intermedialidade no expressionismo”, p. 56.

<sup>690</sup> MORAIS, “A deformação e o grito no diálogo entre o cinema e o teatro no expressionismo alemão”, p. 36.

<sup>691</sup> KAISER *apud* KORFMANN, “Da aurora à meia-noite e a questão da intermedialidade no expressionismo”, p. 56. Para Kaiser, o teatro treina o homem na capacidade de pensar, “pensar um pensamento até a sua conclusão” (*apud* CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 338).

moção fazendo oposição à outra. A Dama, que para eles deveria atender como prostituta no Elephant, hotel onde está hospedada, seria uma golpista.

DAMA (*rápida*). Estou hospedada no Elephant.

CAVALHEIRO (*bufa no sofá*)

GERENTE. Que satisfação saber de sua atual residência, caríssima dama! Eu e meus amigos costumamos confraternizar na taverna do Elephant.

DAMA. O dono da taverna não pode me legitimar?

GERENTE. A senhora conhece tão bem o taverneiro?

CAVALHEIRO (*diverte-se fazendo estardalhaço no sofá*)<sup>692</sup>

Provavelmente se assume a calúnia, evidente nas contradições entre intenções e gestos de Gerente e Cavalheiro. Daí que o pressentimento de aventura se materializa por um estalo quando o Caixa sente da Dama o toque das mãos: tudo se amplia na fantasia de que, na trama, ela, de fato uma golpista, demandava-o como uma espécie de comparsa. No final da cena, a Dama já voltou ao hotel e o Caixa aplica o roubo e foge, antes que o Gerente reapareça com a confirmação de que ela dizia a verdade e estava autorizada a sacar o dinheiro.

O Caixa também desprezava a Dama, mas venceu nele a moção inconsciente, o desejo, de modo mais profundo o de libertar-se do trabalho mecanizado, o que o levou à fantasia, formulada como no Freud: uma paixão do passado possivelmente retornou na figura da Dama, presente, e o Caixa faz projeção de uma fuga com ela no futuro. A aposta, entretanto, foi demasiado alta, desvelando a transgressão do sigilo da própria fantasia, como se verá na segunda cena, quando ele vai encontrá-la no hotel.

A incitação dramática de uma trambiqueira que desencadearia a ação com o Caixa cai por terra na segunda cena. No hotel Elephant, as motivações da Dama, junto com o filho, se desvendam: os dois são especuladores de obras arte e precisam do dinheiro transferido da Itália para a compra de um Cranach não reconhecido na cidade. Sem drama de aventura. O Filho, afetado pela aura da pintura, é criticado como idealista pela Dama, pois esta, menos psicopática, tem consciência da motivação material de fundo comandando a estratégia na busca por telas perdidas.

Quando o rapaz sai de cena, o Caixa entra e revela o roubo à Dama para que os dois fujam. Para ele, a carta de crédito e as joias que ela deixaria como garantia são falsas. Entretanto, há o casaco masculino ali, um amante que apareceu antes? Até mesmo a possibilidade do patético de ciúme se desmorona como quiproquó: é do meu Filho, ele estuda arte, o dinheiro é pra investir numa obra.

---

<sup>692</sup> KAISER, *Da aurora à meia-noite*, p. 40.

A condução da trama, na pressuposição da voz de um autor nessa espécie de escritor criativo cheio de devaneios em que o Caixa se transforma, vê-se interdita porque a ação prevista se frustrou. Como a criança, conduzida pelo Id, o Caixa não teve vergonha de suas próprias fantasias, mas como já é adulto, não tem outra saída a não ser enfrentar o golpe do Superego por ter, inconscientemente, transgredido a demanda por sigilo daquilo que poderia ser considerado um delírio. Daí a alucinação se impor em transbordamento e o Caixa progressivamente se tornar o autor dentro da peça ao encenar seu inconsciente, seja esse inconsciente interpretado como a vigília de um insano ou como o pesadelo de um doente.

A transição da primeira para a segunda parte, aprofundamento na passagem da realidade para a alucinação inclusive nos aspectos formais da peça, dá-se em monólogo, num campo coberto de neve. O Caixa lamenta ter apostado muito alto, mas não aceita o fracasso. Como que recapitulando o ocorrido para si mesmo num movimento de repetição mental que é sintoma do evento traumático, revive sua frustração, chegando a tomar como referência as formas do teatro:

Agora, a senhora, minha bela e sedosa dama, tem que me dar a deixa. Dê-me o sinal, radiante senhora, ou a intensidade da cena fenecerá. Que vagabunda estúpida! E ainda acha que sabe fazer comédia! Deixe seus talentos naturais fluírem, reproduza-se – e não incomode o ajudante de palco! – Oh, me desculpe. A senhora tem um filho. A senhora está totalmente legitimada. Eu líquido com minhas suspeitas<sup>693</sup>.

Além disso, o Caixa conversa com introjeções de caracteres no seu pensamento, isto é, a identificação que ele desenvolveu com os clientes do banco e os colegas de trabalho (“As relações se confirmaram afetuosamente. Acredito, inclusive, que você está dentro de mim”<sup>694</sup>). A árvore chega a se tornar o invólucro momentâneo da transferência objetal, a “polícia da existência”, como o próprio Caixa define<sup>695</sup>, encarnação do Superego, tudo e todos, a quem se reverencia no final do solilóquio.

A segunda parte começa numa sala de estar: a Mãe sentada, a Mulher sem saber se finaliza o preparo do almoço e as filhas cuidando de encomendas (a Primeira Filha toca uma ópera de Wagner e a Segunda Filha borda). O Caixa chega e a Mulher, sua esposa, sem

---

<sup>693</sup> KAISER, *Da autora à meia-noite*, p. 51.

<sup>694</sup> KAISER, *Da autora à meia-noite*, p. 52.

<sup>695</sup> KAISER, *Da autora à meia-noite*, p. 51.

entender a mórbida falação existencialista<sup>696</sup>, desconexa para um diálogo dramático, pergunta se ele bebeu. Depois o considera adoecido.

O Caixa aos poucos observa o cotidiano em família no espaço doméstico e, como nada parece fazer sentido, decide ir embora. A Mãe desmaia e morre, o que não modifica em nada a decisão do filho, alheio ao patético: “Nenhuma paralisia total em meio à dor – nenhuma comoção nos olhos. Olhos secos – pensamentos que continuam trabalhando”<sup>697</sup>. O Caixa sai e logo em seguida entra o Gerente. Este comunica o roubo e a responsabilidade do Caixa; Mulher e Filhas se tocam de que foram abandonadas respectivamente por marido e pai e sucumbem à comoção.

Na cena seguinte, o Caixa, que antes aparecia quando muito de chapéu e sobretudo, passa a usar trajes de burguês, incluindo a cartola. A mudança de figurino demarca o aprofundamento no inconsciente, seja este formado pela alucinação ou pelo sonho. O cenário é o de uma corrida de seis dias. As competições de ciclismo dependem da premiação para os vencedores, que é medida pelas doações em dinheiro. Normalmente um doador o faria para se destacar socialmente, apresentando-se publicamente como alguém bem-sucedido nos negócios. Não é o caso do Caixa, que de modo anônimo investe não para projetar-se socialmente, mas para sentir-se no controle da reação patética dos espectadores, ou seja, para assumir o papel de narrador oculto que estimula a emoção do público. Daí seu desdém à motivação da disputa com fim em si mesma e seu olhar voltado para a plateia e para as reações de tensão identificatória: “Berros fanatizados. Nudez esganiçada. A galeria da paixão!”<sup>698</sup>. Assim, o Caixa vai desenvolvendo toda uma narrativa do que acontece nas arquibancadas como se fosse locutor de rádio transmitindo não a ação de quem corre sobre bicicletas, mas a de quem se projeta nos corredores. Quando a poeira assenta e o ritmo parece decair, ele oferece uma nova recompensa, um prêmio cinquenta vezes maior do que o anterior, valor nunca antes oferecido.

Entra em cena a Moça do Exército da Salvação. Ela está vendendo o jornal de sua organização, o que o Caixa menospreza. “Você chegou tarde demais, aqui a batalha já está em pleno andamento”, diz ele, recusando-se a pagar “mixaria” por alguma coisa. “Eu subvenciono apenas as grandes causas”<sup>699</sup>. O Caixa diz que o valor do jornal não aticaria uma

---

<sup>696</sup> “[Estava] Em um terrível calabouço, mamãe! Preso, sem fundo, embaixo de torres abismáticas. Correntes tilintantes entorpeceram meus ouvidos. Meus olhos, expulsos pela escuridão” (KAISER, *Da autora à meia-noite*, p. 53).

<sup>697</sup> KAISER, *Da autora à meia-noite*, p. 56.

<sup>698</sup> KAISER, *Da autora à meia-noite*, p. 59.

<sup>699</sup> KAISER, *Da autora à meia-noite*, p. 61.

guerra. Ele sabe, portanto, o que se desenvolve com a identificação, isto é, o que a forma dinheiro, como absoluto alienado, tende a produzir na universalidade. Em outros termos, é como se ele dissesse: “Aqui já tem religião, e mais potente do que a sua”. A peça, não custa destacar, foi escrita durante a Primeira Guerra.

O prêmio multiplicado por cinquenta é anunciado. “Gritos atordoados”.

CAIXA (*parado no canto, balançando afirmativamente a cabeça*). Estamos chegando lá. Está emergindo! São realizações. O uivo choroso do furacão de primavera. Fluxo ondulante de humanidade. Desacorrentados – livres. Cortinas para cima – pretextos para baixo. Humanidade. Humanidade livre. Alto e baixo – homem. Sem corrente – sem camadas – sem classe. A interminável e errante libertação da dominação e do assalariamento na paixão. Puro não – mas livre! – Esta será a redenção da minha audácia! (*Ele tira o maço de dinheiros para fora*) Dado com prazer – quitado sem demora!<sup>700</sup>

Na identificação com os ciclistas que serão premiados, a plateia se suspende da preocupação incessante pela sobrevivência, princípio do apagamento da própria consciência para uma falsa liberdade na identificação. Como o patético interior é democrático, mesmo quando exteriorizado, cumpre-se um princípio de igualdade entre os homens numa generalização empobrecedora, porque limitada em pressupostos burgueses, do que seria a fruição estética. Mas de repente chega a aristocracia e toca-se o hino nacional, o que produz o silêncio e a quietude. Assinale-se aí o enunciado fascistoide de regressão nacionalista ao mundo pré-burguês. O Caixa, indignado, recusa-se a alimentar o apagamento dos ânimos em chamadas, então recua, optando pelo calote, e sai.

No cenário seguinte, casa de baile, eufemismo para prostíbulo, o esbanjamento se repete com as Máscaras, garotas de programa se comportando como mariposas<sup>701</sup> que são atraídas não pela luz, mas pelo dinheiro do Caixa. Encarnado do burguês, sua ilusão de liberdade inclusive o autoriza a humilhar o garçom, a quem destrata por não prever a necessidade de discrição na prática do heterismo. O Caixa coloca tudo em termos de concorrência, agora entre as mulheres: “Eu ofereço um prêmio para a mais bela”<sup>702</sup>. De novo quem interrompe é a Moça do Exército da Salvação, mais uma vez tentando vender seu jornal. O Caixa a trata como uma das Máscaras, mandando-a dançar, e ela sai.

Uma das Máscaras, parada, chama a atenção do Caixa, que insiste em vê-la dançar para ele sobre a mesa, mas ela diz não saber se movimentar no ritmo. Quando ele descobre a

---

<sup>700</sup> KAISER, *Da autora à meia-noite*, p. 61.

<sup>701</sup> É o modo como são representadas: “cabeças com máscaras de seda” (KAISER, *Da autora à meia-noite*, p. 63).

<sup>702</sup> KAISER, *Da autora à meia-noite*, p. 64.

perna de pau dessa Máscara, arremessa-lhe o balde de gelo e, deixando uma nota de mil sobre a mesa, vai embora. Cavalheiros de casaca roubam a nota antes que o garçom se aproxime e, bancando os desentendidos, mui honestos, escarnecem do desespero do trabalhador em precisar arcar com o prejuízo.

O Caixa chega à sede do exército da salvação e a Moça o conduz na entrada. Os fiéis são estimulados a sentarem-se no banco da penitência, de onde relatam seus pecados. O primeiro é um dos Soldados do Exército da Salvação, que lamenta ter dado mais atenção ao corpo, como ciclista, em prejuízo da alma. Agora ele alega ter contato com seu eu mais interior e gostaria de conseguir comunicar, mas isso seria impossível. “É lindo demais e minhas palavras são muito fracas para descrever. Vocês precisam vir até aqui e ouvir dentro de vocês mesmos”<sup>703</sup>. Tomado pelo exemplo, ou pela armação – ou pela síntese dialética de exemplo e armação, isto é, a projeção da subjetividade religiosa no palco das igrejas, operação altamente identificatória<sup>704</sup> –, outro ciclista, de braço enfaixado, sobe no palco. Lá ele lamenta um acidente e sua eliminação das corridas de seis dias, aceitando refletir sobre seus pecados e penitências. O festejo, pois “uma alma foi ganha”<sup>705</sup>, isto é, mais um soldado se soma às fileiras, se dá ao som de trombones e tambores.

A Moça, também como Soldado, confessa a recusa do próprio corpo resultante da condição de prostituição a que estava submetida na casa dos pais, o que a fez refugiar-se na alma. Isso convence a Cocote a tomar a frente e reivindicar sua própria alma, ao que também se festeja ao som de trombones e tambores.

Aí chega a vez de confissões de quem, em situação análoga à do Caixa, encontrou a própria alma. Primeiro se trata da vida vazia em família, descrita de modo a remeter à vida do Caixa, que se identifica, mas ainda resiste. Então um Soldado diz que foi para a cadeia por ter roubado uma grande quantia que lhe tinha sido confiada, e que a solidão do período preso o fez se reconciliar com a sua alma, sempre aberta a ele no banco de penitência. O Caixa, então suficientemente identificado, se diz pronto.

O Caixa fala do sentido não encontrado nas estações por onde passou, sinalizando que ali parece enfim ter achado uma saída. Confessa seu crime de roubo no banco e atira o dinheiro pelo salão. Todos lutam para pegar o que podem e depois saem, menos a Moça, que

---

<sup>703</sup> KAISER, *Da autora à meia-noite*, p. 69.

<sup>704</sup> Na versão cinematográfica de *Von morgens bis mitternachts* (a peça que ora se analisa, *Da aurora à meia-noite*), de 1920, dirigida por Karlheinz Martin, o ator que interpreta o Caixa, Ersnt Deutsch, interpreta ainda, com caracterizações diversas, as subjetividades projetadas no palco, o que no plano da encenação reforça a incriminação dos soldados salvacionistas em falcaturia.

<sup>705</sup> KAISER, *Da autora à meia-noite*, p. 69.

depois caminha para a porta, onde estão os policiais de quem ela cobra a recompensa. O Caixa, pela ausência de saída, suicida-se simulando a arma com o dedo em riste, terminando com os braços abertos na cruz costurada na cortina.

Como resume a Iná Camargo Costa,

[...] estamos diante de um pesadelo que demonstra ao infeliz sonhador as seguintes verdades: primeiro, que não há saída individual para a prisão em que se encontram os trabalhadores, mesmo os dos estratos superiores; e segundo: a saída mágica (desfalque), na melhor das hipóteses, leva a participar da vida dissipada e sem propósito da burguesia (jogo e diversão) que no fim das contas é o espelho – só na aparência desejável – da vida de autômatos que levam os trabalhadores. Como se vê, a Escola de Frankfurt não caiu do céu, pois aqui já se encontram os mais importantes temas dos melhores críticos da indústria cultural<sup>706</sup>.

Tendo em mente a impossibilidade de realização individual no mundo tal qual ainda se apresenta nos dias de hoje, que se chame atenção para uma limitação abstrata do expressionismo: enquanto a catástrofe na tragédia é determinada pelas inexplicáveis forças metafísicas e no drama pelas derrotas tidas como individuais, no expressionismo é pelo condicionamento social que se agiganta diante do homem conseqüentemente apequenado. Daí o “*ecce homo*”, “*eis aqui o homem*”, como último suspiro do Caixa crucificado, se enunciar pela influência do existencialismo cada vez menos capaz de camuflar o calvário do Cristo. Dada a *reflexão* heroicizante, o personagem-figura não tem como ser heroicizado.

### **Toller: psicopatia no cultivo narcísico da culpa**

A peça de que se vai tratar aqui, também do expressionismo alemão, é de um momento em que a Primeira Guerra já surtia seus efeitos. Os soldados que voltavam para casa, depois de encarar os morticínios bélicos, haviam se questionado e adquirido consciência de classe, como é o caso de Ernst Toller, o dramaturgo. Eles se organizaram com os trabalhadores e o efeito de revolução proletária, uma república conselhistas, acabou se frustrando, restando do processo a conquista atrasada de uma constituição burguesa. Tudo se transformou para se manter como já estava antes, como queriam os socialdemocratas, que haviam tratado de se aliar à classe dominante para defender seus privilégios na burocracia. Os partidos ditos trabalhistas, socialistas e até comunistas da atualidade, que nas últimas décadas chegaram a ter protagonismo na administração não só para manutenção, mas até para aprofundamento do mundo liberal, parecem ignorar a matriz que eles mesmos reencenam,

---

<sup>706</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 79.

matriz que desmoralizou o que o senso comum entende por esquerda e culminou por levar Adolf Hitler ao poder.

Toller, um líder de peso da revolução alemã, escreveu *As massas e o homem* em 1919, quando estava preso por sua participação à frente da luta<sup>707</sup>. Com o subtítulo “Uma peça da revolução social do século XX”, foi desenvolvida tendo como referência a militância do dramaturgo depois da volta da guerra, momento de consciência das catástrofes produzidas pela classe dominante. Daí sua aversão à violência, o que quase o iguala a outros rebeldes em relação à socialdemocracia alemã (os mais notórios: Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, fuzilados pelos *freikorps*, a milícia da época, porque a recíproca em relação ao pacifismo nunca foi verdadeira, nem por parte dos socialdemocratas). Dado esse motivo, e ainda que se tratasse de um homem com clareza de que subestimavam os movimentos da massa na mesma medida que superestimavam seus líderes, viveu constantemente o conflito interno de ter de lidar com a inevitável agressão revolucionária contra os indivíduos, chamando, por vezes, a responsabilidade para si para proteger os seus<sup>708</sup>.

O verdadeiro herói dessa revolução foram as massas – o *Zeitgeist* expressou isto com precisão: não é por acaso que os pontos altos das artes dramáticas e cinematográficas alemãs daqueles anos sejam magníficas cenas representando as massas, não é por acaso que a peça dramática escrita por Ernst Toller sobre a revolução, famosa na época, foi intitulada *Masse Mensch* [*Homem massa* ou, na tradução que ora se analisa, *As massas e o homem*]. Na qualidade de contribuição revolucionária das massas, o novembro alemão de 1918 não fica atrás nem do julho francês de 1789 nem tampouco do março russo de 1917<sup>709</sup>.

Em *As massas e o homem*, os quadros se dividem: os ímpares apresentam a realidade e os pares as visões de sonho. O primeiro acontece nos fundos de um bar proletário, cenário que, como aponta a rubrica, deve ser apenas esboçado<sup>710</sup>. A Mulher e dois Operários discutem sobre o anúncio de greve no dia seguinte e o papel de liderança que, não sem amedrontamento, ela deverá exercer. A batida na porta provoca o susto: eles teriam sido traídos. Contudo, trata-se do Homem, que vai fazer proposições de caridade em lugar da luta efetiva. Aí já fica posto que se trata menos de personagens com psicologia individual do que de figurações: a Mulher seria a representação abstrata da revolucionária, ainda que com

---

<sup>707</sup> No prefácio para a segunda edição da peça, Toller diz que o texto surgiu fruto das duas noites que passou numa cela escura. “Essas noites foram pesadelos torturantes: a cada instante, eu era agredido por multidões de rostos, rostos diabólicos, rostos e mais rostos, que giravam sobre si mesmos, em cambalhotas grotescas” (TOLLER, *As massas e o homem*, p. 29).

<sup>708</sup> Cf. TOLLER, *Uma juventude na Alemanha*, p. 219 e ss.

<sup>709</sup> HAFNER, *A revolução alemã*, p. 304.

<sup>710</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 35.

contradições, e o Homem a da socialdemocracia. Ela não acredita nas “benemerências” de “madames”, nas chamadas “obrigações sociais”, “boas ações” “nascidas da vaidade e da fraqueza”<sup>711</sup>. Ele se preocupa com a repressão: além de estar prejudicando-o, a Mulher também estaria indo contra “o bem-estar do Estado”. A ameaça de divórcio introduz o melodrama, estrutura a que a Mulher sucumbe. Aquilo que em textos críticos Zola constantemente aponta como marionete – a saber, personagem com caracteres estereotipados do drama burguês – aqui se torna figura não de um palco suspenso da realidade, mas da psicose reproduzida da realidade dos palcos suspensos. A adesão da Mulher ao melodrama não se dá por completo, pois ela busca retidão contra a postura socialdemocrata. Isso não a impede de terminar a cena indo atrás de estar com o Homem uma última vez.

Ainda que haja em Toller muito mais agentes de um processo histórico condensados em figuras, em prejuízo acertado de psicologias individuais, depreenda-se da Mulher a inspiração em Sonja Lerch, uma dissidente pacifista da socialdemocracia alemã. Seu marido, Eugen Lerch, distanciou-se publicamente da atividade política de Sonja e pediu o divórcio para não colocar em risco a própria carreira na universidade. Ela concordou com o divórcio, mas continuou a amá-lo. Segundo Ernst Toller, na biografia *Uma juventude na Alemanha*,

Ontem à noite ela veio a mim, desconsolada e atordoada. Ofereci-lhe meu quarto para que passasse a noite e a alertei para não voltar à casa de seu marido, pois era lá que a polícia a procuraria primeiro. Mas ela não ouviu uma só palavra do que eu disse. “Só quero vê-lo mais uma vez, só mais uma vez”, ela repetia sem cessar, como uma criança se agarrando aos pedaços dilacerados de uma boneca que amava. Ela foi. À noite, por volta das três horas, chegou a polícia e a conduziu à prisão de Stadelheim. Ela berrava dia e noite, seus berros reverberavam pelas celas e corredores e gelavam o sangue de carcereiros e prisioneiros. Ao quarto dia, encontraram-na morta – ela havia se enforcado<sup>712</sup>.

Ainda que Toller não evidencie o nome próprio da Mulher no corpo da peça (o que provavelmente fez esse nome não ter sido mencionado nas encenações), menciona-o na lista de personagens e imagens de sonho, “Sonja Irene L., Uma Mulher”<sup>713</sup>, e no prefácio à segunda edição da peça, ao defender que “os personagens (à exceção de *Sonia*) não se destacam individualmente”<sup>714</sup>. O primeiro quadro de *As massas e o homem* trata, assim, da representação de uma personagem real, próxima de Toller em sua participação ativa na revolução alemã (para ficar frisada essa sua participação mais do que consequente: o

---

<sup>711</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 37.

<sup>712</sup> TOLLER, *Uma juventude na Alemanha*, p. 111.

<sup>713</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 34.

<sup>714</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 28, grifo meu. Justifique-se a tradução neste prefácio: em alemão, o “j” tem o som de aproximante palatal, o que faz “Sonja” ser pronunciado como “Sonia” em português.

dramaturgo chegou a comandar o exército dos vermelhos contra os brancos num combate que, vitorioso, levou à ocupação de Dachau). Já o segundo quadro, um quadro par e, sendo assim, demarcado como sonho, também esboçado, se diferencia por tratar de ambiente sobre o qual se especula: a sala de operações de uma bolsa de valores. Lá acontece o leilão de ações de uma fábrica de armas e a discussão dos Banqueiros sobre a necessidade de um prostíbulo para os combatentes na guerra, o “Lar de Repouso” também dividido para as classes: “Haverá três preços, três categorias: bordel para oficiais, pernoite; bordel para sub-oficiais, uma hora; bordel para a soldadesca, 15 minutos”<sup>715</sup>. O “empreendimento”, “Ação Nacional Lar de Repouso de Guerra, S. A.”, é aberto ao mercado, e pouco em seguida chega uma notícia sobre uma batalha perdida, o que faz os negócios que abastecem a guerra colocarem a bolsa em queda. Aquilo que antes se queria comprar, passa-se a querer vender, mas um dos Banqueiros está confiante: “Uma baixa ou uma alta eventuais são secundárias: o importante é a estabilidade a longo prazo. E como consequência, a salvação do sistema...”<sup>716</sup>. A Mulher aparece e tenta convencer os “senhores” pelo caminho da comoção. Estes então fazem a proposição de uma festa beneficente com renda revestida para os necessitados. O 4º Banqueiro, que criou o prostíbulo como uma ideia e colocou suas ações à venda, oferece uma ação como doação. Uma Voz alçada à condição de personagem pergunta: “Mas... e as moças para o baile?”. O 4º Banqueiro já sabe: dadas as condições de miséria social, basta pedir ao porteiro, que se ele, de onde fica, chamar, as prostitutas aparecem.

No terceiro quadro o Coro das Massas inicia em blecaute: são ao mesmo tempo ninguém e todo mundo. “Não temos rosto”<sup>717</sup>. O palco ilumina mais um cenário esboçado: salão com mesa comprida, a Mulher no centro e Operários e Operárias dos lados e na plateia. As Operárias propõem a explosão das máquinas, “Elas nos comprimem como se fôssemos gado num matadouro”<sup>718</sup>. A Mulher argumenta que os meios de produção avançados não devem ser destruídos, mas tomados. O Grupo de Jovens Operários não acredita na possibilidade dessa legítima apropriação, diz por extenso que só no teatro, fuga da realidade, os sonhos se realizam<sup>719</sup>. Objetivamente, quer apenas uma miséria menos miserável, “menos fedorenta”<sup>720</sup>. O Grupo de Lavradores reclama que seus membros foram expulsos de suas terras e enviados a fábricas de armas. A Mulher defende como saída a greve. De repente, o

---

<sup>715</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 40.

<sup>716</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 41.

<sup>717</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 42.

<sup>718</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 43.

<sup>719</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 43.

<sup>720</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 44.

Anônimo surge do meio da massa e faz um chamado não à greve, mas à revolução, “a violência contra a violência”, armas para assaltar a prefeitura e os quartéis etc<sup>721</sup>. A Mulher, pacifista, contra-argumenta a necessidade de se evitar novos assassinatos, diz que se une à revolução em sentimento, mas sua “consciência grita mais alto: NÃO!”<sup>722</sup>. O Anônimo acredita numa única luta sangrenta e depois a paz eterna. A massa é ação e quer ação. Se por um lado se tem a angústia da Mulher, baseada em *sentimentos*, em relação à utilização da violência, por outro se tem a inconsequência da massa, que age sem pensar e que, como atestou Toller na revolução alemã, fora do domínio da ação não consegue se organizar e se dispersa.

Em Karlsfeld, alcançamos trabalhadores e soldados de Munique que espontaneamente, sem nenhum tipo de liderança militar, forçaram as tropas brancas – que queriam atacar Munique vindo do norte – a dar meia-volta e bater em retirada. Agora que eles impediram o ataque e perderam o contato com as tropas brancas, desfaz-se o ímpeto que unificava as massas em seu avanço e agora não restam mais que grupos desorientados<sup>723</sup>.

Outro questionamento de Toller em sua biografia, que parece compor a angústia da Mulher, diz respeito à dificuldade de raciocínio, atividade de pensamento para a qual greves e ocupações têm papel formador. Na revolução alemã, o despreparo era de tal ordem que os vermelhos se comportavam como um exército brutal qualquer; a ação deles carecia da autoridade e da obediência cega dos subordinados no exército inimigo. O descontrole chegou a ponto de produzir um coletivo de estupradores<sup>724</sup>. Isso não justificaria a generalização do pacifismo, como na desmoralização dos revolucionários em proteção bajuladora da família real<sup>725</sup> ou como no equívoco de Toller que, em vez de manter presos ou até mesmo fuzilar os soldados brancos, libertou-os por exibicionismo de honra, para que eles voltassem pro nada ético *front* adversário<sup>726</sup>.

Rememore-se: os dois planos de *As massas e o homem* se revezam entre quadros ímpares e pares, no que Toller chama respectivamente de real e sonho. Como ambos os modelos aparecem com cenário esboçado, figurações de coletividades e outras características

---

<sup>721</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 45.

<sup>722</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 46.

<sup>723</sup> TOLLER, *Uma juventude na Alemanha*, p. 172.

<sup>724</sup> Cf. TOLLER, *Uma juventude na Alemanha*, p. 177-9.

<sup>725</sup> A princesa real alemã temia o destino de Maria Antonieta e da tsarina, mas o que recebeu dos revolucionários foi proteção oficial, deliberada por conselho, de dez soldados. Cf. esse vexame no relato do segundo filho da princesa real, que por fim debocha: “Era essa a cara da revolução de vocês” (TOLLER, *Uma juventude na Alemanha*, p. 136).

<sup>726</sup> TOLLER, *Uma juventude na Alemanha*, p. 177.

oníricas, o que os diferencia? A hipótese que se coloca aqui é a da vigília, com a Mulher alienada no centro da cena, ser a própria reflexão no espírito de Toller, reflexão elaborada a partir de situações que ele experienciou, enquanto que o sonho avança para a fantasia do autor, de especulações sobre o provável, aquilo que não se viu nem se viveu, ainda que isso progressivamente se conflua e se confunda: “o dramaturgo recomenda ao encenador que procure, no plano da interpretação e demais recursos cênicos, *confundir* as fronteiras entre sonho e realidade, evitando sobretudo ambientes realistas”<sup>727</sup>.

O quarto quadro de *As massas e o homem* torna a ser demarcadamente sonho, com outro cenário esboçado: pátio cercado de muros altos, o que remete ao espaço aberto de uma prisão. Os Guardas, de aspecto proletário, entoam uma canção sobre a vida condicionada que os levou aonde chegaram, até que surge o Anônimo propondo tocar para que eles dançam. Um dos Guardas pede a ele a senha, ele replica dizendo que a massa é anônima. Os Guardas então reconhecem que “É anônima! Ele é um dos nossos!”<sup>728</sup>, asserção sobre a impossibilidade do indivíduo e de seus respectivos caracteres singulares. O Anônimo, autoproclamando-se mensageiro da decisão, pede que os Guardas escutem sua música. Enquanto ele toca a gaita, o Condenado aparece com uma corda no pescoço e a didascália deixa para ele as opções de canto ou simplesmente dizer a fala, com o som do instrumento de fundo<sup>729</sup>. O último pedido do Condenado é a dança. Aí outros condenados, todos com corda no pescoço, aparecem acompanhados de prostitutas para também dançar, com os guardas entoando a mesma canção do início do quadro.

Esse quarto quadro é até aqui o mais onírico. Na interpretação da pesquisadora Iná Camargo Costa, trata-se de pesadelo da Mulher em que a revolução triunfa<sup>730</sup>: os guardas de aspecto proletário comemoram. Quando o Anônimo para de tocar, toda essa alucinação se dissolve no escuro e entram em cena a Mulher e o Acompanhante. Este trata o que ocorre como teatro: “o drama já vai começar. E se as sensações te atraírem, você sempre pode entrar no jogo também...”<sup>731</sup>. Isso pode funcionar como prenúncio do patético da Mulher logo em seguida: aparece um Guarda com um Prisioneiro que tem o rosto do Homem, mas é ela que, no regime de identificação com o duplo, vê o rosto do marido. Em outras palavras, o Prisioneiro, infamiliar, é incorporado pela Mulher nesse objeto introjetado, familiarizado, que é o marido. O Guarda diz que o Prisioneiro atirou contra eles e está sentenciado à morte. A

---

<sup>727</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 81, grifo da obra consultada.

<sup>728</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 47.

<sup>729</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 47.

<sup>730</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 82.

<sup>731</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 48.

Mulher se recusa a aceitar, enquanto que o Anônimo tenta criar despreocupação com indivíduos. O Guarda recorda de si mesmo no paredão, mas mesmo assim, e somando-se a isso o rosto do mesmo Prisioneiro se transformar no rosto de um dos Guardas, não se identifica nem se convence. Na disputa sobre se o que conta é o homem ou a massa, vence a segunda, e a Mulher, única sentimental na cena, põe-se ao lado do Homem no paredão, declarando que renuncia à causa. O que se enuncia, assim, é seu medo inconsciente de os proletários saírem vitoriosos e o marido burocrata, por quem ela daria a vida, ser executado.

O quinto quadro torna ao mesmo cenário do terceiro: sala de reuniões. É com fala da Mulher que, na dinâmica interna da peça, o trânsito entre esses dois quadros é explicado como entremeado por um sonho: “Há novas notícias? Acho que cochilei”<sup>732</sup>. O Anônimo dá notícias de duas ocupações, uma perdida e uma realizada, respectivamente a Estação Ferroviária e os Correios. Ele e a Mulher continuam postos em conflito reflexivo sobre o indivíduo ou a massa e sobre o pacifismo ou a violência armada. Com discurso tributário do expressionismo strindberguiano, o Anônimo diz que “a batalha que se trava com as armas do espírito também não deixa de ser uma violentação. Todo discurso é violentação!”. Por fim, suas palavras soam como referência crítica ao final da terceira parte de *Estrada para Damasco*: “Se eu pensasse como você, estaria há anos num daqueles mosteiros em que o voto de silêncio é perpétuo”<sup>733</sup>.

O 1º Operário entra em cena com notícias de mortos na tentativa de retomar a Estação Ferroviária. O Anônimo propõe então uma busca de “reservas” no 13º distrito, num tratamento pouco humano aos olhos da Mulher. Um 2º Operário avisa que a ocupação nos Correios também foi perdida, um 3º apregoa o fracasso e um 4º ressoa seus gritos de lamento do lado de fora com pai e esposa fuzilados. Nem assim o otimismo algo animista do Anônimo se contém: “Morreram pela massa, seu sacrifício não será em vão. Ainda podemos nos defender. Levantem barricadas! Nosso sangue ainda anseia pela luta: que venha o inimigo, estamos preparados!”.

Vários Operários entram na sala, com fala que a rubrica indica poder ser “dita por apenas um deles, ou por todos, alternando-se as frases”<sup>734</sup>, em estrutura como aquela apontada por Szondi em *A grande estrada*, do Strindberg<sup>735</sup>. Eles reivindicam a defesa como única saída, para não serem mortos como bois num matadouro, propondo inclusive o fuzilamento de metade de seus prisioneiros com a promessa de morte da outra metade se os inimigos os atacassem. O Anônimo concorda, “A massa é vingança!”, ao que a mulher questiona:

<sup>732</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 49.

<sup>733</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 50.

<sup>734</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 51.

<sup>735</sup> Cf. SZONDI, *Teoria do drama moderno*, p. 60-1 (2001) ou p. 53 (2011, com a tradução revista).

Não posso concordar com isso, a massa deveria ser o povo unido em amor e não em armas; a massa deve ser uma comunidade. E uma comunidade não se faz de vingança! [...] Pensem nesses homens que vocês estão matando: eu penso. E sofro por eles. Minha consciência chegou a ficar anestesiada pelo bem da massa, mas isso é demais!<sup>736</sup>

Essa posição da Mulher reverbera muito do conflito do Toller, que lamenta em sua biografia: “Quando é que as pessoas vão colocar um fim à perseguição, ao tormento, à tortura, ao assassinio de seus semelhantes?”<sup>737</sup>. No entanto, o dramaturgo também defende o comandante dos vermelhos, Rudolf Eglhofer, fonte para a criação do Anônimo, alguém menos afundado em contradições: “Os adversários de Eglhofer o chamavam de sanguinário, mas na verdade ele era um homem sensível que só se tornou duro e impiedoso depois de ter vivido a revolta dos marinheiros em Kiel”<sup>738</sup>.

A Mulher acentua o discurso pacifista, chegando a defender os “nossos irmãos”, ao que o Anônimo rebate: “Uma luta dura como a nossa não pode ser travada com olhares piegas. Mães que choram... isso não passa de uma futrica de comadres!”. Ela insiste na dinâmica reflexiva que enxerga descontinuidade entre revolução e vingança, esta “não é o espelho de uma revolução”<sup>739</sup>. Isso faz com que o Anônimo, investigado por ela como indivíduo disfarçado, aponte-lhe a traição de classe, acusação que se segue nas falas de outros anônimos. Aí o Anônimo, que se insiste massa, desaparece no meio das pessoas. Como assinala Iná Camargo Costa,

São as polêmicas entre leninistas e luxemburguistas. Estes últimos são contra a violência por princípio, não aceitando sequer a violência revolucionária, contra a qual defendem os direitos individuais; e aqueles defendem a luta armada, falam em nome da massa, que acreditam ser capazes de conduzir.<sup>740</sup>

---

<sup>736</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 51.

<sup>737</sup> TOLLER, *Uma juventude na Alemanha*, p. 189.

<sup>738</sup> TOLLER, *Uma juventude na Alemanha*, p. 187. Sobre Eglhofer, relate-se o episódio do “assassinato dos reféns”: “[...] chega a notícia das atrocidades cometidas pelas tropas do governo avançando em direção à capital. Estas matavam não só membros da guarda vermelha, mas também civis, no caso um grupo de enfermeiros. Em represália, Eglhofer deu ordem para fuzilar dez reféns: sete membros da Thule-Gesellschaft, um certo professor Berger, que depois se descobriu ter sido um engano, e dois soldados das tropas governamentais. Segundo Sebastian Haffner: ‘Este foi o único ato de terror verdadeiro comprovado na Revolução Alemã – e ele deveria levar a uma vingança terrível’. Quando Toller soube das execuções, correu para o local e ainda conseguiu libertar um grupo de prisioneiros escondidos na cave” (LOUREIRO, *A revolução alemã*, p. 109). Thule-Gesellschaft foi um dos *think tanks* (laboratórios ideológicos) do nazismo: sociedade formada por supremacistas arianos interessados sobretudo no extermínio de judeus e comunistas. Muitos desses supremacistas tiveram mais tarde papel proeminente na Alemanha de Hitler, por terem pavimentado o caminho para o *Führer*. Dos sete membros executados no episódio do “assassinato dos reféns”, quatro eram conhecidos aristocratas.

<sup>739</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 52.

<sup>740</sup> COSTA, *Nem uma lágrima*, p. 82.

O fim se anuncia e Uma Voz começa a cantar a *Internacional*, com outras Vozes que vão se juntando e formando um coro. Uma rajada de metralhadoras interrompe as Vozes, entra o Oficial perguntando onde está a líder. A Mulher, única que não leva as mãos ao alto, é algemada.

Se na vigília a Mulher nem sequer levou as mãos ao alto, no sonho a culpa se manifesta. No sexto quadro, ela está algemada dentro de uma jaula num palco vazio, como se tivesse sido a única derrotada, perguntando “Onde estou?” como quem acorda. Sombras de assassinados aparecem para acusá-la dos supostos crimes. Ela reage dizendo que não matou ninguém, “É mentira, é mentira!”<sup>741</sup>, maneiras que provavelmente Toller encontrou de enunciar a voz que não se sabe se alucinação produzida de dentro dele mesmo na prisão, a lamentar noite adentro “Sou inocente! Sou inocente”<sup>742</sup>, tipo de identificação que poderia ser produzida a partir de escritos na parede do cárcere: “Eles já estão vindo me pegar para o fuzilamento. Morro inocente, ao dia 2 de maio de 1919”<sup>743</sup>.

As Sombras desaparecem, dando lugar ao cômico dos Banqueiros discutindo as ações de culpa na bolsa. O primeiro dos Banqueiros tenta vender uma dessas ações, o segundo avisa que foram retiradas do mercado e o terceiro alerta: não valem mais nada. Precisariam ser contabilizadas como prejuízo, não fosse a Mulher se levantar para se assumir culpada. O guarda a chama de idiota, recriminando seu “sentimentalismo”, pois “se [os assassinados] estivessem vivos, estariam dançando em torno do altar de ouro, ao qual milhares de pessoas foram sacrificadas. Inclusive você!”. Ela insiste na culpa, o guarda diz que a culpa é da massa. Os Banqueiros desaparecem e dão lugar a Prisioneiros, massa sem rosto a que não se consegue atribuir culpa, pois teria sido levada pela fatalidade. Mas o homem também não é culpado, insiste o guarda. “Quem é culpado, então? Deus?!”, pergunta a Mulher. Um Eco alçado à condição de personagem, como em Strindberg, anuncia que “Deus... é... culpado... culpado... culpado...”. Aí a aparição superegoica de Deus denuncia o egocentrismo de sentir culpa num processo revolucionário, o egocentrismo de considerar-se a si mesmo tão importante, com poder de desencadear e controlar individualmente o vigor de uma revolta de classe. A melancolia não passaria, assim, de ataque ao narcisismo introjetado pelo Superego no inconsciente, camuflagem de humildade sobre o ideal de eu heroico, ideal exibicionista demais para ser exposto por um religioso (culpa, não custa deixar frisado, se diferencia de responsabilidade pelo fundo cristão). Daí a Mulher ser “curada” na expulsão de si do objeto

---

<sup>741</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 54.

<sup>742</sup> TOLLER, *Uma juventude na Alemanha*, p. 210.

<sup>743</sup> TOLLER, *Uma juventude na Alemanha*, p. 208.

Deus: “Pois eu ponho Deus perante um tribunal, e o acuso!”<sup>744</sup>. Assim o Guarda a declara, não sem a contradição reflexiva, livre não, livre<sup>745</sup>.

Sétimo e último quadro: cela de prisão. O Homem entra para defender a Mulher ali presa porque o nome dela significa necessariamente também o nome dele “na sarjeta”<sup>746</sup>. A Mulher torna a falar em culpa e acaba por atribuir o sentimento igualmente ao Homem:

*HOMEM* – Bem que eu te avisei, cuidado com a massa! Agitar a massa é agitar o inferno!

*MULHER* – Talvez... mas pensa: quem criou esse inferno? Quem é que descobriu a tortura incessante dos moinhos de ouro, moendo, moendo... moendo lucros dia após dia, ano após ano? Quem é que construiu as penitenciárias? Quem é que apoiou a guerra, quem é que sacrificou milhares de corpos humanos? Quem é que empurrou as massas para o fundo das minas infectas, quem é que tirou de nossos irmãos qualquer aparência humana, qualquer resquício de humanidade? Quem é que os enclausurou nas fábricas, transformando-os em simples peças de maquinaria? O Estado a que você prestou juramento! Em última análise, você!

*HOMEM* – Você sabe que, durante toda a vida, só fiz cumprir o meu dever...<sup>747</sup>

O Homem não aceita as acusações da Mulher, dá-lhe as costas. Ela então se diminui em melodrama, o que não adianta de nada. Entra no lugar do Homem o Anônimo, que pergunta à Mulher se ela se curou da loucura, isto é, se ela reviu suas posições teóricas adversas. Ele faz a proposição de fuga com um plano que prevê a morte de um guarda, o que a Mulher recusa, exatamente como fizera Toller em sua biografia<sup>748</sup> (com a diferença de que no caso da Mulher o custo é o da própria vida, pois ela sabe que será fuzilada). Aí a discussão caminha no sentido de se concluir que a liberdade individual, mesmo na ação da massa revolucionária, só seria possível num mundo sem classes. Ainda assim – e inevitavelmente relativizada a afronta ao Sacerdote defensor do Estado e da Ordem que entra em cena logo em seguida –, a matriz de interpretação religiosa da Mulher fala mais alto, impedindo-a de perceber que as armas da classe dominante, as mais avançadas, são violentas demais para que indivíduos se submetam aos golpes em resignação pacifista. É esta a crítica que encerra por fim a peça, inclusive no deslumbre miserável das Presidiárias tolhido pelo medo (o Superego)

---

<sup>744</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 55.

<sup>745</sup> Cf. a prisão libertadora depois da fuga de um esconderijo para outro em TOLLER, *Uma juventude na Alemanha*, p. 204: “Desfez-se a tensão dilacerante das últimas semanas, não me desloco mais agachado e às escondidas, agora estou livre para ficar em pé de novo, posso andar livremente por minha cela” (grifos meus).

<sup>746</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 56.

<sup>747</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 57. Do mesmo modo, o indivíduo julgado responsável pela barbárie do campo de concentração nazista alegava estar cumprindo ordens, isto é, alegava-se não indivíduo.

<sup>748</sup> TOLLER, *Uma juventude na Alemanha*, p. 259.

socialmente produzido para a manutenção do *status quo*. Não é à toa que, no prefácio para a segunda edição da peça, Toller considera seu trabalho uma “*confissão nua e crua*”<sup>749</sup>.

Sobre a recepção consequente da peça, que critica o conflito entre pacifismo e defesa do uso da violência (a respectiva descontinuidade teórica entre Lenin e Rosa Luxemburgo, descontinuidade que ecoa inclusive naquilo que fazia Leviné e Toller se estranharem<sup>750</sup>), o dramaturgo comenta: “Alguns dizem que é contrarrevolucionária, uma vez que rejeita a violência; outros dizem que ela é Bolchevique, pois as defensoras da não violência são derrotadas”<sup>751</sup>. Contra essa sintética *mea-culpa* de Toller, a posição superada se evidencia ainda recentemente em críticas como a da pesquisadora Sílvia Fernandes, que assim resume a obra: “O conflito opõe uma mulher grevista e pacifista a um marxista que pretende sacrificar tudo a seus dogmas”<sup>752</sup>.

Seja como for, em *As massas e o homem* o objetivo de Toller era dominar suas experiências por meio da abstração.

[...] o que está à espera do homem que deseja interferir nos destinos do mundo, e assim se torna politicamente ativo, quando ele quer trazer para a realidade, na luta das massas, o ideal moral que reconheceu como justo? [...] Aquele que escolhe agir está fadado à culpa, sempre? Ou, se ele não quer assumir nenhuma culpa, à ruína? Os ideais morais movem mesmo as massas? O que as move não é antes a necessidade e a fome? Elas podem algum dia vencer se abdicarem da luta em nome dos ideais morais? O homem não é ao mesmo tempo indivíduo e massa? A luta entre indivíduo e massa se desenrola apenas na sociedade, e não também no íntimo do homem? Como indivíduo, ele age segundo o ideal moral que reconhece como justo. Como massa, ele é movido por impulsos sociais; ele quer alcançar seus propósitos, mesmo que tenha que abdicar de seu ideal moral. Essa contradição me parece insolúvel, porque a vivenciei em minha ação. É assim que surge meu drama *Masse Mensch*<sup>753</sup>.

O intento aqui, com o dado biográfico, era menos conferir importância àquilo que Toller usou da própria experiência do que apreender precisão das inspirações partidárias (ou, melhor dizendo, das correntes político-teóricas) que formam as figuras. “Sonia”, sendo

---

<sup>749</sup> TOLLER, *As massas e o homem*, p. 29, grifo meu.

<sup>750</sup> De acordo com Sebastian Haffner (pseudônimo do historiador alemão Raimund Pretzel), depois do assassinato de Kurt Eisner, líder da dissidência socialdemocrata, duas novas forças surgem nos conselhos, por um lado “um grupo de intelectuais, que apresentava uma mistura de arrogância, ambição e ingenuidade política”, do qual Toller fazia parte, e por outro “os comunistas; dito de maneira mais precisa: *um* comunista, Eugen Leviné, um jovem de energia viva e selvagem, que, diferentemente de Liebknecht e Rosa Luxemburgo, possivelmente tivesse os traços característicos para se tornar o Lenin ou o Trotsky alemão” (HAFFNER, *A revolução alemã*, p. 272, grifo da edição consultada). No episódio do “assassinato dos reféns”, pelo qual Haffner alega não haver com clareza um responsável, uma maioria, liderada por Toller, obrigou Leviné a renunciar ao cargo (cf. a mesma obra, p. 275).

<sup>751</sup> TOLLER, *Uma juventude na Alemanha*, p. 260.

<sup>752</sup> FERNANDES em GUINSBURG, *O expressionismo*, p. 262.

<sup>753</sup> TOLLER, *Uma juventude na Alemanha*, p. 260.

declaradamente o nome da Mulher, não poderia ter uma interpretação de superfície com etimologia em “Sofia” e conseqüentemente “sabedoria”, por exemplo, porque isso, prejuízo para a interpretação que interessa, muito provavelmente também não interessaria ao autor, especialmente pelo caráter confessional que ele próprio atribui a seu trabalho: a “dramaturgia do eu” discutida na análise das peças da segunda fase strindberguiana se desenvolve nesse tipo de expressionismo mais avançado do Toller, um expressionismo menos subjetivista, ainda que alicerçado em subjetividades. Nada obstante, não se descarte que, como hipocorístico de Sofia, Sonia talvez indique na obra de Toller uma condensação qualitativa de caracteres históricos que pudesse abranger até mesmo “outra” Sonja L., a socialista feminista Sophie Liebknecht, duplo infamiliar tornado familiar da abstração teórica representada na figuração<sup>754</sup>.

O caráter de “peça de estações”, herdado do teatro de mistérios da Idade Média, com percurso por episódios que culmina na crucificação, igualmente se evoca em *As massas e o homem*, mas de modo menos explícito do que em *Estrada para Damasco* ou *O sonho*, de Strindberg, ou mesmo em *Da aurora à meia-noite*, de Kaiser, justamente pelo avanço da forma. Progressivamente, desde os experimentos do dramaturgo sueco, o que se viu foi cada vez menos obnubiladas as forças da repressão social determinando a *via crucis*, cada vez menos obnubilado o horizonte de catástrofe de que o personagem psicopático não tem consciência. “A neurose se torna a via real que conduz à obra prima [...] porque as únicas respostas possíveis são [...] psicopatas”<sup>755</sup>.

Ernst Toller cumpriu cinco anos de prisão pelo ato de alta traição a um poder não oficialmente formado, pois o processo de que participou, no fim das contas resultando numa transformação social em aparência para a manutenção de tudo, ainda criaria sua constituição burguesa, aquela que daria brechas para a ascensão institucional do nazismo. O dramaturgo terminou por dar cabo da própria vida num hotel nos Estados Unidos, em 22 de maio de 1939, depois de ter emigrado da Alemanha quando Hitler chegou ao poder, em 1933<sup>756</sup>.

---

<sup>754</sup> Cf. a ternura no tratamento que Rosa Luxemburgo conferia a Sophie Liebknecht por cartas, justamente com os *pet names* (vocábulos familiares carinhosos) Sonya, Sonichka e Sonyusha. Disponível em <https://www.marxists.org/archive/luxemburg/1918/letters-sophie.htm>, acesso em 28 set. 2020. Sophie era esposa de Karl Liebknecht.

<sup>755</sup> SARTRE *apud* BORNHEIM, *Brecht, a estética do teatro*, p. 28.

<sup>756</sup> Cf. LOUREIRO, *A revolução alemã*, p. 111.

## Brecht: princípio de contradição como suprassunção da psicopatia

Neste trecho se toma a peça *Mãe Coragem e seus filhos* para demonstrar que o distanciamento se desenvolve dialeticamente a partir do interior da obra dramaturgica de Bertolt Brecht – obviamente com acabamento da encenação, de que o artista também se ocupava. É ele próprio quem sinaliza para as pistas psicanalíticas de como superar o êxtase identificatório:

A vida, tal como nos é imposta, é por demais difícil, traz-nos demasiadas dores, desapontamentos, problemas insolúveis. Para a suportar, não poderíamos prescindir de lenitivos. Os lenitivos de que dispomos são, ao que me parece, de três espécies: distrações cujo efeito intenso nos permite menosprezar a nossa miséria, compensações que a reduzem, e toda sorte de estupefacientes que nos tornam insensíveis a ela. É indispensável poder dispor de qualquer coisa deste gênero. As compensações, como as que a arte nos oferece, são ilusões contra a realidade; tal fato não reduz, porém, seu efeito psíquico, graças ao papel que a fantasia manteve na vida psíquica [...] A estes estupefacientes, em determinadas circunstâncias, se deve atribuir a responsabilidade de desperdício de grandes quantidades de energia, que poderiam ser empregadas para melhorar o destino humano<sup>757</sup>.

*Mãe Coragem e seus filhos*, de 1941, subtitulada “Uma crônica da Guerra dos Trinta Anos”, retrata as condições de uma ambulante, vendedora de suprimentos nos conflitos que enredaram a Europa a partir das reformas protestantes (a Guerra dos Trinta Anos do subtítulo, 1618-48). Como assinala o crítico Gerd Bornheim, “não a história oficial, das grandes conquistas e dos gloriosos generais, mas dos bastidores em que se debate a soldadesca e sofre o povo”<sup>758</sup>. Na dialética de tempo histórico, Brecht escreveu a peça consciente da relação com a guerra mundial em curso. A pergunta dos alienados justificando o caos: sem carroça transportando mercadoria no fogo cruzado, como sobreviveria a personagem-título? Ou, trocando em miúdos graúdos: sem capitalismo, como funcionaria a economia?

No primeiro episódio, um Recrutador e um Sargento discutem a dificuldade de arrolar soldados para a atividade belicosa. Pela disciplina militar, considera-se que só a guerra estabelece a ordem, mas a contradição, determinada epicamente, não poderia ser outra que não a desordem dramática dos negócios: “[...] as pessoas começam a tremer, só de pensar na paz, como os jogadores, que não querem parar, para não terem de fazer as contas do que perderam”<sup>759</sup>.

---

<sup>757</sup> FREUD *apud* BRECHT, *Estudos sobre teatro*, p. 22, em nota de rodapé.

<sup>758</sup> BORNHEIM, *Brecht, a estética do teatro*, p. 237.

<sup>759</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 12.

Brecht não estava mais preocupado em enquadrar seu conteúdo numa forma preestabelecida, isto é, num diálogo verossímil, por isso, para falas tão absurdamente paradoxais, tome-se a imaginação de uma encenação para especular sobre como se daria a reprodução da dramaturgia. Uma das chaves para entender o texto teatral épico é o discurso indireto livre. Com o recurso, utilizado principalmente no conto e no romance, o personagem aparece na voz do narrador – qualquer ser humano contador de caso é capaz disso numa boa conversa, e a intenção costuma ser cômica, de *negação* de quem está sendo imitado. Utilizado no teatro épico, o recurso parece se inverter: o autor (que pode ser o próprio ator) surge no personagem no meio do discurso, permeando a imitação. O ator se descolando do personagem e fazendo comentário para construir distanciamento, nesses termos (descolar e comentar), não dá dimensão do potencial mais orgânico e menos chapado do recurso. Como já se demonstrou nesta tese, desde *Lisístrata* a citação aparece na cena como discurso indireto livre, tornando a representação inverossímil ou baixa.

O drama não conhece a citação nem a variação. A citação remeteria o drama ao que é citado, a variação colocaria em questão sua propriedade de ser primário, isto é, ‘verdadeiro’, e (como variação de algo e sob outras variações) resultaria ao mesmo tempo secundário. Ademais, seria pressuposto um autor da citação ou da variação, e o drama seria remetido a ele<sup>760</sup>.

Coragem se apresenta como “gente de negócios” por meio de canção, depois explica seu apelido: meteu-se em fogo cruzado com a carroça porque precisava vender pães antes que estragassem. Dever-se-ia tomá-la, portanto, como personagem de *ação*, mas o desenrolar da peça subverte o conceito. Ela apresenta também seus filhos, com pais diferentes e portanto sobrenomes distintos, o que quer dizer sem propriedade. Eilif, o mais velho, é seduzido para o alistamento em paralelismo com a negociação de mercadorias da carroça, o que distancia para o caráter mercantil da angariação de adeptos para o serviço militar. Coragem não quer deixá-lo ir “para o matadouro”, mas já impõem a ela o ensimesmamento contraditório, psicopático, de viver da guerra impedindo que haja mais soldados para a continuidade dos conflitos<sup>761</sup>. Eilif, movido por interesses materiais, ignorando o animismo patético com que a mãe determinou a morte de todos, foge com os recrutadores. Note-se que as previsões de futuro, tais como a dos papéis dobrados tirados na sorte, incluem-se no que popularmente se chama

---

<sup>760</sup> SZONDI, *Teoria do drama moderno*, p. 32 (2001) ou p. 26 (2011, com a tradução revista).

<sup>761</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 18.

“simpatia”. Fica exposto, assim, um dos *pathos* de Coragem: a vida, para cada indivíduo isolado, como um jogo de azar<sup>762</sup>.

Passaram-se dois anos desde que Coragem e Eilif se separaram, sem notícias. Num anexo da tenda do General, a personagem-título está tentando vender um pato para o Cozinheiro. Segundo o pesquisador Fernando Peixoto, Brecht se inspirou em Jakob Christian Grimmelshausen, romancista alemão do século XVII que tinha como modelo a picardia espanhola<sup>763</sup>, o que explica os elementos do gênero supracitados em *Mãe Coragem e seus filhos*: série de episódios deslocados no espaço e no tempo, em que o personagem principal, um andarilho miserável, tenta pela sobrevivência passar comicamente a perna em outros, esses outros geralmente de classes sociais mais altas.

O General e Eilif entram comemorando o saque de cabeças de gado. A carne só chega no dia seguinte, favorecendo os negócios de Coragem (a venda do pato), o que a faz considerar o filho, que nem lhe sonha a presença, “simpático” com ela<sup>764</sup>. A situação cria expectativa pelo reencontro, pois a mãe, antes de se anunciar, fica escutando a conversa de Eilif com o superior. O rapaz foi quase que um comediógrafo no episódio de tomada dos bois, o que explicita a técnica: “[...] fui fazendo os homens sonharem com carne, e durante dois dias eu reduzi ainda mais a ração magra deles, de modo que ficavam com água no bico só de ouvirem a palavra começada com *ca*: cadeira, por exemplo...”<sup>765</sup>.

Eilif continua a descrição do episódio: quando deveria se render, pois não havia saída aparente, desatou a rir. Com a contradição provocada, começou a pechinchar como se fosse pagar pelos bois, produzindo perplexidade nos camponeses, que assim abriram a guarda para serem assassinados. A narrativa, além de retomar pressupostos das aventuras picarescas, parece exercício de sala de ensaio com a comédia, numa experimentação consciente das ferramentas desenvolvidas pelo personagem psicopático.

O General comemora, assumindo apreço por soldados como Eilif, a quem diz tratar como se fossem seus filhos. Na escuta, Coragem se incomoda, criando nó de ciúme patético: para ela, onde há virtude e conseqüentemente ação heroica, a catástrofe está sempre à espreita. Eilif começa a cantar uma canção que aprendeu com a mãe, que reveza com ele, se revelando.

---

<sup>762</sup> Ao mesmo tempo, a própria Coragem se explicita ilusionista. Suprassunção da encenação de 1949 (esta de Brecht e Erich Engel), o filme *Mutter Courage und ihre Kinder* dirigido por Manfred Wekwerth e Peter Palitzsch, em 1961, no Berliner Ensemble (a companhia fundada por Brecht), mostra Helene Weigel, no papel-título, a manipular a simpatia com *gestus* de mágico de circo (até assoprar os dedos ela assopra). O *gestus* será discutido mais adiante nesta tese.

<sup>763</sup> PEIXOTO, *Brecht, vida e obra*, p. 192.

<sup>764</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 27.

<sup>765</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 27, grifo da edição consultada.

Felicidade de reencontro e notícias: Queijinho, o outro dos filhos do título, também se alistou, mas sem risco de ir para a linha de frente. Eilif se acha sortudo por reencontrar a mãe num momento em que ela pôde ouvi-lo em um momento de glória e ela lhe dá uma bofetada. “Só porque roubei aqueles bois?”, ele pergunta. Coragem responde que foi “porque não se rendeu”, correndo o risco que ela própria se põe constantemente a correr, e finaliza com um “Diabo finlandês!”<sup>766</sup> que faz o General e o Capelão caírem na risada, um clichê de final de episódio cômico reconfigurado porque, mediado do pressentimento de catástrofe, prenuncia paradoxalmente tragédia, índice de que o teatro épico incorpora na contradição todos os gêneros que o antecederam.

Três anos depois, Coragem está num acampamento recebendo oferta de munição para revenda. O Artilheiro não pode fazer a transação direta porque não tem confiança no comprador: é amigo dele. As constantes contradições no interior da fala dos personagens, frequentemente na mesma frase, demandam distanciamento para resolução da equação (mais simples nesse caso: amigo não paga). Em princípio Coragem recusa, porque se trata de comércio ilegal, com risco de julgamento militar e condenação à morte, mas tudo tem um preço. Por adiantar o assunto da especulação com o risco de vida, esse início de quadro antecipa-se como duplicação microcômica do quadro como um todo, que trata da morte de Queijinho.

Especula-se constantemente com os negócios na guerra: para Coragem, o conflito não vai mal, e sua perspectiva é de que ainda entrem todos os países. Com direito a canção, Yvette se apresenta como aquela que, enfrentando contradições, já se apaixonou por um soldado inimigo, o que a personagem-título interdita na filha muda, Katrin, por preocupação com sua honra. Entram o Capelão e o Cozinheiro e, em meio a insinuações de que este último tem interesse amoroso por Coragem, dizem ter um recado de Eilif para Queijinho, o que a personagem-título interpreta como pedido de ajuda monetária, “chantagem com o amor materno”<sup>767</sup> (como a mediação do dinheiro é em tudo determinante, um recado que nem é para ela já é tomado como se lhe fosse demanda financeira). Com o desenvolvimento da conversa em assertivas absurdas justificando a política de guerra, Coragem se distrai de Katrin, esta experimentando deslumbrada o figurino de Yvette, na certa porque viver como prostituta parece mais atraente, ou menos penoso, do que puxar uma carroça. De repente, tiros de canhão anunciam o ataque dos católicos. O Cozinheiro foge, o que Coragem considera “lucrozinho” perdido. A repressão externa mediando o caráter psicopático dos personagens se

---

<sup>766</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 31.

<sup>767</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 36.

materializa na peça com mais proximidade: na imbricação constante, confundem-se mercadoria e sentimento, seja este carnal ou parental. Em passo parecido, de simbiose que denuncia o fetiche, religião e economia representariam o mesmo risco: “e eu aqui, com um que tem crença religiosa [o Capelão, protestante] e um que tem um cofre [Queijinho]... Não sei, dos dois, qual é o mais perigoso”<sup>768</sup>. Entretanto, se Coragem não sabe, vai ficar sabendo, pois como ela própria diz, “a um negociante não se pergunta a crença religiosa, só se pergunta o preço”<sup>769</sup>.

Coragem, Queijinho e Kattrin, além do Capelão, que passou a até trabalhar para a personagem-título, levam os dias tentando se esquivar do exército inimigo. Por “escrúpulos”<sup>770</sup> de tesoureiro confiável, no fundo desejo de glória heroica, Queijinho continua protegendo o cofre, devir risco para todos. O Capelão, ao invés disso, já enunciou que para o protestantismo os mendigos serão sempre necessários. Ele conta do dia anterior, quando saiu para fazer suas necessidades e quase foi pego por um espião dedo-duro (o alcaguete) dos católicos, um caolho com pala tapando um dos olhos. Pouco depois, Kattrin dá de cara com esse vilão estereotipado (mas propositalmente estereotipado, em exagero típico da comédia), indo à outra extremidade da carroça avisar. “Por que tanta pantomima?”, pergunta Queijinho, dando dimensão da palhaçaria – ele está diante do desespero mudo da irmã, o desespero com a delação iminente.

O risco que correm em relação à religião é resolvido com içamento da bandeira católica. Queijinho, que tinha saído para esconder o cofre, volta sendo trazido pelo Sargento e o Caolho. Coragem nega conhecer o próprio filho, o qual embarca no fingimento. Os católicos querem o cofre que estava com alguém que tinha sido descrito com a aparência de Queijinho, mas este diz estar sendo confundido.

MÃE CORAGEM (*insistindo*) – Se fosse ele, acho que já teria dado, pois do contrário estaria perdido. Diria logo: “Está comigo, sim, vocês são os vencedores, podem ficar com o cofre”... Ele não é tão estúpido assim. Fale, seu bobo: o Sargento está lhe dando uma chance!<sup>771</sup>

Observe-se que a suprassunção do traço cômico no gênero sério põe na superfície consciente de Coragem tensão análoga àquela psicopática: a ídica, cujas estratégias de comunicação não podem se revelar, frente à superegoica, alienada do reconhecimento. O

---

<sup>768</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 42.

<sup>769</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 43.

<sup>770</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 43.

<sup>771</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 48.

Sargento e o Caolho levam Queijinho e o Capelão entoando uma canção sobre o martírio de Cristo, que também foi negociado.

Para salvar Queijinho, comprando a absolvição de uma pena de morte, Coragem precisa vender a carroça. “E vai viver de quê?”, pergunta o Capelão<sup>772</sup>, encarnando a repressão social (mais adiante ele torna a fazer a pergunta, mas então com um “nós”, “de que é que nós vamos viver”<sup>773</sup>, evidenciando-se já agregado). Como a personagem-título está sempre mediada da preocupação com a sobrevivência, altera a proposta: não vender, mas empenhar. Yvette, que se prostituiu para o Coronel, é quem acaba bancando a transação, mas não sem precisar ser convencida do bom negócio, porque queria a compra da carroça em vez do penhor. Ela é incumbida de oferecer o dinheiro pela vida de Queijinho, fingindo ser sua amante, e Coragem psicopaticamente recomenda que “não faça pechinchas: é uma vida humana!”<sup>774</sup>. O disparate das contradições da personagem atinge então grau elevado: “A corrupção dos homens é como a misericórdia de Deus: a única coisa com que podemos contar. Enquanto ela existir, as sentenças serão benevolentes e uma pessoa inocente ainda poderá ter esperança de se livrar de uma condenação”<sup>775</sup>.

No vai-e-vem de Yvette com a negociação, descobre-se que o cofre se perdeu e assim Coragem não terá como depois recuperar a carroça. Ela então reduz o preço para quase a metade, calculando com a diferença comprar mochilas, mas Yvette já avisou que não vão aceitar, como de fato não aceitam.

MÃE CORAGEM – Pode dizer que eu dou os duzentos florins. Mas vá correndo! (*Yvette sai correndo. Os três sentam-se calados. O capelão suspende a lavagem dos copos*) Parece que eu perdi tempo demais, regateando.

[...]

YVETTE (*aparece, muito pálida*) – Pronto, a senhora fez um bom negócio: pode ficar com a sua carroça. Ele ganhou onze balas, mais nada<sup>776</sup>.

Coragem por fim precisa fingir o não reconhecimento do corpo. Nega Queijinho as duas vezes que faltavam para equiparar-se a Pedro, no episódio das três negações de Cristo, mas é com Judas Iscariotes a comparação consequente que Brecht faz da vendilhona. O quadro termina com os Soldados levando o mártir morto para a vala comum. Segundo Fernando Peixoto, a crítica da época notou que Coragem se passava para os espectadores

<sup>772</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 50.

<sup>773</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 53.

<sup>774</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 52.

<sup>775</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 53.

<sup>776</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 55. A esta fala de Coragem se segue o barulho do fuzilamento, deixa ao famoso grito sem som e portanto grito distanciado de Helene Weigel. Cf. o trecho da encenação em <https://youtu.be/facFL5QYDCE>, acesso em 4 ago. 2020.

como uma nova Niobe, personagem da mitologia grega que teve os setes filhos mortos por vingança de deuses insultados.

Mencionavam inclusive *a imensa força vital que emanava desta mãe animal*, o que nunca foi a intenção de Brecht. Mais tarde ele defendeu-se culpando o hábito dos espectadores se deixarem levar apenas pelo lado sentimental e emocional de uma representação, ignorando o resto<sup>777</sup>.

Talvez escapasse da crítica da época a percepção da identificação com a mãe na verdade obnubilando psicopaticamente a identificação inconfessável com a comerciante. O próprio Brecht leva a essa conclusão, em referência à primeira encenação da peça (1941), da qual não participou porque estava exilado.

Por exemplo, a julgar pelas declarações dos espectadores e pelas críticas da imprensa, a produção original em Zurique era artisticamente sofisticada, mas retratava a guerra meramente como uma catástrofe natural e um destino inelutável, confirmando assim a crença dos pequeno-burgueses do público em sua própria indestrutibilidade e poder para sobreviver. Conclui-se que a produção deve ter representado a atividade financeira de Coragem, seu desejo de obter sua parte e sua disposição para assumir riscos, como características perfeitamente naturais e “eternamente humanas”, de modo que realmente não havia saída para ela<sup>778</sup>.

No episódio da *grande capitulação*, a seguir, *grande* não sem ironia, Coragem foi pega dando abrigo a um intendente dos protestantes, o que lhe custou apreensão de mercadorias e multa. A personagem-título pretende portanto prestar queixa, mas outro reclamante passa-lhe à frente. O Jovem Soldado fez seu pequeno feito heroico e o capitão, atirado à esbórnia, não paga a prometida recompensa. Observando sua indignação duplicada, de fora, Coragem questiona a capacidade de ação do Jovem Soldado, que de fato murcha quando a chegada do capitão se anuncia. “Não precisa ficar encabulado por minha causa: eu também sou assim, não sou nada melhor. Já nos compraram todo o nosso brio: eu, se der um muxoxo, posso prejudicar o meu negócio”<sup>779</sup>. A “Canção da grande capitulação” então fala de quem se julgava muito especial, isto é, com potencial para forjar o próprio destino, mas no fim nem o peso de um chapéu de palha podia suportar. Em seguida, com o Jovem Soldado oficializando

---

<sup>777</sup> PEIXOTO, *Brecht, vida e obra*, p. 190-1.

<sup>778</sup> Na edição consultada: “For example, judging by spectators’ statements and press reviews, the original production in Zurich was artistically sophisticated but merely pictured war as a natural catastrophe and ineluctable fate, so confirming the belief of the petty-bourgeois members of the audience in their own indestructibility and power to survive [...] It follows that the production must have represented Courage’s business activity, her desire to get her cut and her willingness to take risks, as perfectly natural and ‘eternally human’ characteristics, so that there really was no way out for her” (BRECHT, *Brecht on performance*, p. 236).

<sup>779</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 59.

sua desistência, Coragem mui corajosamente também muda de ideia: tendo se identificado e feito a catarse, não dará parte alguma.

Dois anos se passam. Coragem atravessa cenários cada vez mais distantes, países distintos. Abriram fogo contra uma cidade e a hora dos saques já se encerrou – supõe-se que o General foi subornado pelos nativos para a trégua. A personagem-título precisa impedir que os soldados, em comemoração, roubem-lhe as bebidas, por um lado, e por outro que o Capelão e Kattrin usem seus suprimentos para socorrer os feridos. Para Coragem, se camponeses se põem no fogo cruzado para defender a própria casa, não vai ser dela o prejuízo com suas camisas rasgadas para a produção de ataduras. “Esses, não abrem mão de coisa alguma. E eu é que vou pagar? Não é comigo”<sup>780</sup>. Kattrin acode um bebê, o que Coragem repreende, completando o quadro de interdições sobre a filha: se ela já não podia viver o amor – devendo esperar o fim da guerra, conflito de que depende em absurdo paradoxo – tampouco se lhe permite a realização na maternidade. Sem conseguir controlar a situação, Coragem pragueja contra as vitórias, que só lhe trazem prejuízos. O Primeiro Soldado, pego ao descobrir as garrafas na carroça, diz-se duro, então Coragem exige que ele deixe sua risível vestimenta: o casaco de peles feminino roubado. O episódio termina com o Capelão, que sob protestos da personagem-título já rasgou camisas para salvar os camponeses, avisando ainda haver gente de baixo dos escombros. A máxima “seria cômico, se não fosse trágico”, com o desespero de um aflito solitário, único cuidadoso no meio do caos, faz-se dialeticamente valer na seriedade do tratamento do riso.

Um ano depois o General está morto. Por confusão no nevoeiro, ele foi parar com seu cavalo na linha de frente. Rebaixou-se, portanto, à infantaria, segmento da batalha onde os jovens e inexperientes, geralmente pobres, dispõem apenas das armas que empunham. A comoção de Coragem com o arco dramático descendente do oficial fixa-se pela acumulação material que ele vinha fazendo: “vinte e dois pares de meias”, “correias, ele tinha dezessete!”<sup>781</sup>. Quando pouco depois ela se lembra dos boatos de motim por calote no pagamento dos soldos, em vez de revoltar-se contra esse oficial, antevê na conjuntura o prenúncio de fim da guerra. Seu *pathos*, comoção pelo General introjetado, escamoteia na verdade a melancolia, preocupação consigo mesma na hipotética ameaça iminente, de encerramento dos negócios.

Em conversa com o Capelão, as neuroses de Coragem vão se desnudando. Sem que ele dê uma deixa consistente, ela pergunta: “O senhor está querendo dizer que a guerra vai

---

<sup>780</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 63.

<sup>781</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 65-6.

acabar?”. Para o Capelão, não é a morte do General que dará fim a tudo, pois “herói é o que não falta”<sup>782</sup>. Coragem, na especulação – tratando a guerra como uma entidade, feito o imperativo do mercado –, não sabe se compra ou não mais mercadorias, aproveitando a queda dos preços. Sob a canção de um Soldado demandando serviços de taberneira (com o pagamento antes do enterro, bebe-se em lugar de acompanhar o velório do “herói”), o Capelão apresenta uma série de impropérios em defesa da guerra, o que faz Kattrin perder a perspectiva de paz e se chatear. Coragem, consolando-a, fala do tempo ainda necessário para montar o enxoval, e assim a convence de ir buscar os produtos.

A conversa entre Coragem e o Capelão prossegue nos impropérios, agora da personagem-título: “[...] não há nenhuma perspectiva. Os pobres têm de ser carrascos uns dos outros, e se matarem reciprocamente, para depois se olharem cara a cara: então precisam ter muita coragem”<sup>783</sup>. O Capelão se lembra do Cozinheiro, cujo cachimbo Coragem agora manipula, difamando esse adversário numa exposição ciumenta. Por contraste autoelogioso, fala da própria formação teológica e de suas consequentes habilidades no convencimento pelas ideias. Tudo introduz sua proposta de estreitamento das relações com a personagem-título, que em desmistificação do amor não se ilude quanto à função do agregado: trabalhar para ela, como na atividade de lenhador então sendo desenvolvida. Aí figura a tentativa frustrada do amoroso indesejado, desmentido na sua suposta força de persuasão. A comédia se intensifica ainda na ambiguidade, traço que se desenvolvia com a mesma matéria em *Lisístrata*: “Não chegue esse machado tão perto de mim, senão as nossas relações ficam estreitas demais!”<sup>784</sup>. Coragem sabe por que o Capelão ficou de agregado, pois se ela se arruinar, ele a abandona.

Kattrin volta com um ferimento na testa – supõe-se que provocado pelo Escrevente que a mãe mandou junto, para acompanhá-la, mas que não reapareceu. Discute-se o assédio, além do contentamento das mulheres com toda a sorte de condições. O Capelão e Coragem, como sempre, não se fazem ouvir sem produzir *incômodo*: abrandam a responsabilidade dos homens, pois a guerra os vira do avesso, e responsabilizam as “raparigas que agradam”. O uso metafórico com a atividade de lenhador, original de *Lisístrata*, recebe então tom menos jocoso, mas ainda mediado da comédia: árvores “certas e bonitas são derrubadas e recortadas em tábuas, as tortas ficam lá gozando a vida”<sup>785</sup>.

---

<sup>782</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 67.

<sup>783</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 70.

<sup>784</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 72.

<sup>785</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 73.

Coragem conclui que Kattrin vai ficar com uma cicatriz, lamentando agora não adiantar muito a espera pela paz e um possível casamento. O Capelão se contenta, pelo menos a filha não deixou que roubassem mercadoria alguma, o que pesa na personagem-título: “Talvez eu não devesse ter recomendado tanto...”. Se para Coragem, ao rememorar um evento feliz de Kattrin, a “guerra é isto: uma bonita fonte de renda!”, ao mesmo tempo o momento histórico não lhe pode ser o do esvaziado enterro do General morto, mas o da filha quase perdendo um olho, isso depois de a própria guerra tê-la traumatizado (“quando pequena, um soldado enfiou-lhe qualquer coisa pela goela adentro”). “Maldita seja a guerra!”, pragueja por fim a personagem-título<sup>786</sup>. “Às vezes, ela toma consciência da contradição em que vive [...] Mas normalmente ela não revela a menor noção do que seja a monstruosidade da guerra”, assinala o crítico Gerd Bornheim<sup>787</sup>.

O mesmo Bornheim nota que Brecht introduz a nova cena com um cartaz, em que se lê: “Mãe Coragem no *auge* da sua carreira de vendedora ambulante”<sup>788</sup>. Já era de se supor, pelos acabamentos irônicos dignos da cena, que as didascálias introdutórias nos trechos se sugeriam como dísticos no palco<sup>789</sup>. Neste episódio, curto a ponto de não ocupar uma página, Coragem, isariótica com o colar de moedas de prata, não admite que lhe fale mal da santíssima guerra, comemorando em canção os que sobrevivem a cada ciclo para os períodos de bem-aventurança. Ela, Kattrin e o Capelão saem assim, puxando a carroça.

O dístico, para atenuar o pressentimento patético em adiamento do traço catastrófico – como já tinha atenuado no caso do episódio da morte de Queijinho –, agora anuncia o fim ignominioso de Eilif. Uma Velha e o Filho vieram de longe tentar vender roupa de cama e um crucifixo, mas de repente se anuncia a paz, e os dois comemoram poder reabrir os negócios de arreios. O Capelão sai picarescamente engatinhando de baixo da carroça, lugar onde provavelmente dorme, e pergunta o que aconteceu. Coragem lamenta ter feito compras de tanta mercadoria num mau momento, mas se contenta com a perspectiva de reencontrar Eilif. Aparecem o Cozinheiro e Yvette, que o reconhece: trata-se de seu primeiro amante. O Capelão, que vinha sendo acusado de ter influenciado Coragem na compra de tanta mercadoria, aproveita para fazer coro com a prostituta sobre a falta de caráter do Cozinheiro. A personagem-título, fixada no jogo especulativo, não se importa a mínima com a disputa dos dois, saindo com Yvette para vender o que tiver de vender enquanto ainda é tempo.

---

<sup>786</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 74.

<sup>787</sup> BORNHEIM, *Brecht, a estética do teatro*, p. 237.

<sup>788</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 74. Grifo meu.

<sup>789</sup> O filme *Mutter Courage und ihre Kinder* de 1961, baseado na encenação de 1949, confirma a hipótese. Sobre a ironia nos dísticos de *Mãe coragem e seus filhos*, cf. ainda ROSENFELD, *O teatro épico*, p. 156.

Em meio à nostalgia idealizadamente distorcida da guerra, de “bons tempos” do Cozinheiro, em que se assava “um pato gordo” para o General, Eilif entra algemado. De novo ele roubou o gado, mas não são mais os “bons tempos” da guerra: o que antes era ato de bravura, agora leva à condenação. Tudo se inverte, portanto, em relação ao episódio da “Venda oportuna de um pato e dias de glória do filho corajoso”<sup>790</sup>. Eilif, que tinha permissão para ver a mãe uma última vez antes de ser morto, não a encontra. O Capelão, agora podendo exercer sua atividade, então acompanha o rapaz, mesmo com este protestando contra “rezadores”, na “difícil caminhada”<sup>791</sup>.

Coragem retorna, ainda com as mercadorias, comemorando que a paz foi curta: de novo o estado é de guerra. O Cozinheiro dá notícias da passagem de Eilif, mas omite a informação sobre sua morte. Ele substitui o Capelão como agregado, ajudante da personagem-título.

Já se passaram dez anos desde o primeiro episódio da peça. “Os negócios vão mal, o jeito é mendigar”<sup>792</sup>. Por isso, Coragem e o Cozinheiro param em frente a um presbitério meio destruído calculando um pedido de sopa. A proposta de que esse pedido seja na forma de canção reforça o caráter mendicante dos artistas já enunciado em *A ópera dos três vinténs* (nessa outra peça de Brecht, os mendigos se fazem valer de figurinos, acessórios e maquiagens para acentuar a comoção dos caridosos). Antes, no entanto, o Cozinheiro lê a notícia que recebeu por carta: sua mãe morreu da peste que extermina os que sobrevivem à morte nas batalhas. Coragem é convidada para ir com ele administrar a estalagem herdada, mas não pode levar Katrin, pois, além de não haver espaço, ela afugentaria a freguesia com sua feiúra.

A canção sobre os desastrosos efeitos da virtude, com estrofes sempre finalizadas com “é melhor ficar de lado!”, além de contradizer provocativamente a possibilidade de caridade por parte do pastor no presbitério, ironiza a proposta do Cozinheiro, não negociável, de deixar Katrin pra trás. O número funciona: uma Voz os chama para tomar uma sopa quente. Entram apenas Coragem e o Cozinheiro, pois este acha melhor deixar Katrin de fora, para não assustar. A muda, sozinha, desce da carroça pronta para ir embora com sua trouxa, mas a mãe, trazendo um prato de sopa, a impede. “Não pense que eu mandei o Cozinheiro andar por sua causa: eu fiz isso por causa da carroça!”<sup>793</sup>. Calculado o risco e tomada a decisão, a

---

<sup>790</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 24.

<sup>791</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 88.

<sup>792</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 90.

<sup>793</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 97.

personagem-título sai com a filha, deixando para trás as coisas que não lhes pertencem. Ao retornar à cena, o Cozinheiro contempla perplexo ter sido abandonado.

Um ano depois a situação está ainda pior, com rastro de tropas cada vez mais esfarrapadas. Coragem e Kattrin param próximas de uma casa de onde se ouve uma Voz cantando, entre outros versos, “Feliz de quem tem um teto”. Em seguida, saem de novo puxando a carroça.

Mais um ano e Kattrin, perto de onde moram camponeses, espera o retorno da mãe, que foi fazer compras na cidade. Um Alferes e três Soldados invadem a casa exigindo que lhes ensinem o atalho para o mesmo centro. O Filho em princípio se nega a ajudar, prefere a morte, mas se a ameaça contra ele não funciona, contra o gado tem efetividade. Depois que o Alferes e os três Soldados saem com o rapaz, o Camponês sobe no telhado e avista as tropas que vão devastar a cidade desprevenidamente adormecida. A Camponesa, ao lado de Kattrin, põe-se a rezar pelos cidadãos, entre os quais um cunhado e seus quatro filhos (“O caçula tem menos de dois anos, o mais velho tem sete!”<sup>794</sup>). O patético então surte efeito sobre a muda, que sobe ao telhado com um tambor e começa a tocá-lo. Todos se desesperam com seu ato de valentia, o que a estimula mais e mais. Ela não está fazendo isso só por causa de Coragem, pois nem a ameaça de destruição da carroça a interrompe. É aí, na aflição de perder o meio de subsistência, que Kattrin emite sons lancinantes, mas continua a tocar o tambor. Os Soldados atiram na garota, que tomba sem vida, mas na glória de ser a única heroína legítima da peça: às suas últimas batidas respondem os canhões da cidade. Ela vence.

Quando amanhece, Coragem, de cócoras sobre o corpo, não aceita a morte da filha: gorjeia uma canção de ninar. Em seguida, acusa os camponeses de terem falado nas crianças, estimulando o *pathos* em Kattrin. Atrelada à guerra, a vivandeira não partiu com o Cozinheiro por pena da filha, que por sua vez morreu por pena dos filhos dos outros.

Sobre agora estar sozinha, Coragem acredita ainda ter mais um filho, Eilif. Condiçãoada a não poder ficar para trás das tropas, deixa dinheiro para os funerais, dos quais os camponeses tinham se reivindicado incumbidos. A peça termina com a personagem-título puxando a carroça, quando Vozes ao fundo entoam versos musicados sobre o martírio da guerra.

A crítica regrediria em espírito anti-épico se tentasse pinçar o que *Mãe Coragem e seus filhos* incorpora do caráter confessional do expressionismo: se se observasse na personagem-título traços de Brecht em sua errância como exilado, perder-se-ia pateticamente

---

<sup>794</sup> BRECHT, *Mãe Coragem e seus filhos*, p. 102.

a visão da totalidade de conjunto. Na peça, Coragem figura socialmente, atravessando diversas estações espaço-temporais, a corajosíssima burguesia ascendendo ao poder, isto é, os comerciantes que no mesmo século da Guerra dos Trinta Anos começariam a fazer suas revoluções. O percurso de Brecht com a peça é assim de retomada formativa do espírito de uma classe, classe alienadamente psicopata antes mesmo de se hegemonizar. No contexto do estágio final do liberalismo que é o fascismo, Coragem figura de modo mais preciso a Alemanha nazista, preocupada acima de tudo com os negócios e ao mesmo tempo zelosa da aparência de cuidado com os de sua raça. Entretanto, como assinala Bornheim influenciado pela crítica de Roland Barthes, “se a personagem fncada dentro da catástrofe nada aprende, o público em contrapartida tudo vê”<sup>795</sup>. A repetição dessa cegueira de Coragem, provocadora de distanciamento ao longo dos doze episódios, serviria a explicitar na personagem seu complexo de Antígona, teimosia inconsciente de quem se recusa a enxergar o horizonte trágico na religião – no caso, a do capital, também *pathos*. Ainda assim, como Coragem é figuração de um Estado (a Alemanha em formação na dinâmica interna da peça, e já formada na dinâmica externa), as determinações de Antígona (pró-família, contra o Estado) não se aplicam a ela.

Como propriedade privada anexa do corpo, conferindo a moral protestante do trabalho, a carroça se revela um análogo da suicida prisão do indivíduo discutida no naturalismo de *Os tecelões*. Hauptmann, distante contudo das revoluções massacradas pela sanha do nazismo, tinha ainda como acreditar na força libertadora por meio de uma arquitetura trágica passível de interpretação otimista. Não é o caso de Brecht. “No fim, ela [Coragem] fica sozinha com sua carroça, velha e aniquilada, mas ainda decidida a ganhar a vida”<sup>796</sup>. A renúncia à atitude fatalista não cabe mais a outro ator a não ser o espectador tolhido do esvaziamento catártico, isto é, o espectador incomodado, potencial crítico da burguesia em vez de identificado com um ideal. “O teatro de Brecht não é para uma futura sociedade socialista, mas para a sociedade burguesa de hoje, sendo o seu escopo educativo: expor as contradições ocultas dentro dessa mesma sociedade”<sup>797</sup>.

---

<sup>795</sup> BORNHEIM, *Brecht, a estética do teatro*, p. 237. Para a inspiração de Bornheim, cf. BARTHES, *Crítica e verdade*, p. 125.

<sup>796</sup> WILLET, *O teatro de Brecht*, p. 56.

<sup>797</sup> CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 372.

## A atualidade do personagem psicopático

*Acredita-me: aqueles que querem ensinamento imperceptível não querem ensinamento nenhum*<sup>798</sup>.

Brecht

*A impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo óptico não se apresenta, pois, como estímulo subjetivo do próprio nervo óptico, mas como forma objetiva de uma coisa que está fora do olho*<sup>799</sup>.

Marx

### Toledo: recalque nas figuras da tradicional família mineira

Como o teatro épico conferiu legitimidade para que recursos literários não dramáticos tornassem a dizer seu próprio nome no texto de uma peça, *Nossa senhora*, escrita por Daniel Toledo e publicada em 2018, inicia-se com dois *prólogos*. O primeiro já delimita o espaço: “praça, largo ou quarteirão fechado”<sup>800</sup>. Trata-se, portanto, de teatro de rua. A família desce do *bonde*, índice de que, no embaralhamento de tempo histórico, corre-lhe nas veias o sangue lusitano carregado do sebastianismo atávico<sup>801</sup>. Além disso, o termo referencia uma das fontes de inspiração, a peça *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, que será discutida mais à frente (adiante-se que em Tennessee a personagem principal, Blanche DuBois, figuração da mocinha hollywoodiana estereotipada, também começa a peça descendo de um bonde para cair numa realidade de opressão, no caso, a situação em que vive a classe trabalhadora e consequentemente a mulher comum).

Apresentam-se as personagens: Romina, a viúva; Vera, a empregada; Ione, a irmã mais velha do patriarca morto; Rivane, a sobrinha (filha de Ione); e Soraya, a prima. Elas convidam as mulheres presentes e formam uma roda de oração contra “o mal”, “livrai-nos do

---

<sup>798</sup> BRECHT, *A compra do latão*, § B 33, p. 36.

<sup>799</sup> MARX, *O capital*, livro I, p. 147.

<sup>800</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 55.

<sup>801</sup> D. Sebastião I (1554-78), rei de Portugal que desapareceu na Batalha de Alcácer-Quibir, deixou para trás uma horda de súditos que sempre esperaram o seu retorno. Por superstição, espera-se até hoje, pois se trata menos da volta de um indivíduo do que da retomada dos anos de glória lusitanos, quando Portugal despontava economicamente como a maior potência europeia, com as grandes navegações etc. O termo “saudade”, singular da lusofonia, ficaria inclusive mais bem definido não como mera falta, mas como lamento do que idealizadamente poderia ter sido se não tivesse havido interrupção.

mal”, o que inclui formas de vanguarda das mais diversas, entre as quais o marxismo, a revolução, a irreverência, o humor e a lógica<sup>802</sup>.

O segundo prólogo conta com discurso de Romina sobre a liberdade. Aí se ressaltam as contradições na importação do ideário burguês revolucionário (já discutidas na análise de *O demônio familiar*): “[...] só existe uma verdadeira forma de consolação: a que nos diz que somos livres [...] a liberdade começa na escravidão e a soberania, na dependência”<sup>803</sup>. A abstração sobre liberdade como direito e arbítrio como privilégio, com suas contradições no Brasil, consolida-se na modalidade da psicopatia da personagem, psicopatia supressumida em discurso indireto livre com aparição da voz do autor. Na encenação de 2016, do Coletivo Toda Deseo (*Nossa senhora [do Horto]*), com acréscimo de colchetes em referência ao bairro de Belo Horizonte escolhido para as apresentações, onde já foi “tudo mato”), os atores, distanciados já pela subversão dos papéis de gênero masculino e feminino, eram esse autor: exageravam na psicose das figuras a ponto de constantemente irromper ali, na interpretação, a palhaçaria de quem suspende a imitação realista com o escancaramento do *gestus*.

De modo simplificado, *gestus* se define, nas palavras de Anatol Rosenfeld, como “uso de uma linguagem que deveria adaptar-se à atuação audiovisual da pessoa que fala ou canta”<sup>804</sup>. *Gestus*, quando utilizado em latim por Brecht, quer dizer modos de comunicação que produzem enunciados sociais, seja por palavras ou movimentações de corpo, inclusive na interação com objetos. A contradição no interior do *gestus*, ou de um elemento exterior em relação ao *gestus*, visa a denunciar a mediação nos modos de comunicação até então tomados como imediatos, em desvendamento de uma intenção que se impunha oculta.

O teatro épico é gestual. Em que medida será literário, no sentido usual, é outra questão. O gesto é seu material, e a utilização objetiva desse material é sua tarefa. O gesto tem duas vantagens, seja em relação às manifestações e às afirmações absolutamente enganadoras das pessoas, seja em relação a suas ações multiestratificadas e opacas. Em primeiro lugar, é possível falseá-lo somente até certo ponto; menos ainda, quanto mais discreto e habitual for o gesto. Em segundo lugar, ao contrário das ações e das atividades das pessoas, o gesto tem início e fim que podem ser fixados. Essa delimitação rigidamente enquadrada de todos os elementos de uma atitude, que ainda assim está inteira num fluxo vivo, é um dos fenômenos dialéticos básicos do gesto. Decorre daí uma conclusão importante: quanto mais interrompemos alguém em ação, mais gestos obtemos. Portanto, a interrupção da ação é prioritária para o teatro épico<sup>805</sup>.

---

<sup>802</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 55.

<sup>803</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 56.

<sup>804</sup> ROSENFELD, *Brecht e o teatro épico*, p. 56.

<sup>805</sup> BENJAMIN, *Ensaio sobre Brecht*, p. 12-3.

*Gestus* é o absoluto, abstrato, conceito que suprassume as modalidades concretas de comunicação, escritas ou com o corpo, vozeadas ou não, carregadas de intencionalidade social e histórica<sup>806</sup>. No caso da encenação de *Nossa senhora*, o acento irônico em determinada palavra, que modifica o conjunto de expressões faciais e demais gestos, visa a desnudar a intenção furtiva, em estratégia que não se quer discreta como a de jornalistas televisivos que, reivindicando-se isentos, neutros e imparciais, produzem verdadeiros editoriais só com a ênfase em destacados termos do prompter.

O segundo prólogo da peça se encerra com objetos atirados em cena, “como numa situação de despejo”<sup>807</sup>. Na primeira cena, a seguir, Vera se dirige aos espectadores para informar que sua patroa, Romina, se apronta para recebê-los. Segundo a empregada, a família, que vive de aparências, enfrenta na penúria a morte do patriarca Luis Cláudio: a herança que ele deixou foram as dívidas. Romina, “em tom de ensaio”, cita trechos sobre a nostalgia da maternidade retirados de *O profeta*, poesia em prosa de Khalil Gibran. Vera retoma a conversa com o público para falar de Pérola, a última filha a ir embora. “Bom, agora sobramos eu e a Vera”, conclui Romina, apresentando a empregada como “da família”: “A Vera nasceu aqui em casa, a mãe da Vera também foi criada aqui. Nasceu e morreu aqui sua mãe. Não é, Vera? É uma história bonita, a história da família da Vera. A Vera parece que é da nossa família. Parece que é da família. Não é, Vera?”<sup>808</sup>. A repetição no texto, “parece que é da família”, multiplicou-se na referida encenação em mais uma estratégia de explicitação do *gestus*.

Afastada de seu próprio personagem no trato direto com o público, Romina diz que é parte de uma família arruinada, que não tem mais gado nem o que produzir (suponham-se precisamente leite e derivados, por motivo histórico que se menciona mais à frente). “Nossa única salvação é nos transformarmos... ou então desaparecermos debaixo desse... *Percebe que não há teto. Teto*”<sup>809</sup>. Como a personagem já determinada pela preocupação com as aparências não comunicaria nada disso em representação dramática, a loucura psicopática, em vez de produzir contradições entre forma e conteúdo no interior da obra, suprassume-se como

---

<sup>806</sup> Para um levantamento da fortuna crítica do conceito de *gestus*, cf. PINTO, *A cena interrogada*. Acrescente-se que mesmo os gestos inatos e universais, por oposição aos convencionais e artificiais, têm uma determinação histórica, ainda que atavicamente herdada (cf. DARWIN, *A expressão das emoções no homem e nos animais*, um dos livros basilares do naturalismo, com o qual se pode especular sobre o engrandecimento qualitativo do conceito de *gestus*).

<sup>807</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 56.

<sup>808</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 57.

<sup>809</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 58.

narrativa, enunciando, com recursos estéticos históricos, o percurso de formação do teatro épico.

Vera propõe a Romina que fujam, mas a matriarca está presa à tralha como Coragem à sua carroça:

Eu não posso deixar essa tralha, Vera, porque se eu deixar, eu perco a tralha. E quem tem propriedade, Vera, não pode fugir. Cada xícara dessas, Vera, foi uma briga, uma briga horrível... Eu não posso deixar isso pra trás. Nem pensar! Isso é herança de família, Vera, e herança a gente não deixa pra trás. Herança a gente carrega a vida inteira, entrega pros filhos, pros netos, e eles que se virem. Família é isso<sup>810</sup>.

Note-se que *Nossa senhora* trata de um momento histórico de decadência do patriarcado, já definido nesta tese como acumulação de riquezas para transmissão por herança. Ainda que as figuras masculinas da peça não estejam mais em cena, permanece a ideologia na representação das mulheres de família.

Na segunda cena, chegam a irmã de Luis Cláudio e a sobrinha dele (e, por consideração, também de Romina), respectivamente Ione e sua filha Rivane. Inclui-se o público no convite para o “café”, termo que é repetido à exaustão. Aí o pretexto do aceleração produzido pela cafeína sublinha o *gestus* da saudade de uma “política do café com leite”, quando paulistas com seus cafezais e mineiros com seus pastos se revezavam presidindo o país (na chamada “República Velha”, 1889-1930). Vera monta a mesa com objetos colhidos na rua (já se sabe que foram espalhados pelo despejo) e mais uma vez se repete que a empregada parece ser da família. “Quem é essa Vera, Romina? Que agora faz parte da família... Não me diga que depois de velha você virou sapatão”, dispara Ione. Na encenação a que esta análise se remete, as personagens, à exceção de Vera, produziam o distanciamento já na caracterização como *drag queens*, o que justificava não refrearem a fechação, outro traço possível incorporado ao *gestus* que se quer explícito.

*Camp*, como mostra Susan Sontag, é a palavra da gíria americana para designar o comportamento exagerado, escandaloso, propositalmente efeminado de certos homossexuais ou de certos círculos homossexuais. No Brasil, [...] equivalente do *camp* é a chamada “fechação”. [...] *camp* é uma reação ao domínio opressivo da “heterossexualidade” pela exacerbação dos estereótipos. Algo assim como o teatro de Brecht, onde o excesso denuncia a ilusão<sup>811</sup>.

A sorte de Vera, posta em termos de casamento, torna-se questão direta para os espectadores: já se casaram, tiveram filhos, acumularam um bom patrimônio? Em seguida, o

<sup>810</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 58.

<sup>811</sup> COSTA, *A inocência e o vício*, p. 94, grifos da obra consultada.

mesmo público se defronta com a interrogação de ter ou já ter havido empregada morando em casa. As memórias levam Ione a comentar o retrato de Luis Cláudio com o presidente Juscelino, “ai que tempo bom”. Ela descreve JK (Juscelino Kubitscheck) com o sabastianismo típico da tradicional família de Minas Gerais: médico, mineiro, moderno, galante, entendia tudo de carro, construiu Brasília, modernizou o país. Como já se viu ao longo desta tese, nas críticas ao “teatro de arte” (tendo o simbolismo como exemplo mais remoto), a modernização formal se põe a serviço do *status quo*, por isso os anos JK foram ao mesmo tempo de aprofundamento do fosso que separa as classes sociais.

Antes dele [JK], isso aqui era tudo mato, não tinha uma estrada digna pra se dirigir neste País, era tudo bonde, era tudo trem. Eu não sei o que foi que aconteceu depois que este país nunca mais foi pra frente. Ai, meu Brasil... Mas é aquela coisa: ame-o ou deixe-o!<sup>812</sup>

Ainda que inicialmente Ione pareça pôr em xeque a ditadura militar sucedida do período dito democrático de que JK fazia parte (conhecido como “República Populista”, 1945-64), apressa-se em *cordialmente* defender o *slogan* dos milicos, “Brasil, ame-o ou deixe-o”, que além de ufanista ironizava exilados e mais ainda presos, torturados e assassinados, incluindo desaparecidos.

Pérola é lembrada como a última filha a ir embora, o que serve de ensejo para que o público seja questionado sobre parentes que criaram coragem e fizeram o mesmo. Romina diz que a filha a chamou para ir junto, ao que Ione se levanta: “chega de dar satisfação para a vizinhança”. Ela quer entrar “para acertar os detalhes”, mas Romina diz que não podem entrar. Ione se sente ofendida, quer pegar as coisas que diz serem suas (“o quadro do Juscelino”), mas não é isso o que se impede<sup>813</sup>. A questão é outra.

A cena seguinte, iniciada no plano da encenação com a súbita e fechativa chegada da prima que volta ao interior, delimita-se jocosamente pela solução do supracitado *cliffhanger*<sup>814</sup>. É Soraya quem vai explicar qual é a questão já de conhecimento do público: a situação de despejo. A personagem se refere a Luis Cláudio, que perdeu tudo, como “nosso Luis Cláudio, meu primo querido, amor da minha vida” e, enunciado de brigas já travadas, diz que se não puder ser bem recebida vai embora<sup>815</sup>. Mantidas as aparências, ela fica e pergunta

---

<sup>812</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 61-2.

<sup>813</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 62-3.

<sup>814</sup> Em tradução literal, “à beira do precipício”. O recurso expõe o personagem em situação limite, como no exemplo do confronto com a possibilidade de reconhecimento. De formação aristotélica e desenvolvimento folhetinesco, visa a prender a atenção do público para o episódio seguinte.

<sup>815</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 63.

como vai Rivane, que igualmente está no interior de visita. A sobrinha responde que a vida “lá fora” é normal: “Normal, tia... Meu apartamento, meu marido, meus filhos, a babá... Tá tudo difícil pra todo mundo, não é? Mas a gente vai levando...”<sup>816</sup>. Quando Soraya investiga sobre o casamento de Rivane, Ione interrompe para dizer que vai tudo bem.

Rivane – Posso responder, mãe?

Ione – Filha, mas é porque o seu casamento vai muito bem, como é que não vai bem o seu casamento? Luis Alberto te deu dois filhos lindos, um apartamento todo contemporâneo... Até obra de arte tem no apartamento da Rivane, você acredita, Romina?<sup>817</sup>

Rivane reclama que o casamento tudo “engessou”, ao que se segue um “silêncio de morte”. Aí um “aperitivo”, bebida servida por Vera, cumpre função similar à da cafeína: despertar instantânea e comicamente a psicopatia fechativa. As personagens rememoram as brincadeiras com os garotos, os sonhos de crescer, pilotar avião, escrever um livro e fazer teatro. Ir para a guerra, mas nunca como enfermeiras. Romper as amarras, trabalhar, mudar o mundo, “diferente das nossas mães!”<sup>818</sup>. Ione interdita que se questionem as mães, alimentando em Soraya uma revolta paulatina que culmina com a personagem subindo na mesa para um “manifesto improvisado”:

Soraya – “Meu movimento de luta, aquilo que visou a destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira”. *Recompondo-se*. Olha, eu vou ser bem sincera com vocês: o pior não é vocês suporem que viver seja isso. O pior, numa vida dessas, é vocês se sentirem satisfeitas!<sup>819</sup>

Aí o efeito da bebida lançou a oportunidade de uma incorporação psicopática ao mesmo tempo descolada da personagem, como fica evidente também pela demarcação com as aspas. Ao manifesto se segue mais “silêncio de morte”, quebrado por Rivane procurando uma brecha para formular o motivo de sua insatisfação. Formadora do Superego impositor de aparências na filha, Ione a impede de avançar, anunciando estarem indo embora. Sugere-se o potencial cômico das contradições entre intenção e gesto: “Te agradeço muito, Romina, por esse café tão... elegante, por essa recepção... calorosa, pela presença dessa vizinhança tão...

---

<sup>816</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 64.

<sup>817</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 64.

<sup>818</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 65.

<sup>819</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 66.

simpática. Mas, olha, se não tem casa, se não tem retrato, eu já não tenho mais nada o que fazer aqui”<sup>820</sup>. Nessa saída, Romina pede que Vera encontre o quadro do Juscelino no meio dos objetos espalhados, e a busca indica mais um movimento itinerante do espetáculo. Ione segue defendendo-se, diz não estar atrás de herança nem esmola, era só um abraço, mas também “direitos”. A filha “não conseguiu um bom marido, coitada”. “Eu me casei com um homem rico”, corrige Rivane. “Foi isso o que ele te disse?”. “Foi”. “Eu tenho uma filha que foi enganada, Romina”<sup>821</sup>. Em meio à palhaçaria, Ione continua reivindicando seus “direitos”, mas numa subversão de direito como herança. A proposta é de vender os móveis.

A demarcação do final de uma cena e o início da outra se dá aqui pelo acabamento da itinerância, quando Romina, pegando tudo o que pode, une-se a Vera e Ione em ponto mais afastado da rua. Reviram-se as últimas propriedades de Romina: móveis, prataria, vestidos. Frise-se que aí se justificam respectivamente cenários, objetos e figurinos expostos no trajeto.

Para Vera, “se tivessem liquidado a casa, vendido os trastes, diminuído a criadagem, loteado as terras e entrado em acordo com os credores”, talvez não tivessem ido à falência. O enunciado da empregada, corroborado pelo de Romina na réplica (“a gente perdeu a capacidade de seguir o mundo”) sinaliza para a resistência à transição de uma ordem a outra – no caso, da colonial à burguesa. Entretanto, mesmo a ordem burguesa já produz o potencial de temperamento, como na situação de Rivane, que emigrou, mas também se sente engessada. “Nossa única salvação é nos transformar... ou então desaparecer debaixo desse... *Percebe que não há teto. Teto*”, repete Romina<sup>822</sup>.

Soraya é entre as parentas a única “diferente”, a prima que “nunca foi uma mulher reprimida”, que preferia ser amante porque “são os amantes que conhecem o amor”<sup>823</sup>. No pretexto do estado alcoólico para a liberação ídica, ela confessa já ter beijado Luis Cláudio e propõe o mesmo com Romina. Todas as personagens então começam a se beijar, e o incômodo de Ione é pressentimento da revelação de seus recalques. Soraya tenta beijá-la, estimulando a autoaceitação, mas ela foge em mais uma itinerância.

Em estado de consciência da psicose e defesa da própria psicopatia, Ione inicia a cena posterior com colagem das falas de Blanche DuBois em *Um bonde chamado desejo*. “Eu nunca disse a verdade, minha filha, mas o que deveria ser a verdade. E se isso é pecado, que eu seja amaldiçoada para sempre. Mas, por favor, não acendam a luz!”<sup>824</sup>. Na peça de

---

<sup>820</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 66.

<sup>821</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 67.

<sup>822</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 68.

<sup>823</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 68-9.

<sup>824</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 70. Cf. o mesmo trecho em WILLIAMS, *Um bonde chamado desejo*, p. 169.

Tennessee Williams, Blanche se escondia na penumbra para mascarar a idade, figurando criticamente a mocinha hollywoodiana padrão, pateticamente delimitada em comportamento (prescrevia-se até o sotaque, incorporado do acento britânico). A afetação produzida na época (1947) fazia da personagem de Tennessee figuração não só do ensimesmamento generalizado, isto é, da psicopatia coletiva, como ainda da inescapável explosão do *starsystem*, o sistema das estrelas (melhor traduzido no Brasil como sistema das vedetes)<sup>825</sup>. Aí a referência em *Nossa senhora* cai como uma luva, pois o interesse de *Um bonde chamado desejo* também era bater de frente com o engessamento difundido produzindo fantasias neuróticas propensas à irrupção psicótica. Na peça norte-americana, Blanche termina sendo levada para o manicômio<sup>826</sup>.

*Nossa senhora*, na colagem, repete a frase clássica do final da peça de Tennessee: “Seja você quem for... eu sempre dependi da bondade de estranhos”<sup>827</sup>. Aqui, em vez de ser levada embora por um psiquiatra, “Ione desmaia – ou morre”<sup>828</sup>. Essa abertura do texto, na coordenação sindética alternativa, indica que o que se segue pode ser interpretado como sonho, justificativa para pinceladas expressionistas numa “missa profana em homenagem à prima”. Antes, o espetáculo continua se movimentando, agora em cortejo fúnebre em que Soraya fala do bonde que passa por ali, chamado desejo, de uma rua de potências de vida não realizadas e fantasias substitutivas. Ione, no vocativo do discurso, serve de exemplo para que o arrependimento seja somente das coisas que se deixa de fazer, “seja por preconceito ou

---

<sup>825</sup> O *gestus* do ator Marlon Brando com o sotaque sulista de seu personagem (Stanley, cunhado de Blanche), na supressão cinematográfica homônima, *A streetcar named desire* (1951, dirigido por Elia Kazan, traduzido no Brasil como *Uma rua chamada pecado*), produz inclusive simbiose entre as pronúncias “*Stela's sister*” e “*starsystem*”. Cf. o trecho em <https://youtu.be/UqhXBSW0Zns>, acesso em 2 dez. 2020. Na produção da ambiguidade, adicionem-se a variação *stellar system* e a etimologia de estrela em latim, *stella*. O sistema das vedetes se refere ao modo como uma empresa do *show business* (casa de espetáculo, estúdio de cinema, emissora de TV) organiza seus contratados: com imagem sob controle para a manutenção de privilégio de salário e papéis. No andar de baixo fica a massa sem garantias (secundários, extras e almejantes de um modo geral), exército de reserva que, como tal, serve de ameaça contínua aos escolhidos. “Alguns homens”, nas palavras de Stanley, “são apanhados por esse negócio de fascinação de Hollywood, e outros não” (WILLIAMS, *Um bonde chamado desejo*, p. 50). Tudo na encenação de Blanche, inclusive enquadramentos de câmera, satiriza o melodrama dela – e por extensão o melodrama de Hollywood.

<sup>826</sup> De modo mais imediato, o que determina a psicopatia de Blanche é a revelação do passado (censurada na encenação original, experimentada nos Estados Unidos e na Inglaterra de 1947 a 49, bem como no filme de 51, que se supassumiu das apresentações-laboratório): seu noivo, um jovem atormentado, reprimia-se do próprio desejo homoerótico. Ao descobri-lo com outro homem, Blanche, moralista como manda o figurino de mocinha, condena-o, incitando-lhe o suicídio, o que a fará ser eternamente atormentada pela culpa. A opressão, nesse sentido, retorna em Stanley, integrante da classe trabalhadora submetido a valores herdeiros dos patriarcais e ao mesmo tempo fincado demais na realidade para suportar os delírios de vedete da cunhada (é ele quem sabota a relação entre Blanche e Mitch, fazendo-o perceber que nada nela é verdadeiro). O bife (jargão teatral que quer dizer fala longa) censurado de Blanche está em WILLIAMS, *Um bonde chamado desejo*, p. 136-8.

<sup>827</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 71. Cf. o mesmo trecho em WILLIAMS, *Um bonde chamado desejo*, p. 208.

<sup>828</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 71, grifo meu.

neurose”<sup>829</sup>. Aí se enuncia a psicopática falta de consciência do preconceito quando este não chegou à reprodução social que favorece seu desmascaramento. A missa profana atinge o ápice com o beijo ressurrecional de Soraya em Ione: as duas desaparecem no caminho da rua. Rivane, depois de discursar contra a miséria dos pequenos sentimentos, pensamentos e prazeres, faz o mesmo.

Romina aparece vestida de noiva “sobre muro, marquise ou sacada”<sup>830</sup> (posição que a sacraliza, como num altar) para repetir os trechos da nostalgia da maternidade retirados de Khalil Gibran. Ela se deita na rua e dorme. Vera a protege a nova mendiga com um cobertor e faz uma fogueira de pertences antigos da patroa. Tira o uniforme de empregada e, discursando contra as velhas famílias, seus heróis e fantasmas, vai para o pagode da esquina, para onde o público também deve ser conduzido. Lá as personagens-figuras aos poucos se revelarão atores, “despidas da aparência e dos modos burgueses que até então as aprisionavam”<sup>831</sup>: David Maurity (Rivane), Ju Abreu (Vera), Rafael Lucas Bacelar (Romina), Ronny Stevens (Ione) e Thales Brener Ventura (Soraya).

Em *Mãe Coragem e seus filhos* e em *Nossa senhora* já não se perde tempo na procura de forças metafísicas castigando respectivamente omissão e profanação em rituais fúnebres. Na peça de Daniel Toledo, mesmo com o autoaniquilamento em curso, pelo menos Romina e Ione permanecem em denegação, assim como a Coragem de Brecht. Contudo, o complexo de Antígona se determina de modo mais consequente em *Nossa senhora*, pois, além do traço base (a cegueira fetichista para o horizonte catastrófico), as personagens de Daniel Toledo assumem de modo preciso a posição patriarcal pró-família e contra o Estado. Em qualquer das duas obras, a exposição, épica (em *Nossa senhora* incorporada da onírica), já está longe da tragédia clássica: não aparenta destruição inelutável, mas um mundo passível de transformação.

### **Rodrigues: fecho heteronormativa como denúncia da ilusão de liberdade**

*Happy hour*, de Éder Rodrigues, publicada no mesmo ano de *Nossa senhora* (2018), começa com apresentação dos personagens. O texto da peça descreve Homem 1 como alguém que procura o endereço de uma rinha, um colecionador de “manuais de porte e postura”. A relação de homofonia, patente, é com os “manuais de corte e costura” que determinam “coisa

---

<sup>829</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 71.

<sup>830</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 72.

<sup>831</sup> TOLEDO, *Nossa senhora*, p. 74.

de menina”. Homem 2 “já denota uma certa idade. Procura um presente para a mulher. Interessa-se pelos tais manuais, embora tenha os seus próprios escondidos na manga”<sup>832</sup>. No andar da peça, notar-se-á, até mesmo pela apropriação da figuração abstrata formada no expressionismo, o desdobramento de uma única psicologia, nada singular, em duas: de um lado a preocupação cotidiana de quem não se desliga do trabalho alienado (a repressão em Homem 2), do outro a busca por libertação na irracionalidade completa (o recalçamento em Homem 1).

Num momento em que os textos se modificam à medida que a composição da cena vai se formando, em processo que se quer cada vez mais colaborativo, inclusive na interação com o público, *Happy hour* teve com o Mayombe Grupo de Teatro suas apresentações de 2017 servindo de norte laboratorial para a edição da dramaturgia. As didascálias indicam a entrada desse público: dá-se *enquanto* Homem 1 e Homem 2 executam rituais masculinos (treinamento físico) e proferem palavras de ordem heteronormativas (“senta direito”, “fala grosso” etc.), índice de que a ação que interessa já está em curso, mas para além do espaço teatral. Aí se estabelece o aprofundamento na dimensão de *representação*, pois a encenação, mirando a dissolução dialética, explicita técnicas da separação entre sutileza realista e exagero distanciador, fazendo uso invertido do conceito de fechação, com atores assumidamente *gays* (matéria performativa do final da peça, que tornará a ser discutida) desnudando o *gestus* da masculinidade imposta.

Em *Brecht e a questão do método*, o pesquisador Fredric Jameson se pergunta:

[...] imagino que as objeções dos críticos provêm da dificuldade de identificar essas técnicas [de distanciamento] em uma performance real. Nos ensaios podemos sempre comparar as alternativas, mas como distinguir durante a própria peça se Laurence Olivier está citando Shylock, representando o papel com sentimento genuíno ou simplesmente representando como um canastrão?<sup>833</sup>

Note-se que, pela dificuldade de diferenciação – enunciado disparatado de reivindicação binária, reflexiva, para os conceitos de identificação e distanciamento –, o caminho apontado por Jameson talvez fosse para mais exagero no *gestus* da canastrice, de modo que o patético efetivamente se evidenciasse como objeto a ser estranhado e expulso. É esse o sentido de *Happy hour*. No plano da encenação, os atores que interpretam as figuras Homem 1 e Homem 2 sintonizam-se com o texto ao expor fechativamente, mas nos trejeitos masculinos em vez dos femininos, o ridículo da pantomima heteronormativa.

---

<sup>832</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 117.

<sup>833</sup> JAMESON, *Brecht e a questão do método*, p. 86.

As rubricas indicam objetos de cena suspensos e enjaulados, com as grades formando sombras e uma conseqüente atmosfera de aprisionamento. A estética zebada dessa iluminação visual<sup>834</sup>, por remeter ao filme *noir* – em que persianas e barras de corrimão, por exemplo, cumprem o mesmo papel –, é tributária do expressionismo tanto quanto o próprio *noir*<sup>835</sup>.

O público se senta em torno de uma arena em formato de rinha, duplicação jocosa do cenário de briga de galo para um ambiente de disputas entre machos alfas. O treinamento físico, de aura militar, progressivamente se intensifica até chegar ao esgotamento, dando lugar a sons característicos de centro urbano que culminam em tiros, frenagem e colisão. Os telões mostram imagens desfiguradas dos dois homens em movimentos obscuros e a fumaça na arena acentua a nebulosidade da atmosfera, o que cifra a alienação daquilo que se recalca: como num sonho, não se sabe se foi um acidente o que aconteceu, mas pela sensação difusa de culpa, efeito da repressão também difusa, pesa a suspeita da responsabilidade nas figuras em cena.

HOMEM 1	Acha que foi distração?
HOMEM 2	Estão dizendo.
HOMEM 1	Nem tudo que se diz, é.
HOMEM 2	Mas tudo que é, nasce do que se diz por aí.
HOMEM 1	Será? <sup>836</sup>

É esse o tom da ambigüidade do texto. Diz respeito, na superfície, ao acidente, mas com tratamento cômico da substituição fantasmagórica, numa atmosfera em que tudo pode ser interpretado como enunciado de repressão heteronormativa. Os sons de ambulância disparam a preocupação em eliminar provas, mas “quanto mais tentam limpar o local, mais sujo e impregnado fica”. Essa umidade viscosa, própria do tratamento das condições de miséria dos trabalhadores quando estes ganham destaque em obras literárias, remete ao naturalismo. Pesa a ameaça de os personagens serem flagrados “pelo alto”, isto é, pelo panótico ao mesmo tempo expressão do Superego que eles mesmos já formaram. Não sabem se podem ser envolvidos no caso ou pegos para testemunha. Homem 1, menos tenso com o clima de pesadelo, diz que os acidentes por ali são comuns. Sua pergunta em seguida soa como

---

<sup>834</sup> Para a especificidade do visual em relação ao visível, cf. dois artigos de NOSELLA, “Apontamentos sobre a história da iluminação moderna: a parceria entre tecnologia e cena” e “Por uma história do pensamento sobre o fazer da iluminação cênica moderna: a cena além do humano”.

<sup>835</sup> Cf. o esboço de cenário para a encenação de 1918 de *Der Sohn* (LIMA em GUINSBURG, *O expressionismo*, p. 236). Cf. ainda a gaiola em *As massas e o homem*, peça de Ernst Toller já discutida nesta tese, na imagem da encenação de 1921 (LIMA em GUINSBURG, *O expressionismo*, p. 264).

<sup>836</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 119.

cantada: “Você passa sempre por aqui?”<sup>837</sup>. Prepara-se, assim, terreno para a pequena transgressão na cumplicidade, pois manter-se individualmente nas condições de repressão seria insuportável. Aí se demanda um gestual específico:

Primeiro indício de cumplicidade entre os dois.  
HOMEM 1      Acidente? Onde? Que acidente?  
HOMEM 2      Você viu alguma coisa?  
HOMEM 1      Não aconteceu nada<sup>838</sup>.

A ambiguidade entre os homens cada vez mais cúmplices come solta (viabilização do conteúdo para o revezamento nas orações de uma mesma frase, como na “épica em duas vozes” de *A grande estrada*, de Strindberg, só que em experimentação mais fluida): “Sempre tem algum desavisado que ultrapassa o sinal vermelho por descuido...”, insinua Homem 2, ao que Homem 1 completa, “... ou de propósito. O lance é a tal da atenção difusa. É ver a placa de contramão, mas saber que alguém vai ultrapassá-la. Querendo ou não”. Observe-se aí a denegação, como sugestão pelo contrário, expondo subliminarmente que o hétero, enquanto diferenciado, está contido no homo, indiferenciado. Esse prólogo termina com os dois homens vazando, certos de que não existe acidente: “[...] é acidente quando não se quer, não se pode ou não se deve dizer o que foi”<sup>839</sup>.

A primeira cena, intitulada “Prazer em desconhecê-lo”, começa com os dois homens se recompondo depois de limparem as manchas de sangue pelo espaço. Eles se opõem à subjetividade existencialista, atribuindo o questionamento do sentido da vida à gente besta, o que quer dizer com tempo de sobra. Ora, *Happy hour* trata de trabalhadores na situação-título, momento de cair nas drogas e na prostituição em liberdade artificial da exploração sofrida no cotidiano, mas não sem a repressão já determinando os olhos sempre abertos e a desculpa preparada. “Já imaginou a vida sem a sensação de fim de tarde, finzinho de mês? Sexta-feira não é um dia. É um sentimento”<sup>840</sup>. A justificativa disparatada da dor pelo instante de alívio, generalizada entre trabalhadores na comemoração de que “sextou”, equivale aí à justificativa da repressão pelo instante de descarga, ou, em termos de teatro, à justificativa do drama pelo instante de catarse.

---

<sup>837</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 120.

<sup>838</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 120.

<sup>839</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 121.

<sup>840</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 123.

Ainda que a palavra “liberdade” figure nas falas de *Happy hour* como a esbórnica do instante-título em oposição à segurança do lar<sup>841</sup>, a contraface do trabalho não é formulada pela peça como uma faculdade de autodeterminação. Avessos ao peso das responsabilidades, os vagantes do pós-expediente, momentânea e posticamente se colocando fora da luta pela sobrevivência, na verdade se aprisionam em necessidade de consumo do que ainda nem sequer se manifestou: “Ir e vir sem nada martelando na cabeça. Andar de um lugar para o outro onde eu escolho. Sem ter um fim específico. Ou você acha que tudo tem que ter um fim?”<sup>842</sup>. Com a recusa da elucubração existencialista, a já mencionada “coisa de gente besta”, assume-se a ausência de sentido da vida para conduzi-la sem rumo, como se o sentido fosse não ter sentido, coisa de gente mais besta ainda.

Homem 1 ajudará Homem 2 a comprar o presente para a esposa, uma mercadoria que ainda não se sabe qual, e em troca o segundo vai auxiliar o primeiro a encontrar o local da rinha. O que se busca, respectivamente sem clareza e reproduzindo-se em segredo, numa confluência para a discussão do fetiche, duplica-se com outros contornos nos dois telões, com “os atores apresentando didaticamente um manual de como ‘ser homem’”<sup>843</sup>. Com *gestus* de zombaria, eles ilustram as máximas heteronormativas que dão conta de que o homem deve ser provedor, manter a matriz e a filial, ter cabelo curto e bigode grosso, alhear-se à frescura na hora de comer, não aceitar cor-de-rosa nem em cartolina etc. Aí desenvolvem a explicitação de que as figuras encarnadas se reificaram, tornando-se inconscientemente elas mesmas *coisas* inter-relacionadas.

[...] os cortes das cenas lembram canal de tevê, o que culmina com o foco na utilização de martelo, serrote, serra elétrica e furadeira, denunciando o caráter artificial da masculinidade então reduzida a mercadoria. [...] “Repreenda toda atitude que ameace a tradição secular do homem com agá maiúsculo”, isto é, desmistificando o fetichismo, repreenda toda atitude que tire do homem o lugar de privilégio na divisão sexual do trabalho, que desmascare a verdade de que a mulher, escrava do lar independentemente das atividades fora e mão de obra barata onde quer que seja, é quem faz os trabalhos mais duros e em maior quantidade, inclusive durante horários de *happy hours*<sup>844</sup>.

Na cena seguinte, “O melhor presente”, os dois homens, já de pileque, entram na loja para trocar das *commodities* que, pelo reverso, aprisionam a mulher: aspirador de pó, vassoura, lavadora, micro-ondas, batedeira. A ação de compra para aquela que supostamente

---

<sup>841</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 125.

<sup>842</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 124.

<sup>843</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 128.

<sup>844</sup> Trecho da crítica escrita no calor da fruição do espetáculo, publicada junto com a peça (ALVES em RODRIGUES, *Happy hour*, p. 181).

“não trabalha” (“mulher minha fica em casa”)<sup>845</sup> se interrompe quando Homem 1 avista “dois barbados” se beijando na praça de alimentação do *shopping*: “Olha, eu não tenho nada contra. Tenho até amigos assim, mas no meio da praça?”<sup>846</sup>.

A iluminação destaca uma das gaiolas suspensas a descer com um vestido em seu interior, índice de que no consumo, delimitado pelo valor alienado na forma dinheiro, a liberdade tampouco existe. Nessa ambientação, que acaba por suspender momentaneamente a realidade, Homem 2 experimenta a indumentária enquanto se ouve em *off* a voz de Michel Temer, vice que assumiu a presidência no Brasil depois do golpe de 2016.

“Eu tenho absoluta convicção, até por formação familiar, por estar ao lado da Marcela, o quanto a mulher faz pela casa, o quanto ela faz pelo lar, o que faz pelos filhos. E, portanto, se a sociedade de alguma maneira vai bem quando os filhos crescem é porque tiveram uma adequada educação e formação em suas casas. E seguramente isso quem faz não é o homem. Quem faz é a mulher. Na economia também a mulher tem uma grande participação. Ninguém é mais capaz de indicar os desajustes, por exemplo, de preços em supermercado do que a mulher. Não é? Ninguém é capaz de detectar as flutuações econômicas do que a mulher. Tanto pelo orçamento doméstico maior ou menor, e...” (Corte brusco no discurso. O Homem 2 reproduz esse discurso machista dançando com os utensílios domésticos ao som de Ave Maria)<sup>847</sup>.

A digressão em colagem, técnica tributária dos experimentos de agitação e propaganda (o agitprop) suprassumidos no teatro épico<sup>848</sup>, interrompe-se com a conclusão da compra e a saída para o bar – Homem 1 e Homem 2 precisam matar o tempo antes da rinha e teatro e cinema seria “baitola demais”<sup>849</sup>.

Na terceira cena, “Bar, doce bar”, os copos enjaulados dão continuidade ao enunciado da restrição de liberdade no consumo. Manifesta-se inclusive cálculo no *gestus* de retirada de salgados e petiscos de porções das gaiolas. Homem 1, incapaz de uma formulação sobre a própria alienação, vangloria-se da alienação que inconscientemente reproduz na relação com as mulheres. Sobre a parte do corpo que em uma delas mais chamava a atenção, ele conta que dizia ser o sorriso, o que só funciona como piada porque é de conhecimento generalizado que dificilmente os dentes têm poder de substituição metonímica como fetiche, apesar de também poderem integrar o conjunto das frações pelo todo em que se desenvolve a fixação objetal.

---

<sup>845</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 130.

<sup>846</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 131.

<sup>847</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 131-2.

<sup>848</sup> Cf. COSTA; ESTEVAM; VILLAS BÔAS, *Agitprop*, obra em que se discutem prioritariamente as experiências russa e alemã durante as revoluções e contrarrevoluções dos respectivos países, mas não sem haver referência ao programa do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), no Brasil dos anos 1960.

<sup>849</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 132.

Enquanto Homem 1 narra essa e outras estratégias de iludir as mulheres (casamento, planos de construir família etc.), *black outs* bruscos fazem transições temporais para momentos distintos (partida de truco e disputa para ver quem bebe mais), como na forma da lembrança em *flashes* de uma noite que já passou, o que serve para ilustrar o progressivo estado alcoólico das figuras. Filhos, de acordo com a mais psicopática delas, só seriam desejáveis para transmissão de uma herança definida como “tradição que preza a raça”<sup>850</sup>, como se o homem macho estivesse à parte da humanidade no topo da cadeia alimentar. Homem 1 recalca uma possível revolta contra a exploração do trabalho para replicar a alienação em moldes patriarcais mais explícitos, em revide catártico não no patrão, mas nos reféns de um grau de subserviência maior do que o dele próprio: mulheres e aqueles que ousam, voluntariamente ou não, confundir a divisão binária dos sexos com trejeitos efeminados e práticas homoeróticas. A transição para a cena seguinte se dá com decisão de ir para a zona (prostíbulo), momento em que se projetam vídeos das figuras duplicadas passando por bares, bebendo, cheirando e mexendo com garotas de programa.

Na cena que se segue, nomeada “Barba, cabelo e bigode”, o prostíbulo é para Homem 1 uma espécie de santuário: “Eu me desligo de tudo lá fora”<sup>851</sup>. Aí se rebaixa a identificação que Freud já definia como enamoramento, pois a abstração de todas as propriedades sublimes contradiz-se em um ambiente de exploração que só com muita maquiagem passaria por paraíso para o qual se projetar em fantasia e no qual se esquecer da realidade. O prazer se fixa justamente na exploração, com direito a cardápio precificando as mulheres como mercadorias, *coisa* em que os próprios compradores, em comentários machistas, inconscientemente se transformam. Arrematando essa simbiose, os telões exibem vídeo de *strip-tease* animado por gorjetas com o corpo da *stripper* se desfigurando para que ela seja confundida com o Homem 1. A cena se finaliza com a ambientação esfumada cifrando um plano da memória: emulação da primeira ida a um puteiro, patrocinada pelo pai, nisso que se define debochadamente como tradição secular do homem.

As figuras projetadas nos telões brincam com arma de fogo, desafiando-se. A transição para outro vídeo delimita a cena “Beco sem saída”, com os atores em estado intermediário entre aquilo que interpretam e eles próprios enquanto atores. Assim, nas imagens reproduzidas, eles se banham em chuva de sangue, enunciado do paradoxo do ator representando personagem com cuja postura não concorda. No contraste da presença física, as figuras completamente fora de si não encontraram a rinha e já não sabem para onde ir.

---

<sup>850</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 135.

<sup>851</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 136.

O aparente beco sem saída então se manifesta como a tão procurada rinha, anunciada com sons de suspense e latidos de cachorro. Não se trata propriamente da arena de brigas de galo, mas da visão de uma figura feminina, a qual Homem 1 é desafiado a dominar. O que se tem dela é a imaginação, ou, no caso da encenação aqui tomada como referência, um objeto que a substitui. Homem 2, sob a iluminação, observa como *voyeur*, à distância, o que acontece na penumbra: Homem 1, para não ter a suposta honra ameaçada, se atraca com a tal figura feminina, mas no avançar da investida descobre e anuncia indignado que ela tem um pênis. Sua revolta aumenta na medida da gozação de Homem 2, com quem trava “uma briga de galos”<sup>852</sup>. Por fim, para que Homem 1 não tenha a masculinidade posta em xeque, eles matam a travesti.

Enquanto tiram o corpo abatido e limpam a cena do crime, um vídeo exhibe o homicídio da travesti Dandara dos Santos, filmagem de 2017 que viralizou on-line. A comédia encenada já em tratamento sério assume contornos agora nada risíveis diante da experiência de choque com a ação externa, em curso. O leteiro final informa dados estatísticos de feminicídios e assassinatos de LGBTs no Brasil. Fabrício Trindade, intérprete do Homem 1, aprofunda a crítica da postura de seu personagem, mas não só isso, pois nesse momento performativo ele demanda ainda a *representação* contra a negação ensimesmada. Didi Vilela, Homem 2, no mesmo passo, acrescenta que precisou de muito *happy hour* para suportar o peso de sua figura. A substituição neurótica contraditoriamente se manifesta, portanto, como necessidade efetiva de intermitências de repressão<sup>853</sup>, especialmente num processo de trabalho de ator.

O público, ainda assim, sentiu-se violentado no confronto com o próprio recalque, desprotegido por não ter sido avisado do conteúdo sensível (ou “gatilho”, termo patético recentemente em moda). O teatro épico, com a psicanálise supressa, não é para espíritos restritos à esfera lírica, melindrosos de libertação da conduta alienada. Daí que nem mesmo a inclusão do depoimento performativo da transexual Juhlia Santos, nas apresentações da segunda temporada da peça, teriam estofo para resolver o imbróglio. De qualquer modo,

---

<sup>852</sup> RODRIGUES, *Happy hour*, p. 139.

<sup>853</sup> As alienações momentâneas da repressão, de finalidade profilática, não são um problema para os adeptos do teatro épico. No *Devocionário*, compilação de poesias escritas por Brecht de 1916 a 25, o autor já alertava para seus versos que estimulam o sentimento, da primeira parte da obra. Recomendava que o leitor, em lugar de se perder nessa parte de uma só vez, tivesse cautela num exercício de distanciamento intercalado: revezar com os poemas da segunda parte, dirigidos à razão, os quais deveriam ser lidos devagar e repetidamente, e concluir cada leitura com o capítulo final, “Contra a sedução” (cf. VALLIAS em BRECHT, *Poesia*, p. 19-20).

Juhlia deixa frisado que *Happy hour* não é um espetáculo<sup>854</sup>, legitimando o alerta e a necessidade de encarar as questões de frente.

### **Shawn: a febre de uma craqueira de *pathos***

O monólogo de *The fever*, de Wallace Shawn, se confunde facilmente com conto literário. Rubrica só no final: uma nota indicando o espaço para o qual a encenação do texto corrido foi concebida (residências e apartamentos, para grupos de dez ou doze, enunciado menos do intimismo de uma performance do que da organização de uma célula), além da possibilidade de execução por artistas de qualquer gênero e idade (indicativo de despreocupação com o *physique du rôle*<sup>855</sup> do narrador ou da narradora entre os profissionais envolvidos). O roteiro do filme de 2004, também assinado por Shawn (junto com Carlo Gabriel Nero, o diretor), deu numa obra em que a lista do elenco, nos créditos, sinaliza para a figuração social na personagem que conduz a história: Mulher (*Woman*, interpretada pela atriz trotskista Vanessa Redgrave, mãe do diretor)<sup>856</sup>. Ela está hospedada no hotel de um país em processos de revolução e contrarrevolução, um ambiente sem luz porque os rebeldes explodiram as torres de energia, provavelmente no intuito de impedir a execução elétrica de um dos seus. Essa Mulher passa mal de tanta autossugestão, como quando elucubra, a propósito daquele prestes a cumprir a pena capital: “O pânico se instala no coração do homem? Um assistente lhe cobre a cabeça com um capuz para que nenhum de nós veja sua dor, o horror, a distorção de seu rosto”<sup>857</sup>. A identificação, único foco da narradora ao longo de peça e filme, chega ao cúmulo da projeção numa barata que se enfia por um buraco

---

<sup>854</sup> O termo, rememore-se, é utilizado por Guy Debord no desenvolvimento do conceito de fetiche. *Happy hour* não é um espetáculo, não se incorpora de *gestus* dissimulados para ser aceito como verossímil.

<sup>855</sup> *Physique du rôle*: aparência física do ator adequada à caracterização verossímil do personagem, o que torne possível confundir os dois. O conceito tem formação horaciana (cf., por exemplo, a conveniência por idade em HORÁCIO, *Arte poética*, § 176-9 [p. 81]).

<sup>856</sup> O texto da peça, não custa frisar que um monólogo, em inglês não encontra dificuldades para evitar as marcações de gênero do ou da personagem que narra em primeira pessoa. Aqui se suprime essa liberdade na abstração maior construída na dramaturgia, considerando-se a exposição de uma mulher no filme. (Não há variação de artigo e adjetivo em inglês. A saída seria verificar os pronomes, mas restritos à primeira pessoa de quem narra [I, me, my, mine] e quando muito à segunda, na duplicação em conversa consigo mesmo ou mesma [you, your], tampouco se esbarra com algum índice de gênero [que só apareceria na terceira pessoa, he, his, him, she, her]. Observe-se que, nos países anglófonos, a linguagem mais neutra, se tomada como poderosa por si só, deveria ter sido menos ineficiente na solução de contradições dos binarismos sexuais. O combate ao machismo e à LGBTfobia em países lusófonos caminha por obstáculos moralistas desnecessários.)

<sup>857</sup> No original: “Does panic mount in the man’s heart? An attendant covers his head with a hood so none of us will see his pain, the horror, the distortion of his face” (SHAWN, *The fever*, p. 5). Na supressão cinematográfica, em vez de homem do país em processo revolucionário é uma mulher dos Estados Unidos, a qual só se menciona a partir do meio do filme, com aparição nas imagens de cobertura, as imagens que se projetam durante a narrativa em *off*.

apertado. Sentada no ladrilho frio do banheiro, em contraste com o calor da noite no país estranho, de cheiros fortes e desagradáveis, ela se ajoelha em frente ao vaso sanitário e vomita. É no embalo dessa descrição sensorial que começam suas memórias – *flashbacks* –, explicação de como foi parar ali.

A Mulher conta que toda sua vida caberia num livro delgado, uma obra que ela mesma nunca leria porque seria demasiado aborrecida. Os capítulos de sua existência ordinária: primeiro, nasceu e teve uma infância; segundo, o resto, isto é, manteve-se, indo dia a dia do trabalho para casa, depois para a cama. No filme, esse “resto” se refere a casamento, filhos e divórcio. Recortes de cenas de filmagens caseiras, em família, cobrem a narrativa. Como a Mulher alega nunca ter se interessado por questões exteriores, para ela no limite imposto pelo drama (do cotidiano vazio, seja liberal ou doméstico), tenta compensar com seu interior: o que a definiria, em ilusão de singularidade, seriam seus *sentimentos*, aquilo de que *gosta*. Ela *gosta* de Beethoven, *gosta* da sensação do arco do violino nas cordas; *gosta* de passear pela cidade cosmopolita à noite; *gosta* de se sentar em um auditório escuro (leia-se suspensa da realidade) para ver dançarinos voarem nos braços uns dos outros.

A alienação dos processos de desenvolvimento técnico, histórico, da qual a Mulher não se dá conta em nada do que frui, contradiz-se na dinâmica externa de *The fever*, com distanciamento especialmente no plano da forma fílmica. Nessa supressão para o cinema, a emotiva educação dada à narradora pelos pais – a educação pelo gosto que inconscientemente a condiciona – é descrita com ilustração em animação, meio de representação a que a montagem cinematográfica remete. Ora, a animação começa quando se sobrepõe uma ilustração em papel à outra, com leves alterações, para no folhear surgir a impressão de movimento (o que inclui a diminuição para o afastamento e o crescimento para a aproximação). A técnica se desenvolve no final do século XIX, em maquinários como o praxinoscópio e o fenaquiscópio. Das contradições que surgem da simbiose dessa técnica mais a câmera parada, como numa visão de público em plateia, suprassume-se o teatro como cinema. Todo o segredo das especificidades nada específicas do cinema está em experimentos de animação e teatro, que já eram feitos há séculos. É isso o que *The fever*, o filme de 2004, procura explicitar com a intensidade de quadros de desenho por segundo, baixa demais para que se mascare a técnica. No final da exposição animada sobre a infância da Mulher, com desenhos de traços grosseiros porém dignificantes, a educação pelo gosto encontra o limite: o bairro ruim, do qual não se deveria chegar perto. Aí até a rotoscopia se desnuda, com a

transição dos traços grosseiros, então tornados aviltantes, para o *live-action*<sup>858</sup>, ao mesmo tempo transição do imaginado bairro ruim para a periferia efetiva, sem a caracterização vilanesca de seus moradores conferida por uma montagem, pois essa montagem se suprassume como montagem desanimada no sentido também de desfeticizada.

A produção de identificação com os pobres, patético do sofrimento, começa quando a Mulher começa a perceber, nas conversas ao redor, alusões violentas à classe dominante. “Eu tinha ouvido falar dessas palavras e frases toda a minha vida, mas nunca conheci alguém que realmente as usasse”<sup>859</sup>. Aonde quer que fosse (trem, ônibus, festas, fila de um filme), o mesmo discurso contra os ricos. “Agora todos eram comunistas, menos eu?”<sup>860</sup>, pergunta-se a personagem, num horror que se acentua em contraste com o momento em que “o comunismo finalmente morrera”<sup>861</sup>, sem que jornais e revistas noticiassem qualquer nostalgia (a peça é de 1990, ano seguinte à queda do muro de Berlim).

Nessa sensação de estar sendo perseguida, de haver algo se produzindo fantasmagoricamente, por suas costas, como quiproquó, a Mulher chega em casa e, no embalo da trilha de suspense algo cômica, se depara com um presente anônimo em sua porta: o primeiro volume de *O capital* de Marx. O embrulho, um saco de papel marrom, remete ao que ela já tinha descrito da infância: o papelão da caixa também marrom que se imagina embalada e lacrada por algum tipo enorme e musculoso de operário industrial indiferente ao conteúdo, dentro da qual se acha o presente de natal, este provavelmente embrulhado em papel brilhante por uma senhora de aparência refinada. Nesse espírito fetichista, a Mulher, nunca tendo descoberto quem lhe enviou o livro, fica sem saber se se tratou de uma piada. Folheia, achando o começo da obra impenetrável, referência aos capítulos em que se localiza a teoria do valor e se demanda a racionalização das abstrações. Quando chega à parte sobre a vida dos trabalhadores – os mineiros, o trabalho infantil –, sente-se mais calma, supõe-se que pela limitação ao sentimento na concretude. “Como ele estava zangado”<sup>862</sup>, impressiona-se a Mulher, referindo-se a Marx e a seu estilo. Ela então volta à seção anterior e enfim entende a expressão que considera estranha: fetichismo da mercadoria.

---

<sup>858</sup> Note-se que se trata de inversão da rotoscopia: a técnica, com fins realistas, tem como base os quadros do *live-action* para transformá-los detalhadamente em desenho (imagine-se, no processo de formação dessa técnica, a folha de seda utilizada para a cópia de uma imagem sotoposta). *Live-action*, não dói explicar, é a filmagem da cena real, a não animação.

<sup>859</sup> No original: “I’d heard about these words and these phrases all my life, but I’d never met anyone who actually used them” (SHAWN, *The fever*, p. 13).

<sup>860</sup> No original: “Was everyone now a Communist but me?” (SHAWN, *The fever*, p. 13).

<sup>861</sup> No original: “Communism had finally died” (SHAWN, *The fever*, p. 13).

<sup>862</sup> No original: “How angry he was” (SHAWN, *The fever*, p. 13).

Ele usou como exemplo o que as pessoas dizem: “Vinte metros de linho valem duas libras”. As pessoas dizem isso de tudo que tem um certo valor. Isso vale aquilo. Este casaco, este suéter, esta xícara de café: cada coisa vale uma certa quantidade de dinheiro, ou alguma outra coisa – um casaco vale três camisolas, ou tanto dinheiro –, como se aquele casaco, aparecendo de repente na terra, contivesse em algum lugar dentro de si uma quantidade de valor, como uma alma interior, como se o casaco fosse um fetiche, um objeto físico que contém um espírito vivo. Mas o que realmente determina o valor de um casaco? O preço do casaco vem de sua história, a história de todas as pessoas envolvidas em fazê-lo e vendê-lo e todos os relacionamentos particulares que elas tiveram. E se comprarmos o casaco, nós também estabelecemos relacionamentos com todas essas pessoas e, ainda assim, escondemos esses relacionamentos de nossa própria consciência, fingindo que vivemos em um mundo onde os casacos não têm história, mas apenas caem do céu com preços marcados dentro. “Gosto deste casaco”, dizemos, “Não é caro”, como se fosse um fato sobre o casaco e não o fim de uma história sobre todas as pessoas que o fizeram e venderam, “Gosto das imagens desta revista”<sup>863</sup>.

Antes dessa explicação do fetichismo marxiano, reproduzida no filme a partir do texto da peça, a Mulher diz em choque que a compreensão do conceito demandaria a modificação de uma vida inteira. O gestual da atriz, de funâmbulo equilibrando-se entre o melodrama e a comédia, remete ao mesmo tempo a Stanislavski e a Brecht, soma de aprofundamento na psicologia com uma dose discreta de exagero no patético. O histórico do desenvolvimento dessa técnica, de arrancar gargalhadas de quem a percebe, os próprios texto teatral e filme desanuviam em outro momento, quando a Mulher assiste a uma apresentação de *O jardim das cerejeiras*, de Tchekhov, com seus amigos igualmente pequeno-burgueses, e eles alienadamente questionam a verossimilhança da encenação<sup>864</sup> (o desafio de Stanislavski, na encenação original, de contradições do naturalismo na crise do drama, era levar a sério o que o Tchekhov tinha escrito como farsa, isto é, era convencer por meio do disfarce de um patético que devia ainda ser explicitado, como se observou a partir da citação de Fredric Jameson na análise de *Happy hour*, na seção anterior desta tese).

---

<sup>863</sup> No original: “He used the example that people say, ‘Twenty yards of linen are worth two pounds’. People say that about every thing that it has a certain value. This is worth that. This coat, this sweater, this cup of coffee: each thing worth some quantity of money, or some number of other things – one coat, worth three sweaters, or so much money – as if that coat, suddenly appearing on the earth, contained somewhere inside itself an amount of value, like an inner soul, as if the coat were a fetish, a physical object that contains a living spirit. But what really determines the value of a coat? The coat’s price comes from its history, the history of all the people involved in making it and selling it and all the particular relationships they had. And if we buy the coat, we, too, form relationships with all those people, and yet we hide those relationships from our own awareness by pretending we live in a world where coats have no history but just fall down from heaven with prices marked inside. ‘I like this coat’, we say, ‘It’s not expensive’, as if that were a fact about the coat and not the end of a story about all the people who made it and sold it, ‘I like the pictures in this magazine’” (SHAWN, *The fever*, p. 14, grifos meus).

<sup>864</sup> No filme, questiona-se a atriz ter convencido ou não, o que contrasta com o *incômodo*, debochadamente reprimido da explicação, pelo fato de tudo ter se resumido às reações de sua personagem, isto é, ao modo como ela agia na cadeia de causa e efeito; no texto da peça, questiona-se o desempenho de um dos atores, que “[...] tinha sido fraco, inadequado, não pensado direito. Se o personagem que ele interpretou se comportou dessa maneira no Primeiro Ato, suas ações posteriores não puderam ser explicadas”. No original: “His performance had been slack, inadequate, not thought through. If the character he played behaved in such a fashion in the First Act, his later actions could not be explained”. (SHAWN, *The fever*, p. 17-8).

Feita a digressão sobre a ignorância generalizada de que comédia pode ser levada a sério, com profundidade psicológica supressumida do drama, sem deixar de produzir o riso distanciador (ainda que os educados – ou reprimidos – pelo gosto não atinem para esse riso), retome-se a explicação do fetiche em *The fever* para mencionar-lhe as imagens de cobertura. Nelas, um casaco flutuante, tomado de animismo, a chegar como que num passe de mágica à loja, contrapõe-se aos trabalhadores produzindo roupas nas fábricas. Menções a peças de vestuário, especialmente casacos, serão uma constante no filme e no texto da peça, especialmente neste último, em que ironicamente abundam descrições de características exclusivamente imediatas das indumentárias.

Depois de entender como funciona o fetiche, a Mulher passa dois dias com um “sentimento estranho”<sup>865</sup>, enxergando o culto à mercadoria em tudo. A voz da atriz, constante no tom do assombro ou da comiseração, dá conta do caráter da figura extraído do texto dramaturgico: sua fruição continua sendo a burguesa, limitada ao patético, com o fundo da constante instrumentalização sonora do suspense beirando o acertado ridículo. A compreensão do fetichismo da mercadoria provoca na personagem uma epifania que vira o mundo de ponta-cabeça, como numa peripécia<sup>866</sup>. Já se falou, nesta tese, sobre a formação do poeta na infância, fase da vida desavergonhada, canalizada para a fantasia e o jogo, e da relação dessa fase com a convalescência tal como definida por Baudelaire – em função da ignorância da criança ou da dor do doente, experencia-se tudo pela primeira vez ou como se fosse pela primeira vez. Provocada pela surpresa da descoberta ou da redescoberta, a expansão da percepção produz uma sensação que aos poucos desaparece. Essa sensação se confunde com o conhecimento revelado, fazendo parecer que alguma coisa dele não se apreendeu em definitivo. Alguns buscam se aprofundar no conhecimento, enquanto que a outros, recalçados, só interessa tornar a atingir a mesma fruição metafísica, como é o caso da Mulher, uma craqueira de *pathos*, fissurada por outra dose da emoção cujo efeito se dissipa.

Como a energia (ou libido) da Mulher se concentrou no assunto marxista, sua atenção se afunilou para ele. No entanto, sempre que esse assunto reaparece, ela o encara como sinal fantasmagórico, como se estivesse sendo conduzida por uma conspiração do além. Esperando um ônibus, um objeto numa pessoa lhe chama atenção (camisa no texto da peça e brincos no

---

<sup>865</sup> No original: “strange feeling” (SHAWN, *The fever*, p. 14).

<sup>866</sup> Aristóteles define peripécia como mudança dos acontecimentos para o seu reverso: uma intenção (de alegrar, por exemplo) que produz o efeito contrário; a vítima que passa a algoz de seu carrasco etc. Nos filmes dramáticos em que a revelação do final reconfigura tudo o que aconteceu até então, demandando inclusive *flashbacks*, tem-se o que para Aristóteles era o reconhecimento de tipo mais belo, o tipo que opera com peripécia simultânea (cf. ARISTÓTELES, *Poética*, § 1452a [p. 57]).

filme). O objeto veio de um país revolucionário. Meses depois, ao voltar de uma festa, ela pega um táxi com um homem (no filme ela o encontra na rua como numa obra de investigação se encontraria um espião). Ele é do mesmo país revolucionário. A mulher decide então viajar para lá.

Na peça, a Mulher exagera em descrições sensoriais e emotivas, de tudo. O filme avança nessa caracterização: com *off* das falas da narradora, tende-se a comicamente suprimir os dados objetivos das falas de outros personagens, como se, preso à subjetividade alienada no drama, nem o espectador tivesse ouvidos para escutar. Enuncia-se, assim, o recorte em que a figura se concentra. Já tinha acontecido no ponto de ônibus, quando ela descobriu o objeto que a conduziu ao país revolucionário, e acontece de novo em conversa mais adiante com a guerrilheira (“Eu continuava tentando fazer com que ela falasse *sobre si mesma*”<sup>867</sup>). Não interessa à Mulher nada do que diga respeito à história, às contradições de revoluções que se concluíram em aparência, mas apenas os sentimentos advindos das relações familiares e amorosas, apenas as impressões de cores, aromas e tudo o que poderia contribuir para o enriquecimento daquilo que ela valoriza: seu interior. O sorvete que a figura conta ter tomado no hotel, por exemplo, “parecia uma droga – delicioso, perfeito, leve e aromático”<sup>868</sup>.

Conheci um jornalista hospedado no hotel que me explicou que não fazia sentido admirar uma revolução por causa de seu sorvete, porque poderia realmente ser considerado uma imperfeição da revolução que os recursos fossem dedicados a fazer sorvete quando algumas pessoas ainda não tinham o suficiente para comer. Sua observação foi válida, mas ele perdeu o ponto: o sorvete era encantador<sup>869</sup>.

No filme, some-se à imperfeição da revolução (no fundo presume-se se tratar de revolução interrompida, porque restrita localmente), o exemplo de que 90% da população continua analfabeta. A Mulher viaja para países ainda mais pobres, isto é, com desigualdade social ainda mais intensa. Segundo a narradora no texto da peça, países sem o sorvete delicioso, o que quer dizer, mas isso ela não é capaz de formular, sem as contradições do primeiro país: o avanço técnico que impulsiona e simultaneamente é impulsionado pela revolução e a provável pacificação forçada.

Como visto na análise de *Happy hour*, não precisa haver interdição do estímulo ao *pathos* em uma obra política. Com filmagem do memorial dos assassinados – fotografias

---

<sup>867</sup> No original: “I kept trying to get her to talk *about herself*” (SHAWN, *The fever*, p. 16, grifos meus).

<sup>868</sup> No original: “like a drug – delicious, perfect, light and aromatic” (SHAWN, *The fever*, p. 15).

<sup>869</sup> No original: “A journalist I met who was staying at the hotel explained to me that it didn’t make sense to admire a revolution because of its ice cream, because it could really be considered an imperfection in the revolution that resources would be devoted to making ice cream at all when some people still didn’t have enough to eat. His remark was valid, but he missed the point: the ice cream was charming” (SHAWN, *The fever*, p. 16).

desses assassinados em vida ao lado de fotografias dos corpos –, *The fever*, o filme, dá tratamento sério à violência contra aqueles que se opõem ao *status quo*. O problema é quando o *pathos* se sobressai, não apenas alienando da capacidade de buscar saídas, mas ainda produzindo sintomas, entre os quais o do título *The fever* (*A febre*).

Numa igreja de cânticos alegres, com o padre falando de um Cristo amoroso (no filme a Mulher sente que ele, em língua diversa, fala de coisas terríveis, violência, morte, mas na verdade discursa sobre seguir o exemplo identificatório de Cristo: perdoar os inimigos, ainda que isso pareça difícil ou impossível), há o encontro com a guerrilheira de quem já se falou (é ela a traduzir o palavrório no fundo reacionário do padre). Essa guerrilheira também enfrenta suas contradições psicopáticas, enunciadas pela atriz no *gestus* do canto religioso, entoado como que sem convicção (ou então suas idas à igreja funcionam como disfarce consciente e o *gestus* o discrimina).

Em seguida a narradora volta de viagem, e a partir daí sofre de oscilações de humor, afunda em existencialismo etc., sintomas que costumam se seguir de uma epifania. Nada do que ela fruía antes faz mais sentido. O drama da adaptação de Tchêkhov, em que “momento após momento, a queda da personagem se aproximava”<sup>870</sup> (“Ela seria forçada a viver em um apartamento em Paris, não na propriedade que ela possuía anteriormente. Seu ex-servo compraria a propriedade”<sup>871</sup>), arrancava lágrimas do público, mas para ela não surtia mais efeito. “Por que, exatamente, deveríamos estar chorando?”<sup>872</sup>, a Mulher se pergunta, percebendo-se, mesmo que inconscientemente, num mundo de autômatos absorvidos por cadeia de ação e catástrofe pequeno burguesa (ou até mesmo num mundo de perversidade em que o exibicionismo da emoção legitima o pertencimento de classe). Apesar disso, ela não sabe lidar ainda com o conteúdo épico em que se fixou, objeto novo, misterioso, porque as ferramentas do drama não se encaixam para o manuseio dele. De mais a mais, desenvolver tais ferramentas demandaria que a narradora se envolvesse em outros ambientes, porque naqueles por onde ela circula, restrito quando muito à pequena-burguesia, tolhe-se o enunciado em formação. A Mulher não pretende, contudo, qualquer trânsito<sup>873</sup>: na primeira cena depois da volta da viagem, no filme, ela está tomando sorvete numa parte que considera

---

<sup>870</sup> No original: “Moment after moment the character’s downfall crept closer” (SHAWN, *The fever*, p. 17).

<sup>871</sup> Note-se aí a estrutura da vingança. No original: “She would be forced to live in an apartment in Paris, not on the estate she’d formerly owned. Her former serf would buy the estate” (SHAWN, *The fever*, p. 17).

<sup>872</sup> No original: “Why, exactly, were we supposed to be weeping?” (SHAWN, *The fever*, p. 17).

<sup>873</sup> Acrescente-se que a Mulher só conhece a interindividualidade, excedendo a disputa, dramática, apenas na comunicação do interior subjetivo. Ela reprime ainda o tratamento dos assuntos de um modo que divirja da sua classe, isto é, de um modo não patético. Daí que a proximidade com os pobres lhe parece inconveniente, como se infere do exemplo que dá das relações de que progressivamente se arrepende de ter estabelecido.

*aceitável* da cidade. A narradora personifica, assim, uma abstração dos personagens psicopáticos na crise do drama. A repressão, externa, produz o recalque e impede que um conteúdo mais avançado se formule de modo consequente.

Numa apropriação de recursos do gênero documentário, as falas do texto teatral, entre aspas, adaptam-se facilmente em depoimentos de frente para a câmera: a mulher reclama de ter perdido suas crenças e em edição paralela outros personagens falam de suas próprias crenças, reprodução do senso comum alienado. “Cada pessoa é uma pessoa, cada pessoa acredita em certas coisas”<sup>874</sup>, mas o que se evidencia é que a individualidade de reivindicação burguesa, no ensimesmamento também burguês, contraditoriamente não existe<sup>875</sup>.

As lojas se caracterizam para as festas de fim de ano. No filme, a Mulher conclui psicopaticamente que sem mais crianças no mundo não haveria o consumismo típico da estação. Como restos diurnos, esse conteúdo se aglutina para a formação do sonho. No plano onírico natalino, com marido e filhos abrindo presentes, enuncia-se o passado da narradora: ela é interpretada por uma atriz mais jovem e as imagens estão sob filtro de fotografia antiga. Aí a realização de desejo, revivência que aplaca a nostalgia, sofre interferência de um pesadelo, sintoma da insatisfação com a dificuldade de superar o recalque, mas sintoma que é ao mesmo tempo arma literária de recordação, repetição e elaboração: a prateleira sobre a pia do banheiro treme, como que tomada por animismo, derrubando-se no chão junto com um objeto que se quebra. A mulher se derruba quase que ao mesmo tempo, se cortando. Marido e filhos aparecem para perguntar o que houve e ela se desculpa, mas não pode mais lhes dar presentes. Duplica-se simbolicamente, assim, o absurdo da ameaça fantasmagórica e da autodestruição sugeridas antes, na vigília: a produção desgovernada, ao abarrotar os mercados nas festas de fim de ano, como se tivesse vida própria, determinando para o alienado a impossibilidade de mais crianças no mundo.

Sem encontrar saída, a Mulher volta ao país onde conheceu a guerrilheira. Aí se torna ao início do filme, ou do texto da peça, com a narradora em estado de febre, contorcendo-se desgrenhada no banheiro do hotel. A educação pelo gosto, pela beleza, encontra o limite na assertiva de que “os países pobres são lindos”. “Pessoas pobres são bonitas. É uma sensação

---

<sup>874</sup> No original: “Every person is a person, every person believes certain things” (SHAWN, *The fever*, p. 22).

<sup>875</sup> No filme, os personagens primeiro se defendem tomando como pressuposto uma responsabilidade individual (para ser mais preciso: ao negar a culpa, demonstram culpa introjetada). Depois os chavões aparecem quase que como no texto da peça: Bob acredita que a democracia liberal é a pior forma de governo, exceto todas as outras; Fred acredita que o rebelde de hoje é o ditador de amanhã; Toshiko acredita que a única contribuição a se fazer é criar as próprias famílias com bons valores; Ann-Marie acredita que ricos e pobres deveriam viver como amigos e trabalhar juntos etc. Em meio a tudo isso, Mario acredita que a crítica social em peças e filmes se torna mais eficaz por meio do humor, dica para quem assiste ao filme não se identificar com a Mulher (cf. SHAWN, *The fever*, p. 22).

maravilhosa ter dinheiro em um país onde a maioria das pessoas é pobre, andar de táxi por favelas horríveis”<sup>876</sup>, contradiz-se ela, em disparate. A beleza em quem precisa mendigar para sobreviver a leva a se perguntar por que não dar tudo o que tem. Aí, enunciando o que a dramaturgia monológica deixa frequentemente implícito como diálogo esquizofrênico, o filme duplica a personagem, com aparição da atriz com o cabelo impecavelmente preso representando o Superego: “Cuidado, essa é uma pergunta que pode envenenar a sua vida. Seu amor pela beleza pode realmente matar você”<sup>877</sup>.

A partir de então, sob o sorriso de Gioconda da Mulher de penteado impecável, a Mulher de penteado desgrenhado defende tudo o que tem como direito – não privilégio – porque *mereceu*, tentando encontrar justificativa para o desmerecimento de outros trabalhadores. “Mas por que seu trabalho lhe traz tanto dinheiro, enquanto o trabalho deles praticamente nada?”, pergunta a representação superegoica da Mulher, sinalizando para o tempo de trabalho socialmente necessário descoberto por Marx na teoria do valor. A representação ídica da Mulher, diante da revelação, leva a mão ao peito e, recostando-se na parede, escorre até o chão, melodramática. A barata em que ela havia se projetado no início se multiplica. O delírio a transfere para uma prisão onde deveria ler um livro que nunca quis ler, o livro que explica seu pertencimento a determinada classe social a partir de país em que nasceu, cidade e rua em que morou, origem familiar, cor de pele, como foi educada etc.

Torna-se aos traços de animação do início do filme. O livro sobre a vida da Mulher não seria, portanto, delgado, mas retomaria o histórico de formação de sua classe. Aí se tem inclusive o estalo para a formação do patriarcado:

Os campos foram repartidos um a um, por ladrões, por assassinos. Ao longo dos anos, ao longo dos séculos, noite após noite, facas cintilantes, gargantas cortadas, repetidamente, até a bela manhã de natal em que acordamos e nossos orgulhosos pais nos mostraram os campos lindos, brilhantes e ensanguentados que agora eram nossos. Cultivem, diziam eles, conservem tudo o que arrancar da terra, guardem, economizem e depois deem a seus próprios filhos a próxima encosta, o próximo vale. De cada vantagem, tirem mais. Cresçam, cultivem, preservem, guardem. Sigam em frente até ter tudo. Os outros vão se retrair, recuar, dar-lhe o que você quiser ou vender o que você quiser pelo preço que você quiser. Eles não têm escolha, porque estão doentes e fracos. Eles se tornaram “os pobres”<sup>878</sup>.

---

<sup>876</sup> No original: “[...] poor countries are beautiful. Poor people are beautiful. It’s a wonderful feeling to have money in a country where most people are poor, to ride in a taxi through horrible slums” (SHAWN, *The fever*, p. 23).

<sup>877</sup> No original: “Be careful, that’s a question that could poison your life. Your love of beauty could actually kill you” (SHAWN, *The fever*, p. 23).

<sup>878</sup> No original: “The fields were pieced together one by one, by thieves, by killers. Over years, over centuries, night after night, knives glittering, throats cut, again and again, until the beautiful Christmas morning we woke up, and our proud parents showed us the gorgeous, shining, blood-soaked fields which now were ours. Cultivate, they said, husband everything you pull from the earth, guard, save, then give your own children the next hillside,

A Mulher não tem, contudo, base suficiente para se identificar nem sequer com o recorte limitado de gênero. No retorno ao *live-action*, seu patético de culpa é representado com o livro ensanguentado e sua roupa igualmente impregnada de sangue. Assume-se de novo a forma documentário, com a Mulher de cabelos soltos, recomposta, de frente para a câmera. Reconhecendo-se de determinada classe, ela fala não mais como indivíduo, chamando a primeira pessoa do plural para explicar a maldição de que os seus padecem: a inescapável conexão com os pobres e a necessidade deles para o trabalho do qual a pequena-burguesia tem pânico (menos pelo trabalho propriamente dito do que pela determinação de classe de que esse trabalho está imbuído). A proposta da Mulher caminha então no sentido mais psicopático possível, com a velha conversa mole de moralidade, lei, mudança gradual – sem violência, caso contrário, segundo ela, que se aplique a repressão, porque os pobres são uma ameaça, rebeldes estão por aí os esclarecendo de que as coisas não são assim porque “Deus quis”<sup>879</sup>. As escolas deveriam ensinar lições do passado, os crimes de terroristas, como se já não ensinassem. A *grande* ideia continua:

E então temos que criar uma sala de aula especial para os pobres, para ensinar aos pobres algumas lições sangrentas do passado – todos os crimes cometidos pelos rebeldes violentos, os seguidores de Marx. Empurre as lições de história goela abaixo. História, história. Os crimes. A opressão. As fomes. Os desastres. Ensine aos pobres que eles nunca devem tentar tomar o poder para si mesmos, porque o governo dos pobres sempre será incompetente e sempre será cruel. Os pobres são sanguinários. Sem educação. Eles não têm as habilidades. Para seu próprio bem, isso nunca deve acontecer. E eles devem entender que os sonhadores, os idealistas, aqueles que dizem que amam os pobres, todos se tornarão assassinos cruéis no final, e aqueles que afirmam que podem criar algo melhor sempre terminarão criando algo pior. Os pobres devem entender essas lições essenciais, capítulos da história. E se eles não as entendem, todos devem ser eliminados e fuzilados. A desatenção ou falta de compreensão não podem ser permitidas<sup>880</sup>.

---

the next valley. From each advantage, draw up more. Grow, cultivate, preserve, guard. Drive forward till you have everything. The others will fall back, retreat, give you what you want or sell you what you want for the price you want. They have no choice, because they're sick and weak. They've become 'the poor'" (SHAWN, *The fever*, p. 28-9).

<sup>879</sup> No original: “God-given” (SHAWN, *The fever*, p. 31).

<sup>880</sup> No original: “And so we have to set up a special classroom for the poor, to teach the poor some bloody lessons from the past – all the crimes committed by the violent rebels, the followers of Marx. Shove the lessons of history down their throats. History, history. The crimes. The oppression. The famines. The disasters. Teach the poor that they must never try to seize power for themselves, because the rule of the poor will always be incompetent, and it will always be cruel. The poor are bloodthirsty. Uneducated. They don't have the skills. For their own sake, it must never happen. And they must understand that the dreamers, the idealists, the ones who say that they love the poor, will all become vicious killers in the end, and the ones who claim they can create something better will always end up by creating something worse. The poor must understand these essential lessons, chapters from history. And if they don't understand them, they must all be taken out and shot. Inattention or lack of comprehension cannot be allowed” (SHAWN, *The fever*, p. 31).

Por fim, ainda em defesa da dita “gente responsável”, a novíssima proposição é de não aceitar que os pobres evitem as salas de aula, de não aceitar a violência contra os símbolos da lei, contra os soldados, a polícia. Para a Mulher, o controle deve inclusive se brutalizar ainda mais: “Cortar suas línguas, cortar seus rostos, forçá-los a nos assistir torturando seus pais, a assistir os soldados estuprarem seus filhos. É a única maneira de controlar as pessoas que não temem a morte”<sup>881</sup>.

Num lampejo depois de se libertar de tanto conteúdo recalcado, com uma expressão facial sutil da atriz enunciando a recobrada da situação, a Mulher diz que essa não poderia ser ela, que é impossível. Então um corte devolve a cena ao banheiro do hotel, onde ela continua coberta de sangue, diante da duplicação superegoica. A Mulher de cabelos impecáveis alerta a Mulher de cabelos desgrenhados sobre os equívocos em se iludir de que seria possível resolver as coisas pelo afeto, pois ela própria, Mulher, não é capaz de manter a docilidade diante de uma privação, seja essa privação a mais irrisória possível.

Você o abre [o armário da cozinha] e pega o café, o café que espera encontrar na prateleira. E tem que estar lá. E se numa manhã ele não estiver lá – oh, a histeria! – o mundo inteiro terá que pagar! Ao pensar no inesperado, na privação inesperada, você começa a se contorcer, a entrar em pânico, a ofegar. A falta de ar!<sup>882</sup>

Mencione-se que a histeria, em psicanálise, seria um tipo de neurose. Com etimologia em útero (do grego ὑστέρα), visou a atribuir especificidades aos sintomas de mulher como se se tratasse de uma doença natural do sexo. Isso nunca impediu de se detectar em homens aquilo que se considera histeria, quadro que fica melhor supressumido no conceito de neurose. A Mulher de *The fever*, sem clara marcação de gênero no texto da peça, é uma histérica: uma privação inesperada basta para ela entrar em pânico, começar a tremer, cambalear. Sem “o que precisa para viver”<sup>883</sup>, a Mulher tem do Superego a assertiva da qual ela seria como um

---

<sup>881</sup> No original: “[...] cut out their tongues, cut up their faces, force them to watch us torture their parents, watch the soldiers rape their children. It’s the only way to control people who don’t fear death” (SHAWN, *The fever*, p. 31).

<sup>882</sup> No original: “You open it [the kitchen cupboard], and reach for the coffee, the coffee you expect to find on its shelf. And it has to be there. And if one morning it isn’t there – oh, the hysteria! – the entire world will have to pay! At the very thought of the unexpected, the unexpected deprivation, you begin to twitch, to panic, to pant. The shortness of breath!” (SHAWN, *The fever*, p. 54-5).

<sup>883</sup> O filme cobre as falas da duplicação superegoica da Mulher com cortes de *flashbacks* da própria Mulher em conversas recorrentes ao telefone (espécies de *flashes* de memória), conversas em que se utilizam as expressões “O que eu preciso para viver...”, “A quantia de que eu preciso...”. Na dramaturgia, a voz da narradora conversando com ela mesma: “Ouça sua voz ao telefone, ouça o tom que vem em sua voz quando você fala com um de seus amigos mais próximos e você fala sobre a sua vida e usa aquelas expressões – ‘o que eu preciso para viver ...’ – ‘a quantia de que eu preciso...’” (no original: “Listen to your voice on the telephone, listen to the tone that comes into your voice when you talk to one of your very close friends and you talk about your life and you use those expressions – ‘what I need to live on...’ – ‘the amount I need...’” [SHAWN, *The fever*, p. 55]).

sem teto, de quem não se costuma reportar os *gestus* em termos de histeria<sup>884</sup>. *The fever* confere à psicanálise mais explícita, portanto, o ingrediente de classe.

No fim da entrega ao delírio expressionista, a Mulher se rende ao Superego implacável que se lhe duplica. Esse Superego atribui ao estilo de vida burguês – patético – a necessidade de manutenção do *status quo*. Mas conseguiria a Mulher abandonar o círculo de mentiras? A simpatia não serve de nada, a mudança gradual não está acontecendo, a condição dos pobres só piora. A traição de classe, quando aparece, a Mulher receosamente supõe como entrega de todo seu dinheiro para juntar-se aos pobres, saída individual que só faz sentido a uma craqueira de *pathos*, identificada ainda com aqueles que sofrem de privação, prisão e tortura.

Se se perguntasse o que é melhor, o texto da peça ou o filme, poder-se-ia responder que ambos se complementam para a exposição do assunto que interessa: os personagens psicopáticos na crise do drama. Sem o avanço que as armas do cinema desenvolvem na incorporação da dramaturgia, somando-se o cotejo para a compreensão das obras, não seria possível o estudo para uma supressão como esta, na forma de análise crítica não só de *The fever* nas modalidades literária e fílmica, mas ainda de parte da formação do teatro épico, espírito absoluto de um laboratório que transcende separações.

---

<sup>884</sup> Por exemplo: o mutismo resultante de trauma em Kattrin, de *Mãe coragem e seus filhos*, poderia ser caracterizado como histeria, mas as determinações objetivas da violência a qual a personagem de Brecht foi submetida não se reduzem à condição de mulher, como tampouco as consequências psíquicas dessa violência.

## Considerações finais

*A respeito do realismo: a visão usual é a de que quanto mais a realidade pode ser reconhecida em uma obra de arte, mais realista ela é. Contra isso eu gostaria de armar a equação de que quanto mais a realidade reconhecível é dominada (gemeistert) na obra de arte, mais realista ela é<sup>885</sup>.*

Brecht

*Há três coisas maravilhosas na vida. A primeira é pensar. Você pensa, fantasia, sonha, projeta, e você não tem de dar conta a ninguém se você não quiser. A segunda é tomar uma boa taça de vinho com os amigos. A terceira é aquilo que você está pensando, mas é só em terceiro lugar, e sabe por quê? Porque um bom livro e uma boa reflexão não dão dor de cabeça a ninguém. Uma taça de vinho, na pior das hipóteses, pode dar dor de cabeça no dia seguinte. Agora uma dor de paixão dá dor de cabeça por muito tempo na vida<sup>886</sup>.*

José Paulo Netto

Nesta tese, já no primeiro capítulo, “As bruxarias na sala de ensaio”, procurou-se criticar o assujeitamento do sujeito em homogeneização regressiva na ideologia da propriedade privada, tudo para apontar a individualidade verdadeira como devir, com sua realização na esfera pública. Ainda que os assuntos, de um modo concreto em Diderot, devessem se basear não nas peculiaridades de um personagem individual, mas em papéis sociais e famílias nas preocupações da classe média, um liberal só poderia se representar como não indivíduo sendo o pai preocupado em dar o exemplo para a patroa e a prole. Teve determinação histórica: comparando com o despotismo da aristocracia e da Igreja, a formação dessa ideologia era revolucionária.

Superado o momento, deve-se buscar a autenticidade, ou aquilo que Zola definia como temperamento ao atacar os engessamentos do drama – aquele gênero já decadente no século XIX, não só com Dumas Filho e sua obra modelar, *A dama das camélias*, mas ainda com Júlio Verne para os palcos, apropriação falsificada da ciência em que subsistiam “[...] toda a fábula da intriga, todas as extraordinárias peripécias dos vulgares melodramas”<sup>887</sup>. Como se vê, trata-se de modalidade de representação ainda hegemônica nos trabalhos audiovisuais de

<sup>885</sup> BRECHT em MANTOVANI, *Fatzer*, p. 85, na nota de rodapé 192.

<sup>886</sup> Em entrevista para o Tutameia, disponível em <https://youtu.be/Wo4xnOzq-ok>, acesso em 28 nov. 2020 (a fala se confere precisamente a partir de 1:15:30).

<sup>887</sup> No original: “[...] toute la fable de l'intrigue, toutes les extraordinaires péripéties des vulgaires mélodrames” (ZOLA, *Nos auteurs dramatiques* [Nossos autores dramáticos], p. 345).

relevância social, modalidade fundada no sadomasoquismo. Ora, o masoquista demanda ser flagelado por um objeto que deve aparecer como sádico integral, sem distanciamento ameaçando desanimar a fantasia de quem anseia pelo sofrimento patético.

Note-se também aí a importância da psicanálise para este estudo. O percurso desta tese só foi possível com Freud, que induzia à conclusão de que abstrair-se do espírito liberal, com a supressão do interesse neurótico, resulta em “amor”, “no sentido de uma mudança do egoísmo em altruísmo”<sup>888</sup>. Na massa, aparecem restrições ao amor próprio narcisista. No caso do fascismo, autodestrutivo, a impossibilidade de universalização da ascensão social para os indivíduos é posta com fins regressivos, tendo-se em vista, por exemplo, a formação desse movimento fundada na revolta alienada contra a igualdade entre os homens, igualdade esta reivindicada pelas revoluções burguesas. No caso das insurgências de trabalhadores que se organizam com consciência de classe, em torno de um programa coletivamente construído, a motivação progressista é a impossibilidade de universalização do mérito numa sociedade dividida.

Como disse aquele que Brecht considerava, em tom de brincadeira, o único espectador de suas peças que conheceu,

É supérfluo acrescentar que os homens não são livres para escolher as *suas forças produtivas* – base de toda a sua história –, pois toda força produtiva é uma força adquirida, produto de uma atividade anterior. Portanto, as forças produtivas são o resultado da energia prática dos homens, mas esta mesma energia é circunscrita pelas condições em que os homens se acham colocados, pelas forças produtivas já adquiridas, pela forma social anterior, que não foi criada por eles e é produto da geração precedente. O simples fato de cada geração posterior deparar-se com forças produtivas adquiridas pelas gerações precedentes, que lhes servem de matéria-prima para novas produções, cria na história dos homens uma conexão, cria uma história da humanidade, que é tanto mais a história da humanidade quanto mais as forças produtivas dos homens e, por conseguinte, as suas relações sociais, adquiriram maior desenvolvimento. Consequência necessária: a história social dos homens é sempre a história do seu desenvolvimento individual, tenham ou não consciência deste fato. As suas relações materiais formam a base de todas as suas relações. Estas relações materiais nada mais são do que as formas necessárias nas quais se realiza a sua atividade material e individual<sup>889</sup>.

Passo a passo, esta tese discutiu a comédia na base da formação do teatro épico, a começar pela crítica à identificação com o herói. Daí que a análise das tragédias, no contraponto com a comédia exemplar, *Lisístrata*, fez-se valer. O teatro épico já estava lá, e iria se desenvolver no medievo, com a epopeia cristã permeando os demais episódios bíblicos, da gênese ao apocalipse, no teatro de mistérios. Observe-se que não se tratava mais de fração

---

<sup>888</sup> FREUD, *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos*, p. 59.

<sup>889</sup> MARX; ENGELS, *Cartas sobre o capital*, p. 54, grifo da edição consultada.

dramática de uma epopeia elevada, tendo aristocratas como heróis, mas de episódios de uma epopeia subvertida, conduzida pelo baixo estrato social.

Em Shakespeare começam os imbróglis para derrocada do mundo feudal. Freud aponta o traço psicopático nesse marco, precisamente no Hamlet da peça homônima. Já estava posto o que estaria por vir: a hegemonia burguesa e suas contradições, o que sublimado em termos de teatro significa crise do drama.

Na redução ao diálogo (disputas, conflitos, rivalidades), às ações que se lhe enunciam (metas, objetivos, planos), reprime-se os conteúdos líricos e épicos, produzindo-se o recalçamento que no naturalismo tenta passar despercebido. Ibsen, em *Casa de bonecas*, começa a enunciar o movimento feminista numa personagem em cuja forma se estabeleceu o drama. Nora, a personagem, a peça inteira a evitar uma desgraça que o espectador pressente e quer evitar junto, num lampejo de decepção decide inverossimilmente jogar tudo para o alto, como se suas condições individuais, na prescrição da intersubjetividade, isso permitissem (permitiriam à atriz, em discurso indireto livre que a descolasse da personagem, mas o conceito de distanciamento não estava ainda disponível). Em *John Gabriel Borkman*, do mesmo autor, a lembrança da falência burguesa presentifica ruidosamente uma ação que só pôde existir no passado. Os conteúdos, recalçados, nas duas peças batem de frente com a normatização repressiva. Isso recai sobre as *dramatis personæ*, que se tornam psicopáticas. Tchekhov, no exemplo de *As três irmãs*, trata da melancolia na neurose inconsciente, com indiretas ditas ao vento também inconscientes, sem engendramento de efeito, em paradoxais diálogos de surdos. Strindberg, sob influência do simbolismo de um Maeterlinck limitado ao interior também desestabilizador da forma dialógica, é aí o exemplo mais avançado. Em sua primeira fase, o foco narrativo, da primeira pessoa, do qual emergem lapsos do inconsciente, ajusta-se à relação intersubjetiva, mas não se ajusta com justeza. Isso se resolve na segunda fase do dramaturgo, a fase expressionista: por meio do fluxo de consciência, os conteúdos até então recalçados, até então só escapando, começam a transbordar, numa encenação direta dos embates entre Id e Superego que apontam para as causas de classe. Hauptmann não perde tempo e vai direto ao ponto, mas ainda preso às limitações de cenário. Os expressionistas alemães, no exemplo de Kaiser e Toller, aproveitam as técnicas aí descobertas, suprassumindo-as para o desenvolvimento do conteúdo político. A consciência do conceito de figura, tão importante a esta tese, consolida-se.

O tipo da comédia, como estereótipo, pode condensar todos os traços de um vício. A noção de figura avança, como abstração de dimensões mais épicas (uma classe, uma

instituição, uma filiação teórica etc.). Nenhuma novidade: na realidade já se transita da tomada de posição à tomada de partido, da psicologia singular ao pertencimento conceitual.

Um camponês que aparece não é o camponês, quer dizer a soma de todos os camponeses, qualquer coisa de esquemático, uma média, mas sim um camponês particular, com características próprias e um destino especial. No entanto, perante um trabalhador urbano ou um funcionário ele é o camponês. Representa o ponto de vista particular da classe camponesa [...]. É claro que também a classe não é nada de esquemático. Também este organismo maior possui traços individuais, transforma-se, comporta-se de maneira ‘ilógica’, quer dizer submete a nossa lógica a uma crítica permanente<sup>890</sup>.

O teatro épico se forma, do modo como se o conhece, com todos os avanços, desenvolvimentos técnicos do próprio tempo, progressivamente sendo incorporados, inclusive os cinematográficos, por isso esta tese se conclui com a análise comparada de *The fever*, menos atual do que as duas peças encenadas em Belo Horizonte, *Nossa senhora* e *Happy hour*, mas não menos contemporânea. A retomada do percurso histórico para se chegar até aí teve como objetivo recuperar a formação dos conceitos e ao mesmo tempo apontar as maneiras das quais eles organicamente se aprimoram, pois utilizá-los de modo consequente demanda uma desfetichização. Apresentados como se fossem autônomos, vindos num cardápio disfarçado de dicionário de verbetes, com mais facilidade produzem o engessamento. Daí que os recursos do teatro épico ou são contrabandeados para o “teatro de arte” ou equivocadamente se tomam como datados, produzindo trabalhos ortodoxos, como se o conteúdo de que se quer tratar não demandasse o movimento das formas. O mesmo se poderia dizer da psicanálise. Como diz Wilhelm Reich, “[...] se a psicanálise se adaptar à sociedade burguesa, sofre a mesma morte que o marxismo nas mãos dos socialistas reformistas”<sup>891</sup>. Aponte-se, por exemplo, a insegurança que se produz sobre as personagens, autores ou conceitos podem ir para o divã, na tendência de se redirecionar tudo como introjecção subjetiva de quem analisa as obras, em negação das mediações de objetividade social e das consequências estéticas na relação entre conteúdo e forma.

Por fim, que não se deixe de mencionar que esta tese se desenvolveu em paralelo com críticas e experimentações literárias no blog Pensamento em Cena, disponível no endereço [pensamentoemcena.blogspot.com](http://pensamentoemcena.blogspot.com) (acesso em 18 dez. 2020). Por isso, o sítio pode ser considerado um anexo externo.

---

<sup>890</sup> BRECHT, *A compra do latão*, § B 86, p. 61, grifos da obra consultada.

<sup>891</sup> REICH, *Materialismo dialético e psicanálise*, p. 129.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor. “Anotações sobre Kafka”. Em: \_\_\_\_\_. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 2001. p. 239-271.
- ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Comédias*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ALVES, Gustavo Moreira. *Crise do drama no asfalto brasileiro: a heteronormatividade posta em xeque em Nelson Rodrigues*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2016.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas – vol. 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ANTUNES, Jadir. *Marx e o fetiche da mercadoria: contribuição à crítica da metafísica*. Jundiaí: Paco, 2018.
- \_\_\_\_\_. “Notas provisórias sobre o sistema filosófico de Hegel”. Disponível em: <https://jadirantunes.files.wordpress.com/2016/07/notas-provisc3b3rias-sobre-o-sistema-filosoc3b3fico-de-hegel2.pdf>. Acesso em: 9 set. 2019.
- ARANTES, Otilia. “Klee, a utopia do movimento”. *Discurso*, v. 7, n. 7, p. 87-110, nov. 1976.
- ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARISTÓTELES. *A constituição de Atenas*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *O freudismo: um esboço crítico*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. e trad. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987 ou 2012.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENOIT, Hector; ANTUNES, Jadir. *O problema da crise capitalista em O capital de Marx*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

- BETTI, Maria Sílvia. “Antonio Candido e ‘A culpa dos reis’”. *Literatura e sociedade*, v. 14, n. 12, p. 120-7, 2009. Disponível em: <https://goo.gl/vQAOqfQ>. Acesso em: 11 set. 2018.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Teatro do oprimido – e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013 ou Editora 34, 2019.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht, a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Brecht on performance: messingkauf and modelbooks*. Trad. Charlotte Ryland, Romy Fursland, Steve Giles, Tom Kuhn e John Willet. London (Londres): Bloomsbury Academic, 2018.
- \_\_\_\_\_. *A compra do latão*. Trad. Urs Zuber e Peggy Berndt. Lisboa: Vega, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Histórias do sr. Keuner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiamá Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 99-134.
- \_\_\_\_\_. *Mãe Coragem e seus filhos: uma crônica da Guerra dos Trinta Anos*. Trad. Geir Campos. Em: \_\_\_\_\_. *Teatro de Bertolt Brecht* (volume 1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Poesia*. Trad. André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Teatro dialético*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 43-62.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- \_\_\_\_\_. “A passagem do dois ao três: contribuição para o estudo das mediações na análise literária”. Disponível em: <https://goo.gl/6DkKy3>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- \_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- \_\_\_\_\_; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida de; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CARBONE, Roberta. *O trabalho crítico de João das Neves no jornal Novos Rumos em 1960: perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- CARVALHO, Sérgio de. “Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre o teatro épico e pós-dramático”. Em: MARTINS, Bene; LIMA, Fábio; CHARONE, Olinda

- (orgs.). *Seminários de dramaturgia amazônica: memória*. Belém: EditAEDI, 2017. p. 18-35. Disponível em: [tiny.cc/hr0pnz](http://tiny.cc/hr0pnz). Acesso em: 21 abr. 2019.
- \_\_\_\_\_. “Companhia do Latão: por um teatro anticapitalista”. [Entrevista concedida a] Cecília Toledo. Centro de Mídia Independente, 1º ago. 2004. Disponível em: <http://www.companhiadolatao.com.br/html/fortuna/entrevistas.htm#p4>. Acesso em: 12 set. 2019.
- \_\_\_\_\_. “A dialética de *Ricardo II*”. *Literatura e sociedade*, v. 1, n. 11, p. 156-161, 2009. Disponível em: <https://goo.gl/3msrMP>. Acesso em: 11 set. 2018.
- \_\_\_\_\_. “Notas sobre dramaturgia modernista e desumanização”. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/05/notas-sobre-dramaturgia-modernista-e-desumanizacao/>. Acesso em: 21 abr. 2020.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Tome III. Paris: Les Éditions Klincksieck, 1974.
- COSTA, Iná Camargo. “Advertência sobre movimentos”. Em: HEGEL, Georg. *O movimento do pensamento*. Textos editados e traduzidos (do espanhol e do inglês) por Iná Camargo Costa, ainda sem publicação em livro físico. Disponível em: <http://docplayer.com.br/185865426-Hegel-o-movimento-do-pensamento.html>. Acesso em: 20 dez. 2020. p. 2-3.
- \_\_\_\_\_. “Brecht e o teatro épico”. *Literatura e sociedade*, v. 15, n. 13, p. 214-33, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/bTefj1>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- \_\_\_\_\_. “Contra o drama”. Palestra ministrada em 2 set. 2005. Núcleo 2 Cia. Fábrica São Paulo, ciclo estética, “As formas de teatro social”. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/331282678/COSTA-Ina-Camargo-Contra-o-Drama>. Acesso em: 4 ago. 2020.
- \_\_\_\_\_. *Dias Gomes, um dramaturgo nacional-popular*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- \_\_\_\_\_. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- \_\_\_\_\_. “O marxismo neokantiano do primeiro Bakhtin”. Em: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular; Nankin Editorial, 2012.
- \_\_\_\_\_. “O nome do jogo”. Em: CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. *Companhia do Latão 7 peças*: Sérgio de Carvalho, Márcio Marciano. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 14-29.
- \_\_\_\_\_. *Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Sérgio Buarque, o ‘homem cordial’ e uma crítica inepta”. Disponível em: <https://goo.gl/tfN55h>. Acesso em: 25 jul. 2018.
- \_\_\_\_\_. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

- \_\_\_\_\_. “Teatro de Arena, marco zero”. Disponível em: <https://goo.gl/VWQiPg>. Acesso em: 18 jun. 2017.
- \_\_\_\_\_; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael (orgs.). *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos – e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sonia Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- DARMANGEAT, Christophe. *A opressão das mulheres, no passado e no presente, para acabar no futuro – uma perspectiva marxista*. Trad. Rodrigo Silva do Ó. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/T4gAhJ>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Trad. Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDEROT, Denis. *O filho natural ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural*. Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DUNKER, Christian. “A ideologia vermelha do Enem”. Disponível em: <https://goo.gl/rDjicU>. Acesso em: 25 jul. 2018.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Trad. Ruth M. Klaus. São Paulo: Centauro, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2019.
- ÉSQUILO. *Os sete contra Tebas*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Os sete contra Tebas*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2018.
- EURÍPIDES. *Orestes*. Trad. Trupersa: trupe de tradução de teatro antigo (direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa). Cotia: Ateliê Editorial, 2017.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio eletrônico – século XXI*. Rio de Janeiro: Lexicon Informática; Nova Fronteira, 1999
- FERRY, Luc. *Vencer os medos: a filosofia como amor à sabedoria*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- FEUERBACH, Ludwig. *Preleções sobre a essência da religião*. Trad. José da Silva Brandão. Petrópolis: Vozes, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- \_\_\_\_\_. *O chiste e sua relação com o inconsciente (1905) – obras completas, vol. 7*. Trad. Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

- \_\_\_\_\_. *O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925) – obras completas*, vol. 16. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920) – obras completas*, vol. 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos (1900) obras completas*, vol. 4. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939) – obras completas*, vol. 19. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Neurose, psicose, perversão*. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- \_\_\_\_\_. “Personagens psicopáticos no palco” (1942 [1905 ou 1906]). Em: \_\_\_\_\_. *Um caso de histeria*. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos – vol. VII (1901-1905). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Disponível em: <https://goo.gl/96KmZ7>. Acesso em: 28 mar. 2015. p. 190-5.
- \_\_\_\_\_. “O poeta e o fantasiar”. Trad. Ernani Chaves. Em: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012. p. 265-276.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923) – obras completas*, vol. 15. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria [“O caso Dora”] e outros textos (1901-1905) – obras completas*, vol. 6. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- GUINSBURB, Jacó. *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HAFFNER, Sebastian. *A revolução alemã, 1918/1919*. Trad. Bianca Tavorari. São Paulo: Expressão Popular, 2018.
- HARVEY, David. *17 contradições e o fim do capitalismo*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Para entender O capital*, livro I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- HAUPTMANN, Gerhart. *Os tecelões*. Trad. Marion Fleischer e Ruth Mayer Duprat. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- \_\_\_\_\_. *De Waber (Die Weber): Schauspiel aus den vierziger Jahren*. Berlin (Berlim): S. Fischer, 1892.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte, tomo I*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- \_\_\_\_\_. *História social da literatura e da arte, tomo II*. São Paulo: Mestre Jou, 1973.

- HEGEL, Georg. *Ciência da lógica I, a doutrina do ser*. Trad. Christian G. Iber, Marloren L. Miranda e Frederico Orsini. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Cursos de estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle e Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Cursos de estética IV*. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle e Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à história da filosofia*. Trad. Euclidy Carneiro da Silva. São Paulo: Hemus, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O movimento do pensamento*. Textos editados e traduzidos (do espanhol e do inglês) por Iná Camargo Costa, ainda sem publicação em livro físico. Disponível em: <http://docplayer.com.br/185865426-Hegel-o-movimento-do-pensamento.html>. Acesso em: 20 dez. 2020.
- \_\_\_\_\_. *Princípios da filosofia do direito*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Barrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Trad. Cecil Thiré. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- \_\_\_\_\_. *John Gabriel Borkman*. Trad. Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhammer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. Trad. Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- JEFFREYS, Sheila. *Unpacking queer politics: a lesbian feminist perspective*. Cambridge: Polity Press; Blackwell Pub, 2003.
- JONES, Ernest. *Hamlet e o complexo de Édipo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
- KAISER, Georg. *Da aurora à meia-noite. Contingentia*, Vol. 5, N. 2, p. 38-74, nov. 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/17672/10378>. Acesso em: 11 set. 2020.
- KONDER, Leandro. *Hegel: a razão quase enlouquecida*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Intelectuais brasileiros & marxismo*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Memórias de um intelectual comunista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

- LENIN, Vladimir. *Cadernos filosóficos: Hegel*. Trad. Paula Almeida. São Paulo: Boitempo, 2018.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert; JONES, Henry Stuart; MCKENZIE, Roderick. *Greek-English lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- LINS, Maria Ivone Accioly. “O mistério de Hamlet”. *Natureza humana*. v. 4, n. 1, p. 33-7, 2002. Disponível em: <https://goo.gl/zoWDb5>. Acesso em: 11set. 2018.
- LOUREIRO, Isabel. *A revolução alemã, 1918-1923*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MAETERLINCK, Maurice. *Interior*. Trad. Fátima Saadi. Em: *Cadernos de Teatro* do Tablado, n. 119. Rio de Janeiro: O Tablado, out.-dez. 1988, p 24-29.
- MANTOVANI, Pedro. *Fatzer: revolução e contrarrevolução na Alemanha*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- MARQUETTI, Flávia Regina. *Da sedução e outros perigos: o mito da deusa mãe*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política (livro I: o processo de produção do capital)*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- \_\_\_\_\_; ENGELS, Friedrich. *Cartas sobre o capital*. Trad. Leila Escorsim. São Paulo: Expressão Popular, 2020.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MURARO, Rose Marie. “Introdução”. Em: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.
- NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. “Apontamentos sobre a história da iluminação moderna: a parceria entre tecnologia e cena”. *Revista Arte da Cena*, v.4, n.2, p. 65-89, jul.-dez. 2018.
- \_\_\_\_\_. *Inacabamento, um gesto de resistência na história: a metateatralidade de Luigi Pirandello e Jorge Andrade*. Vitória: Cousa, 2014.

- \_\_\_\_\_. “Por uma história do pensamento sobre o fazer da iluminação cênica moderna: a cena além do humano”. *Urdimento*, v.1, n.31, p. 20-37, abr. 2018
- \_\_\_\_\_. “A presença de Luigi Pirandello e Jorge Andrade no moderno teatro brasileiro, ou como Décio de Almeida Prado enxerga-os através da lente da formação”. *Pitágoras*, v. 3, n. 500, p. 69-84, out. 2012.
- PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2010.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht, vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- PENA, Martins. *Três peças de Martins Pena*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2007.
- PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos*. Org. Frederico Barbosa. São Paulo: O Estado de S. Paulo; Klick, 1997.
- PIACENTINI, Ney. *O ator dialético: vinte anos de aprendizado na Companhia do Latão*. São Paulo: Hucitec, 2018.
- PINTO, Davi de Oliveira. *A cena interrogada: uma leitura de O Guesa Errante ou... a partir do Gestus*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PLATÃO. *Íon*. Trad. Cláudia Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.
- \_\_\_\_\_. “Os demônios familiares de Alencar” (p. 299-344). In: \_\_\_\_\_. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Teatro em progresso: crítica teatral de 1955-1964*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RABELO, Carlos Afonso Monteiro. “Novos rumos para o drama: August Strindberg e a realização de *Rumo a Damasco*”. *Ouvirouver*, v. 11, n. 1, p. 156-171, jan/jun. 2015.
- REICH, Wilhelm. *Materialismo dialético e psicanálise*. Trad. Joaquim José Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença; Martins Fontes, 1983.
- RESENDE, Flávia Almeida Vieira. *Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- RODRIGUES, Éder. *Happy hour*. Em: \_\_\_\_\_.; ALEXANDRE, Marcos. *Dramaturgias de [re(e)existências]: A mulher que andava em círculos e Happy hour*. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

- \_\_\_\_\_. *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- SHAWN, Wallace. *The fever*. New York (Nova Iorque): Grove Press, 1991.
- SÓFOCLES. *Antígone*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Édipo em Colono*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Édipo rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- STRINDBERG, August. *Estrada para Damasco*. Trad. Carlos Alberto da Fonseca. *Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI)*, v. 1, ano 1, p. 234-405, out. 2016.
- \_\_\_\_\_. *Inferno*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Hedra, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Kronbruden; Svanevit; Ett drömspel*. Stockholm (Estocolmo): A. Bonnier, 1916.
- \_\_\_\_\_. *Rumo a Damasco*. Trad. Elizabeth R. Azevedo. São Paulo: Cone Sul, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Senhorita Júlia e A mais forte*. Trad. João Marschner. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Senhorita Júlia; O pai*. Trad. Knut Bernström, Mário da Silva e Birgitta Lagerblad de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- \_\_\_\_\_. *A sonata dos espectros*. Trad. Nils Skare. Curitiba: L-Dopa, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O sonho*. Trad. João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do drama burguês (século XVIII)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

- TAVARES, Cássio. *O conto e o conto brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- TCHÉKHOV, Anton. *As três irmãs*. Trad. Maria Jacintha. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TOLEDO, Daniel. *Nossa senhora*. Em: BENEVENUTO, Assis; ALEXANDRE, Marcos; SOUZA, Vinícius (orgs.). *Teatro de Rua*. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- TOLLER, Ernst. *Uma juventude na Alemanha*. Trad. Ricardo Ploch. São Paulo: Mundaréu; Madalena, 2015.
- \_\_\_\_\_. *As massas e o homem: uma peça da revolução social do século XX*. Em: MERKEL, Ulrich (org.). *Teatro e política: poesias e peças do expressionismo alemão – Georg Heym, Ernst Toller, Georg Kaiser*. Trad. Cora Rónai e Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 1983, p. 27-63.
- \_\_\_\_\_. *Masse Mensch: ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart (Estugarda): Reclam, 2015.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- TROTSKY, Leon. *A revolução traída*. Trad. Olinto Beckerman. São Paulo: Global, 1980.
- WILLETT, John. *O teatro de Brecht, visto de oito aspectos*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- WILLIAMS, Tennessee. *Um bonde chamado desejo*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ZOLA, Émile. “L’argent dans la littérature”. Disponível em: [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/zola\\_roman-experimental#body-4](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/zola_roman-experimental#body-4). Acesso em: 5 ago. 2020.
- \_\_\_\_\_. *Mon salon – augmenté d'une dédicace et d'un appendice*. Paris: Librairie Centrale, 1866.
- \_\_\_\_\_. *Nos auteurs dramatiques*. Paris: G. Charpentier, 1881.
- \_\_\_\_\_. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Trad. Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

## **Anexo**

### **Manifesto em defesa do teatro épico**

A esfera da cultura é uma esfera da luta de classes como outra qualquer, por isso o teatro épico, ao mesmo tempo que afirma o ponto de vista da revolução socialista, combate e denuncia como mentiras todas as modalidades de envenenamento conservador do espírito do público.

1- O teatro épico desvela a complexidade do ser humano, mostrando contradições, especialmente com a técnica da descontinuidade entre intenção e gesto enunciada não apenas nas relações interpretativas do trabalho de atuação, como ainda nos contrastes dos outros elementos de cena (figurinos, adereços, máscaras, bonecos, maquiagens, penteados, cenários, luzes, projeções etc.). Vontades e contravontades também são possíveis, mas não como mera fetichização do mundo liberal sublimado em arte cênica, isso porque intenções, objetivos e planos (vontades) apresentados em cadeia de ação em que um sujeito tem como antagonista outro sujeito (com suas contravontades) tendem a romantizar uma suposta liberdade individual.

No materialismo histórico, Marx não exclui o mundo da causalidade. Ele na verdade incorpora a interpretação das causas e efeitos, não só pelas causas concomitantes, a geração de outras e reverses, mas ainda porque existe uma mútua determinação entre os acontecimentos, inclusive e especialmente entre aqueles aparentemente isolados no espaço e no tempo. A história não se retrata apenas de modo linear, como também de maneira episódica, com apropriação de recursos como o flashback, o flashforward e a repetição reconfigurada, numa ação que não tem necessariamente instante de nó à espera de desenlace porque o que interessa já está em curso: a luta de classes. Assim, em Marx e consequentemente no teatro épico há mais determinações dialéticas do que causalidade.

O teatro épico, gênero do autêntico marxismo cultural, filia-se ao materialismo de Newton, Darwin, Einstein e Schrödinger. Entretanto, o materialismo histórico – de Marx, do autêntico marxismo cultural e do teatro épico – é avançado em relação ao das ciências naturais porque não é natural que, por exemplo, o mundo seja um lugar de competição, onde os vencedores ficam com as batatas. O materialismo histórico não se contenta com relações causais lineares.

Obra que reduz a condição humana a categorias ideológicas ou produtos esquemáticos de um sistema político-econômico é aquela que, operando com vontades e contravontades, no máximo se abre para o lirismo tóxico do homem cordial (no sentido de Sérgio Buarque), nas suas camadas abissais e inconciliáveis de subjetividade, arbítrio puro. No teatro épico, personagens mais figuram a história, a realidade social e o sistema político-econômico, dos quais se deve tomar distância e desenvolver crítica.

Todas as modalidades de agitprop são parte dos pressupostos do teatro épico. Como herdeiro e defensor da revolução, o teatro épico também pode enunciar palavras de ordem, conclamar à ação e o que mais quiser, tendo sempre em vista o horizonte da luta de classes.

O teatro épico, focado na emancipação dos trabalhadores, tem ainda como parte dos pressupostos os demais gêneros progressistas que o antecederam, desde os que formaram a compreensão da comédia e da tragédia clássicas, passando pelo mistério medieval, até chegar na tragédia shakespeariana, no drama burguês e nos teatros naturalista, simbolista e expressionista.

O Sócrates nos diálogos do Platão, especialmente na *República* e no *Íon*, dá os primeiros enunciados de fetiche em sentido pré-marxista, com a cobrança que faz aos aedos e rapsodos sobre qual a técnica por trás da falsa aparência de contato com o sagrado. Quem interpreta meramente como “expulsão dos poetas” está preso na caverna, apartado do sentido da pressão materialista do Platão, o que resultou, entre outras coisas, na *Poética* do Aristóteles.

Uma vez lida pelo reverso a partir das definições do Aristóteles, a técnica da tragédia permite a compreensão da estrutura da comédia, chave para a percepção dos primeiros passos do teatro épico, também conhecido como teatro não aristotélico.

O teatro medieval, com as representações bíblicas, especialmente da primeira epopeia a incluir o povo oprimido no centro elevado da cena, não escapa da longa duração e da diversidade de episódios afastados no espaço e no tempo, que inclusive chegam a se repetir reconfigurados.

Shakespeare, abrindo clareira para o drama burguês, além de desenvolver a mistura de gêneros aponta para as responsabilidades humanas pelas catástrofes, em detrimento da aparição fantasmagórica de forças metafísicas que infligiam a fatalidade do destino.

O drama burguês carrega no espírito as revoluções que destruíram o mundo feudal. Na França, Diderot discute que o comediante, simultaneamente entregue às emoções e atento às

marcações de cena, interpretando personagens com cuja postura não concorda, tem no movimento como um todo o distanciamento em termos de “paradoxo”.

O naturalismo se preocupa com a fidelidade na reconstituição histórica, reclamando, a partir do caráter descritivo dos elementos de cena, a necessidade de atenção para o meio social e suas determinações. Começa a desnudar o condicionamento, ainda revestido da liberdade individual ilusória.

O simbolismo se ocupa da distorção, mesmo que alienada, do realismo bruto que vai se mostrando fetichista. Encontra recursos de encenação para a interioridade subjetiva.

O expressionismo se apropria dos meios de produção naturalistas e simbolistas, explorando sem amarras a estrutura onírica e alucinatória para arrancar do inconsciente uma crítica explícita à sociedade burguesa.

O teatro épico incorpora – no sentido de que ao mesmo tempo nega, afirma e eleva – todos os precursores com potencial produtivo. Helene Weigel, por exemplo, desenvolve seu trabalho de atriz no sentido de estender o “paradoxo” de Diderot também para o público.

Provando-se não obsoletas ou reconfigurando-se de modo fértil no desenvolvimento histórico, as ferramentas legadas pela tradição são de uso legítimo do teatro épico. Que não se desprezem nem as contribuições que parecem mais estritamente da literatura, do cinema ou mesmo da vanguarda alienada.

A diversidade de tipos de teatro épico só aparece na realidade concreta, isto é, na experiência sensível. Enquanto conceito, o teatro épico se apresenta antes como pensamento do que como espécie. Em outras palavras, o teatro épico, recusando-se a um lugar nas prateleiras de separação empírica dos gêneros, universaliza-se como espírito absoluto do teatro<sup>892</sup>.

2- O teatro épico se norteia pela excelência em sua elaboração poética; em vez de criar, desenvolve um sistema complexo de relações formais, sem camisa de força prescritiva porque as formas são determinadas pelo conteúdo que se quer trazer à tona, mas inevitavelmente se retomam dialeticamente (isto é, se avança com) as formas da tradição, no mais amplo diálogo com a história da arte.

O teatro épico faz coro contra formas já codificadas e apresentadas como fóssil alienado de seu significado histórico. Para Adorno no autêntico marxismo cultural, no mundo da mercadoria a obra de arte consequente é aquela que destrói o próprio conceito.

---

<sup>892</sup> Precursor deste posicionamento é Johann Gottfried Herder, filósofo do século XVIII que lançou o *Sturm und Drang*, movimento literário do romantismo alemão. Herder tinha Shakespeare como base para determinar a irrelevância da normatividade genérica. Para ele, cada peça, no sentido mais amplo, pertence a um único gênero, que é a história (cf. CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 166-7).

A obra que busca efeitos imediatos é justamente aquela que gera apenas identificação, isto é, projeção do espectador em vontades e contravontades, especialmente quando essas vontades e contravontades aparecem em invólucro fetichista, romantizadas para evitar a explicitação do mundo liberal dito meritocrático. Mediar esses efeitos ossificados demandaria traquinagens como as de Helene Weigel, com o estímulo no público do elemento crítico, distanciador.

O palanque, o megafone e a tribuna – e de modo mais avançado, com poética política do Boal, a assembleia e o fórum – são recursos legítimos de discurso direto herdados do agitprop, que podem ser incorporados no teatro épico, a depender das escolhas da encenação. Entretanto, o teatro épico tem a opção de não delimitar sequer o momento do comentário do ator, fazendo antes o uso da transposição do discurso indireto livre para a cena, o que produz efeitos mais dialéticos, que chegam a ativar até por meio da comicidade a manifestação de conteúdos de classe recalcados no inconsciente, como acontece com os personagens de Machado de Assis. O teatro épico pode ser ainda bastante alegórico, para despertar no espectador o prazer da investigação, como o sente um leitor de poesia diante de uma metáfora.

O que o teatro épico não faz é se apresentar na totalidade como metáfora absoluta, que pode significar qualquer coisa e ao mesmo tempo nada.

Com as determinações dialéticas, supera-se a obra como quadro fechado que deve ser apreendido como o “animal belo” de Aristóteles<sup>893</sup>. Como se depreende de Hegel, se aos olhos humanos é o sol que transita de leste a oeste e não a terra que gira de oeste a leste, no chamado “sentido horário”, isso não significa que efetivamente “o sol nasce” ou “o sol se põe”. O teatro épico, contra a defesa da visão imediata de terraplanistas, não alimenta alucinações cientificamente desmentidas pelas pesquisas históricas de Copérnico e Galileu<sup>894</sup>.

---

<sup>893</sup> “A beleza reside na dimensão e na ordem e, por isso, um animal belo não poderá ser nem demasiado pequeno (pois a visão confunde-se quando dura um espaço imperceptível de tempo), nem demasiado grande (a vista não abrange tudo e, assim, escapa à observação de quem vê a unidade e a totalidade). E assim, tal como em relação aos corpos e aos animais é necessário que tenham uma dimensão que possa ser abrangida por um só olhar, também em relação aos enredos será necessária uma duração determinada, fácil de recordar. [...] o limite mais amplo, desde se que seja perfeitamente claro, é sempre o mais belo” (ARISTÓTELES, *Poética*, na passagem de § 1450b para § 1451a, [p. 51-2]).

<sup>894</sup> “O chamado senso comum, correspondente àquilo que todo mundo sabe, ainda não incorporou conhecimentos científicos a respeito do movimento universal que começaram a ser conquistados a partir do século XVI por gente como Copérnico e Galileu. Prova disto está no persistente emprego de expressões como ‘o sol nasce’ e o ‘sol se põe’, que foram cientificamente desmentidas pelas pesquisas sobre os movimentos de rotação e translação do nosso planeta. Mesmo sabendo que o ‘nascer’ e o ‘pôr’ do sol são ‘evidências sensíveis’ (porque aos nossos olhos é o sol que transita de leste a oeste e não a terra que gira de oeste a leste, no chamado ‘sentido horário’) que a pesquisa científica já desmentiu há séculos, continuamos aferrados, pelo menos no plano da linguagem, à ‘evidência’ sensível. [...] Da mesma forma que ignoramos estes movimentos elementares do plano físico, ignoramos que pensamento também é movimento. [...] É Hegel quem explica que ‘aqui’ e ‘agora’ só têm o sentido que lhes atribuímos por referência ao pensamento e não à realidade física pois, entre outros, o

Tudo é demanda efetiva de expansão da capacidade de análise, em que o espectador se coloca menos absorvido nas tensões da imersão identificatória do que em estado de relaxamento de quem toma um café e fuma um cigarro enquanto faz sua leitura matinal.

3- A obra de teatro épico tende a ser polissêmica, com múltiplos significados, mas tomada na totalidade e nas contradições essa complexidade atinge uma compreensão comum, socialmente compartilhada, que emancipa o espectador não na produção de um sentido pseudogenial em interioridade que se quer individualista, mas no tangenciamento do espírito do próprio tempo.

4- O teatro épico não está interessado na representação de indivíduos com psicologia dita verossímil, feita, por exemplo, a partir da falsa assertiva de que “uma mãe deve se comportar como uma mãe”, como se a maternidade desnaturalizasse a intervenção na esfera pública. A singularidade dos caracteres encobre o fato de que a chamada “livre iniciativa” (engrenagem causal posta para funcionar a partir de vontades e contravontades) é na verdade arbítrio de quem goza de privilégios. O teatro épico está interessado em denunciar essa sociedade fetichista e as condições a que nela está submetida a humanidade – no caso dos trabalhadores do teatro, na relação parasitária compulsória com o Estado corrompido pelo liberalismo, ligação essa que estimula rivalidades doentias de concorrência, submete a dependência de verbas, força simpatias aqui e ali etc.

O teatro adversário aparece como se não difundisse subliminarmente o modo de vida burguês (é o conceito clássico de ideologia), alegando que o teatro épico toma assuntos que de outro modo teriam como não ser politizados (num conceito desvirtuado de ideologia como algo que corrompe, seduz e manipula a alma). O teatro épico, sem hipocrisia, mostra a que vem: lutar contra o vampirismo dos que com garras, dentes e forças armadas se mantêm da exploração da miséria que produzem.

A arte não teme a revolução comunista, apesar da deturpação que fizeram do comunismo ao longo das traições históricas.

5- O teatro épico apresenta a realidade com seus infinitos recursos de encenação, que podem inclusive distorcê-la para torná-la mais esclarecedora. O objetivo é movimentar o pensamento do espectador, que não é tábula rasa, pois cada um tem suas mediações. Entretanto, todo espectador é ser do próprio tempo, da mesma humanidade com as mesmas questões. As discussões instigadas pelo teatro épico, confluindo em sentido claro e compartilhado da necessidade de transformação, têm assim poder emancipatório.

---

pensamento tem o poder de suprassumir o tempo e o espaço” (COSTA em HEGEL, *O movimento do pensamento*, p. 2).