

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 11, jan-jun/2012

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Do anti-ilusionismo brechtiano
ao anti-ilusionismo acadêmico:
a filosofia como um exercício de postura**

Patrick Pessoa

Universidade Federal Fluminense (UFF)
Niterói, Brasil

RESUMO

Do anti-ilusionismo brechtiano ao anti-ilusionismo acadêmico: a filosofia como um exercício de postura

O texto discute a atualidade das peças de aprendizagem de Brecht, mostrando como alguns dos princípios formais dessas peças são fundamentais para a compreensão do teatro contemporâneo, notadamente daquele praticado pela Cia. dos Atores, com sede no Rio de Janeiro. O texto também discute a importância do anti-ilusionismo brechtiano para a produção acadêmica na área de filosofia.

Palavras-chave: Brecht – Benjamin – teatro contemporâneo – anti-ilusionismo

ABSTRACT

From Brechtian to Academic Anti-Illusionism: Philosophy as an Exercise in Posture

This paper discusses the actuality of Brecht's Lehrstücke, showing how some of its formal principles are fundamental for the comprehension of contemporary theater, especially of the plays staged by the Cia. dos Atores, from Rio de Janeiro. It also discusses the importance of brechtian anti-ilusionism for the work of academic researchers in the field of philosophy.

Keywords: Brecht – Benjamin – contemporary theater – anti-ilusionism

PESSOA, P. “Do anti-ilusionismo brechtiano ao anti-ilusionismo acadêmico: a filosofia como um exercício de postura”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VI, n. 11 (jan-jun/2012), pp. 152-159.

DOI: 10.22409/1981-4062/v11i/130

Aprovado: 07.07.2012. Publicado: 07.09.2012.

© 2012 Patrick Pessoa. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 07.07.2012. Published: 07.09.2012.

© 2012 Patrick Pessoa. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Para as queridas diretoras-atrizes Malu Galli e Bel Garcia, por tudo.

Se o título do texto que me proponho a comentar neste breve ensaio afirma que a peça de aprendizagem [*Lehrstück*] “A medida” [*Die Massnahme*], de Bertolt Brecht, é um exercício de postura, eu diria que o próprio texto de Luciano Gatti sobre “A medida de Brecht” também deve ser lido como um exercício de postura. Neste caso, assim como no caso de Brecht, trata-se menos de depreender a doutrina que o texto transmitiria do que de buscar iluminar algumas das principais características da postura de Luciano como crítico, modelar para todos aqueles que se propõem a realizar uma crítica filosófica de obras de arte.

Primeira característica a ser louvada: o texto em questão parte do recorte de uma obra de arte específica, a peça “A medida”, de Brecht, e assim evita uma abordagem excessivamente panorâmica da obra do dramaturgo. Abordagens panorâmicas, como é sabido, justamente por repousarem sobre a análise conjunta de obras muito heterogêneas entre si apenas porque biograficamente seriam do “mesmo” autor, costumam redundar num discurso generalista demais, que não dá conta da singularidade de cada peça. Ancorado neste recorte preciso, em seguida Luciano insere a leitura que vai fazer na história da recepção dessa peça em particular, assumindo tacitamente – segunda característica a ser louvada – que a história de sua recepção sempre adere a qualquer obra de arte, independentemente do fato de conhecermos ou não as interpretações tradicionais. A partir da reconstrução da história da recepção de “A medida”, Luciano chama a atenção para os pressupostos equivocados que orientaram sua recepção tradicional, postulando basicamente que os equívocos na recepção das peças de aprendizagem de Brecht – e não apenas de “A medida” – devem ser vistos como “a assimilação do conteúdo fabular a uma forma tradicional”. Ao identificar o equívoco que subjaz à recepção tradicional, Luciano formula o pressuposto de sua própria leitura:

A pedagogia brechtiana não parte de um ensinamento prévio atualizado e transmitido durante o exercício, mas enfatiza a dimensão cênica e coletiva do exercício, sempre receptivo à discussão dos pressupostos da formação de uma coletividade. Como isto requeria uma transformação profunda do próprio espetáculo, não causa surpresa que Brecht atribua os equívocos suscitados pela fábula à desconsideração da organização formal do exercício. Caso o espetáculo não superasse a cisão tradicional entre atuentes e observadores, ele se dissolveria em seus polos antitéticos, dando margem à justificação da autoridade do Partido como solução positiva para os problemas propostos.

Apenas se não fosse capaz de superar essa cisão tradicional, “A medida” efetivamente se tornaria uma obra de arte doutrinária. O problema é que a superação da cisão tradicional entre atuentes e observadores exige a refuncionalização do aparelho teatral. Esta é a questão central que, a meu ver, lateja no texto e é formulada explícita ou implicitamente de diversas maneiras. Essa questão pode ser apresentada nos seguintes termos: como seria possível descrever o aparelho teatral no Brasil, hoje, seja em São

Paulo, a partir da contraposição entre a Companhia do Latão e o Teatro da Vertigem, seja no Rio de Janeiro, onde a Companhia dos Atores, mesmo que não assuma este rótulo, desenvolve procedimentos inegavelmente brechtianos?

O próprio nome da Companhia dos Atores já diz muito e obriga-nos a pensar a seguinte questão, que é a minha questão central aqui hoje: como pensar a possibilidade da refuncionalização do nosso aparelho teatral, tendo em vista a nossa realidade, isto é, a realidade teatral brasileira? Até que ponto o modelo brechtiano da peça de aprendizagem pode refuncionalizar a nossa realidade teatral?

Com o intuito de desenvolver essa questão, tomarei como ponto de partida para uma possível resposta os experimentos realizados pela Companhia dos Atores, radicada no Rio de Janeiro. Antes de mais nada, vale lembrar que, para Brecht, nas peças de aprendizagem, aprende quem atua – o ator, ou melhor ainda, o atuante, já que as peças de aprendizagem não foram escritas para ser encenadas por atores profissionais. Mas o que aprende quem atua? Aprende uma nova postura – daí o título do ensaio de Luciano. Mas aprender uma nova postura nada tem a ver com aprender a tomar consciência dos condicionamentos humanos de um estado de coisas injusto e, apenas a partir dessa consciência, agir no sentido de promover a transformação da sociedade. Essa seria uma compreensão equivocada, excessivamente doutrinária, do que Brecht propõe com as peças de aprendizagem. Em vez dela, citando Brecht, Luciano propõe em seu texto que “se trata de se dispor a realizar exercícios de agilidade [ou improvisações] destinados àqueles tipos de atleta do espírito como devem ser os bons dialéticos.”

Evidentemente, a ênfase deve ser colocada na discussão sobre quem são esses atuantes, ou atores, e sobre o que é atuar. Brecht responde: “Atuar é mostrar. O ator capaz de exercitar a nova postura é o ator-mostrador.” O eixo da questão se desloca: o que é então mostrar? Mostrar é, em primeiro lugar, mostrar o mostrar. “Aquele que mostra”, escreveu Brecht, “deve ser mostrado”. Em segundo lugar, mostrar é não se identificar totalmente com um personagem, não encarnar, não corporificar o personagem, jamais permitir a eliminação total da distância entre ator e personagem. Na prática, isso depende muitas vezes da alternância dos papéis, da possibilidade de um mesmo ator passar por vários papéis, de os papéis não terem um único dono. Em terceiro lugar, trata-se de atuar para si mesmo, não como indivíduo, mas como coletivo, sem levar muito em consideração o estágio de consciência do público, porque, se levarmos em consideração o estado de consciência do público de teatro hoje em dia, aceitando o mandamento de que “o cliente tem sempre razão”, seremos condenados a comédias em pé e afins. Em quarto lugar, é imprescindível que os atores tenham a liberdade de improvisar, isto é, de respeitar desrespeitosamente o texto. Brecht afirma que os textos das peças de aprendizagem são áridos justamente para tornar possível que os atores criem a partir do texto, quebrando-o e reconstruindo-o de maneira nova e condizente com a situação específica de cada montagem. Isso seria atuar como mostrar, em sentido brechtiano.

Há dois exemplos excelentes de montagens teatrais em que essa compreensão do que é atuação foi realizada com rigor: as peças “Hamlet” e “A gaivota”, da Companhia dos Atores, ambas dirigidas por Enrique Diaz, que estrearam aqui no Rio de Janeiro e depois rodaram o mundo. Essa companhia se libertou radicalmente do textocentrismo de um certo teatro, como por exemplo o que ainda marcava “Na selva das cidades”, a última montagem de Brecht realizada no Rio de Janeiro, dirigida por Aderbal Freire-Filho, talvez excessivamente fiel ao texto canônico de Brecht e, ao menos neste sentido, pouco fiel ao espírito do que há de mais radical na concepção brechtiana do teatro e da atuação, que repousa sobre a obsessão de aproximar o texto dos atores a partir de exercícios de improvisação. Fiel ao espírito brechtiano presente sobretudo nas peças de aprendizagem, a Companhia dos Atores desmontou os textos canônicos originais de Shakespeare e de Tchekhov, apropriando-se do que mais interessava aos atores, recortando o que mais lhes tocava, improvisando e propondo acréscimos que aproximavam essas obras das questões do nosso tempo. A partir desse exercício de improvisação que implica uma reflexão muito radical sobre o jogo teatral, o que aconteceu com a Companhia dos Atores? Depois de mais de vinte e cinco anos de existência, ela se transformou, como seria de se esperar em atores tão radicais na reflexão sobre o que é atuar, em uma verdadeira Companhia dos Diretores. A partir daquela prática, quase todos os membros do grupo acabaram por se tornar diretores. Neste sentido, a expressão “peça de aprendizagem” continua a ser absolutamente adequada para designar o que há de mais contemporâneo no nosso teatro.

O problema é que a Companhia dos Atores, hoje Companhia dos Diretores, tinha originalmente oito integrantes, e não os milhares de membros dos catorze mil coros de operários da Grande Berlim no começo dos anos 1930, para os quais Brecht elaborou as suas peças de aprendizagem. Tendo em vista essa disparidade numérica, a articulação entre arte e política, que visa em última instância ao acabamento do projeto vanguardista de uma superação dos limites que separam (a radicalidade da) vida e (a radicalidade da) arte ficou grandemente prejudicada. Afinal, embora tal superação de algum modo se dê para aqueles oito atores (e para tantos outros que trabalharam com eles ao longo dos anos), seu trabalho não chega a ter a ressonância mais ampla que tornaria possíveis a transformação da sociedade e a refuncionalização do aparelho teatral visada por Brecht.

Neste sentido, embora se possa reivindicar a atualidade das peças de aprendizagem de Brecht, como Luciano faz em seu texto, é preciso evocar a crítica de Adorno a Brecht, em seu célebre texto sobre o “Engajamento”:

Esta é a substância da produção literária de Brecht. A peça de aprendizagem como princípio artístico. Seu *médium*, o estranhamento de processos que aparecem de modo imediato, é também assim mais um meio de constituição formal, do que alguma coisa que possa contribuir para o resultado prático, político, para a revolução. Caso se tome Brecht ao pé da letra, caso se faça da política o critério de seu teatro engajado, então ele se mostra não verdadeiro.

A partir desta citação, eu encerraria o meu breve comentário ao texto do Luciano com uma questão apenas: será que Adorno, em sua crítica implacável do teatro de Brecht, não teria prognosticado corretamente a possível atualidade das “peças de aprendizagem”, um atualidade antes estética do que política?

Esta seria a minha questão sobre o texto, mas, com base nas discussões realizadas nos últimos dias no Encontro do GT de Estética, eu gostaria de fazer uma última provocação. Se, para Brecht, o ator é o mostrador, e, para o Walter Benjamin do livro *N das Passagens*, o filósofo, isto é, o crítico de arte, “não tem nada a dizer, somente a mostrar”, talvez possamos pensar o crítico como mostrador e, dando um passo adiante, o crítico/filósofo como ator.

Assumindo esta hipótese, segundo a concepção brechtiana das “peças de aprendizagem”, o crítico só realizaria a sua vocação de ator/atuante caso fosse capaz de passar por vários personagens, assim preservando aquela distância reflexiva exigida por Brecht entre ator, que mostra que está mostrando, e seus personagens. Em nosso caso, os personagens disponíveis seriam os vários autores da história da filosofia e as várias obras desses autores.

Mas o que vemos na prática acadêmica concreta? Um ilusionismo acadêmico, porque vemos atores, nós que aqui estamos, incorporando um só personagem, ou no máximo dois, às vezes por vinte, trinta, cinquenta anos. Se Brecht questiona o ator que incorpora o mesmo personagem por duas horas, imagina o que ele diria de alguém que incorpora o mesmo personagem por vinte anos?!

Por isso é que, contra o ilusionismo acadêmico – a crença de que alguns pesquisadores são “donos” de alguns personagens, autoridades máximas em alguns autores da história da filosofia, verdadeiros cavalos de santo dessas entidades metafísicas –, não vejo melhor remédio do que abordar obras de arte singulares, porque elas sempre exigem deslocamentos teóricos que a leitura atenta, minuciosa, obsessiva dos mesmos autores, a vida inteira, dificilmente será capaz de produzir. E, a meu ver, o deslocamento da arte, o deslocamento produzido pela arte, é o que interessa para quem pesquisa neste campo tão vasto da Estética e da Filosofia da Arte. Para realizar efetivamente este deslocamento, no entanto, a quebra do ilusionismo acadêmico é condição indispensável.

Ora, contra o ilusionismo acadêmico, não conheço nenhum remédio mais poderoso do que a estética aplicada, mas isto é tema para um outro ensaio.

* Patrick Pessoa é professor adjunto do Departamento de Filosofia da UFF.

* Este texto nasceu como um comentário ao ensaio “A medida de Brecht: um exercício de postura”, de Luciano Gatti. Agradeço a ele e também à Jeanne Marie Gagnebin, a outra debatedora do mesmo ensaio no Encontro do GT de Estética realizado no MAC de Niterói, em maio de 2012.