

## **O teatro épico como teatro da não identificação: releituras da poética de Aristóteles por Bertolt Brecht**

Daniel Christovão Balbi (Mestrando, Ciência da Literatura, UFRJ)

**Resumo:** este artigo procura investigar em que medida a construção de uma poética da cena empenhada e proposta por Bertolt Brecht como contraponto ao ilusionismo dos palcos burgueses, aos quais ele mesmo denomina como teatro aristotélico – pela manutenção da diligência cênica fechada na contracena e pela sua finalidade catártica, sobretudo – estão inclusas na Arte Poética por Aristóteles proposta. Interessa-nos investigar o sentido de ação dramática e catarse que ambos os teóricos atribuem e de que forma e em que sentido Brecht lê Aristóteles.

**Palavras-chave:** Teatro épico; ação; catarse.

**Abstract:** This article investigates the extent to which the construction of a poetic scene of committed and proposed by Bertolt Brecht as a counterpoint to the illusionism of the bourgeois stage, to which he himself refers to as Aristotelian theater - for maintaining the closed scenic diligence in contra-scene and its cathartic purpose, especially - are included in Poetic Art by Aristotle proposed. We are interested in investigating the sense of drama and catharsis that both authors state action and how and in what sense Brecht read Aristotle.

**Keywords:** Epic Theatre; action; catharsis.

Na *deductio* (método indutivo-dedutivo) aristotélica baseia-se a poética do filósofo, em que ele propõe uma tentativa de sistematização das forças motrizes que presidem o fazer poético, sobretudo no que se refere ao gênero dramático e, em segundo plano, à epopeia, com vistas à execução. A obra tem sido eixo norteador dos estudos do tema desde a antiguidade, sobretudo pela gama de problemas que coloca – mais que soluciona – ao campo da investigação da arte em geral e da literatura, em particular. Partindo de uma investigação rigorosa das obras e do estado de desenvolvimento das artes de que trata, Aristóteles chega a uma abstração referente à composição literária que leva em conta tanto aspectos formais, quanto sua dilatação no tempo e apreciação pelo público, através do que intenta erigir um complexo de ditames baseados em premissas e silogismos que constituiriam as formas do seu “bem fazer” (ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO, 2005).

Sua concepção de arte é essencialmente mimética, denotando sua preocupação com a necessidade da realidade; sua compreensão fundamentalmente realista da literatura. Isso, necessariamente colocado em contexto, reflete uma identidade aguda com o homem de seu tempo, no que se refere a seus juízos e exigências em termos de apreciação. Na verdade, o “realismo aristotélico” é produto da maneira de pensar da

antiguidade helênica, que encarava a vida como uma totalidade dada a ser “descoberta”. Sua crença na circularidade da matéria e correspondência insuspeita entre plano empírico e transcendente leva-o a compreender cada ação ou manifestação do caráter, ainda que não antes revelados, como inscritos na humanidade desde sempre, como uma possibilidade latente que faz – e sempre fizera – parte do humano. Assim, a arte como imitação do real pode significar a manifestação das possibilidades do homem, e a isso se relaciona o prazer proveniente da imitação com o prazer da descoberta, que é, nessa perspectiva, sempre um reconhecimento.

O filósofo abre sua poética refletindo acerca de três aspectos que elege como pilares conformativos que conferem identidade às formas artísticas, responsáveis pela sua diferenciação: meios, objetos e maneiras. Por meios, Aristóteles designa a natureza substancial da obra, sua matéria composicional, seja a melodia, a palavra e o ritmo, combinados ou não. Com relação ao objeto da imitação, Aristóteles redu-los ao caráter, que se mostra melhor do que o cidadão comum, inferior a este ou, ainda, tal qual. No tocante à maneira, Aristóteles propõe dois eixos distintivos importantes, sobre os quais se debruça mais esmiuçadamente ao longo de sua poética: a narrativa e o drama, ou ação. A precaução composicional, quase morfológica, de que está eivada a obra não deve ocultar a preocupação do pensador com a necessidade e funcionalidade da arte, a partir de sua finalidade (ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO, 2005).

De acordo com as formulações acerca das causas empenhadas por Aristóteles, as causas finais, dentre elas, se sobressaem como a mais importante, definidora mesmo da essência do objeto, de sua ontologia. Nessa perspectiva teleológica, Aristóteles faz ver que, se a finalidade do poeta dramático é conduzir ações – e, a partir disso, caracteres –, porque são elas que ocasionam desventura ou felicidade, a necessidade do reconhecimento se abre justamente pela consecução do objetivo último da tragédia: a purgação das emoções através da experiência do temor e da piedade. O prazer pelo qual a arte mimética é responsável decorre desse conhecimento de si e de suas potencialidades, numa forma de didatismo moral, ou filosófico, exemplar e contundente. A catarse, pois, é o cumprimento dessa finalidade; ela é não mais que um efeito potente (artístico). Vale não esquecer que toda formulação de efeito, mesmo que estabelecida em termos formais, apresenta-se como problema político. Nesse sentido, catarse, para Aristóteles, apresenta uma importância política impossível de ser negligenciado.

Jean Jacques Roubine, em *Introdução às grandes teorias do teatro*, traça uma divisão importante – ainda que não isenta de problemas metodológicos – entre uma

tendência “poética” que recai sobre as formulações acerca do fazer teatral, insistentes em delimitar o texto como centro irradiador do fenômeno cênico, e uma inclinação à “representação”, que se consolida a partir dos dois últimos decênios do século XIX e tendem a priorizar as investigações sobre drama e montagem (interpretação, encenação, montagem, etc.). Assim, o estudioso lança luz sobre a questão crucial do “efeito”, como perseguido pela natureza da finalidade dramática aristotélica (catarse). Entre verossimilhança (possibilidade) e necessidade (economia) existe uma busca pelo efeito de “persuasão” da peça, ou seja, a inscrição das ações em um dado conjunto de observações e inferências tidas, para um público em geral, insuspeitadamente como relações causais “plausíveis”. É pela necessidade de facilitar o reconhecimento – que, na nossa perspectiva, para o filósofo clássico significa uma forma de conhecimento – que se chega a preferir o “verossímil” ao real “inverossímil”, “maravilhoso”.

Sobre “catarse”, Roubine mostra de que forma duas instâncias presentes nesse princípio se ordenam na contradição que apresentam e acentuam-na como fundamento artístico basilar. Para que o efeito se cumpra no espectador, é necessário que o herói esteja, de certa maneira, retirado da esfera do cotidiano, isto é, “seja um pouco melhor do que nós”, o que significa conferir-lhe sorte de grandiosidade, uma coerência, ou consistência, que se materializam na prática de uma única falta (ou na falha de um único aspecto de seu caráter, que gera ações trágicas), do que decorre o seu padecimento. A isso se deve agregar uma identificação com esse seu padecimento, advindo do reconhecimento de suas faltas e da percepção de sua culpa, ainda que acidentais ou procedentes da anagnorisis, como possíveis de serem perpetradas pelo sujeito espectador. Então, a equação entre piedade e temor pode ser o processamento dessa dialética entre idealização e identificação. O prazer daí sucedido se dá pela estilização, pelo conhecimento através da exemplaridade com que se desenrola, em cena, o destino do herói, ideal e semelhante ao mesmo tempo. Por isso deve ser verossímil a peça, e, em suma, a essa exemplaridade e estilização que se recorre para justificar a primazia do texto (da esfera poética) em relação ao espetáculo, pois seria essa sorte de estilização, essa boa conformação, a boa construção da imagem, enfim, que garantiria “catarse”, independente da maquinaria (diligência da execução somente, ao que Aristóteles confina a montagem).

Roubine demonstra como o século XVII, sobretudo o espaço cênico francês desse período, ateu-se de forma decisiva aos critérios da verossimilhança e da necessidade colocados pelo filósofo clássico, atribuindo-lhes grande importância em relação à consecução do bom “funcionamento” do teatro. Para os teóricos de teatro

franceses desse século, a arte, a poesia deve seguir alguns ditames de composição, evidentes, e à crítica cabe observar se esses ditames estão sendo cumpridos, ao que se liga a perfeição estética. A inteligibilidade aparece como necessária à obra, mais do que a sensibilidade; a exigência de “realismo” para ater-se a esse princípio, e a luta pela clareza assume ares de uma luta contra o obscurantismo.

É esse princípio, por exemplo, que está manifesto na querela do *Cid*, de Corneille, contra a qual Chapelain, chamado a pronunciar-se, evoca a poética de Aristóteles como receituário e condena *Cid* em nome das regras composicionais inerentes ao fazer poético, nela elencadas pelo filósofo, ainda que a despeito do sucesso da obra em termos de público. Na realidade, nesse período se estabelece uma tentativa de dominação de uma esfera da atividade humana – o teatro – que, àquela altura, poderia significar o exercício de um poder através do gozo de algum prestígio ligado ao domínio das doutrinas da arte. Por isso que se insiste tão fortemente em deslegitimar as impressões do público como componentes das elaborações das poéticas, justamente quando se visava o domínio das suas reações. O que se estabelece, a partir e através desse aristotelismo neoclássico, é a busca pelo domínio do comportamento desse público, um estabelecimento abstrato e racionalizado do senso comum, violentamente coercitivo e autoritário, cuja formulação e conquista simbólica significam apenas uma parte, que resultará em um domínio da atividade por uma gama de “doutos” que alcançam o monopólio do formato cênico, em termos de espaço, patrocínio e rendimentos.

Nesse sentido, o debate sobre o efeito do teatro parece estar de antemão resolvido pela finalidade catártica da tragédia – longe de significar uma forma de autoconhecimento, como em Aristóteles. Essa teorização sobre o modo, na verdade, é uma teorização sobre o espaço da circulação do teatro e, não raro, tem um sentido pedagógico no que se refere à maneira como se deve apreciar uma peça teatral; às exigências dos salões e casas de espetáculo. A catarse é um efeito que se deve conseguir, e liga-se ao conhecimento do funcionamento das reações de um público ideal.

Em finais do século XVIII, já é possível perceber duas correntes de pensamento acerca do fenômeno teatral que começam a fazer ruir o aristotelismo como dogma metodológico. Enquanto uma dessas correntes propõe uma relativização poderosa dos ditames baseados na poética clássica em nome de uma eficácia da razão – ou seja, propondo uma reflexão racional baseada na experiência em detrimento de um conjunto de receitas que começam a ser vistas como entrave à otimização –, a outra corrente

busca a valorização da natureza em sua forma sensível, real, uma primazia do objeto em lugar de sua idealização e abstração; propõe, em lugar da beleza orquestrada, a beleza empírica. Diderot, em seu *Discurso sobre a poesia dramática*, publicado em 1758, advoga a favor da precedência do gênio sobre o método, inaugurando um filão da crítica que se prolonga até o início do século seguinte e tem por mérito legitimar o drama como forma, baseado nessa supervalorização da liberdade – relativa, claro – do criador.

Parece ser nesse século que se chega a uma espécie de doutrina da virtude, em que se insistiu na poética aristotélica de modo muito peculiar. Para os teóricos desse período, Aristóteles estava certo, de maneira inquestionável, pelo menos em um ponto: a catarse como finalidade do teatro. Contudo, é a partir daqui que se pode perceber a formulação do sentido de catarse muito mais próxima do sentido contemporâneo, significando uma forma de controle social dos ímpetos não aceitos. Assim, se a catarse aristotélica, buscando imprimir um efeito do espectador, liga-se a uma forma de autoconhecimento, os teóricos desse século fixam esse efeito como um ordenador social; uma possibilidade de vivência e extinção do que se deve evitar. Se esse componente moral é o fim pragmático do efeito da catarse já em Aristóteles, ao menos neste ele é amenizado pelo valor “puro” do conhecimento que aponta o filósofo e, aliás, não deve ser dissociado de uma reflexão sobre a formação e força da imagem poética, que necessitavam ser intensas para se conseguir o prazer genuíno da arte dramática.

É por esse caminho que se persegue a comoção no teatro, como meio de moldar-se à virtude através do trasbordamento das emoções. É para conseguir essa comoção que se coloca a homologia entre tempos e lugares reconhecidos e apropriados pelo público; valorização da contemporaneidade histórica entre fato representado e público, basilar do drama de formato e motes burgueses. Por fim, em seu *Paradoxo sobre o ator*, de 1769, Diderot reconhece a estilização inerente e indispensável ao gênero correto, ao drama sério: uma necessidade de apreensão de uma convenção da interpretação, estando esse “realismo” que anima as emoções diretamente ligado ao reconhecimento e acatamento dessas convenções.

A partir disso, indissociavelmente relacionada às transformações sócio-históricas que se seguiram ao longo do século XIX, impõe-se uma valorização do gênio artístico em lugar de uma esquematização do *modus* dramático, sentenciado pelo prefácio ao *Cromwell*, de Victor Hugo. O romantismo como teoria do drama assume a tarefa de ridicularizar a dramática neoclássica em nome da total liberdade criadora, responsável ela pelo sucesso de uma obra. A palavra de ordem era instaurar um rigor mimético identificado com um alargamento das possibilidades criadoras do “gênio” dramático. A

isso se recorreu à flexibilização das formas escritas (substituição dos versos pela prosa) e uma urgência histórica que significaria essa “cruza” do natural, real ou mimético posto em cena. Nas palavras de Roubine:

A representação romântica da História ficou presa entre duas aspirações nem sempre fáceis de conciliar: um realismo mimético que mostraria os acontecimentos como efetivamente se passaram e uma liberdade poética recentemente conquistada sobre o dogmatismo neoclássico que legitima vários desvios em relação à verdade dos historiadores. (ROUBINE, 2003, P. 99).

Essa exigência de realismo, aos poucos, vai transmutando-se em uma obrigatoriedade da exposição das cruzeiras da sociedade e da vida dos homens que a constituem. Gradativamente, a conformidade histórica torna-se rigor histórico, instaurando, na esteira das transformações de ordem social, filosófica, científica e tecnológica, a tendência naturalista em teatro. A crítica liberal condena as peças eivadas de apelos sentimentais, cuja função era comover, em nome de um realismo que interessava como imagem fiel do público da época. Nessa época, o ilusionismo do palco deveria colocar-se pelo desfilarm da peça como um “experimento” do que podem ser as situações sociais no decorrer da nova organização política e econômica. Essa exigência de realismo cunhada pelo Romantismo, em abstrato, fora, concretamente, a causa de sua desqualificação enquanto dramaturgia. Em 1877, o prefácio de *Taberna*, de Émile Zola, conclui a condenação de toda forma sentimentalista e idealizada da dinâmica social. Ademais, esse realismo, em sua forma de teorização, surge agregado a uma reflexão sobre a maquinaria da ilusão de realidade; a uma reflexão sobre a forma naturalista do espetáculo:

O interesse da teoria naturalista do teatro talvez esteja no fato de que ela funda uma dialética da representação. Ela se instala na tensão entre uma aspiração “moderna” à reprodução idêntica do real em todas as suas situações — “A idéia da vida nas artes é totalmente moderna. Somos carregados à nossa revelia em direção à paixão da verdade e do real” (*O naturalismo no teatro*) — e a rede das convenções sem as quais essa reprodução não consegue nem mesmo pensar em existir. O naturalismo se afirma contra as convenções existentes, mas, ao mesmo tempo, o naturalista sabe perfeitamente que as inflectirá, as transformará talvez, mas não as fará desaparecer. (ROUBINE, 2003, P. 112).

Essa ilusão de realidade para a observação e conhecimento da nova situação sócio-histórica mantém uma necessidade de abstração para o sucesso do efeito desejado; na verdade, a ilusão de realidade, como necessária ao conhecimento da sociedade atual, acaba circunscrita, ainda, somente ao conhecimento da situação dramática e, mantendo preservados os mecanismos de ordenação social pela total aderência à ideologia liberal-

burguesa dominante, não cumprem mais que um fim em si, isto é, fotografar, fornecer imagens para a estetização dessa ideologia.

O final do século XIX também desponta como o século da encenação, uma vez que se abre à investigação do efeito de realidade como componente não só da escrita da cena, mas de sua ordenação e da interpretação dos atores.

Em princípio, Antoine surge como o grande teórico da cena naturalista, interessado em propor um efeito de real mais físico do que convencional, dilata os limites desse convencionalismo e intervém de forma decisiva na maneira como o espectador deve encarar a experiência do teatro. Incorporando elementos de uso para a composição da cena, como peles de carneiros e instrumentos mecânicos reais, Antoine fora acusado de uma ingenuidade em nome de sua ilusão de realidade. Na verdade, o teórico da cena argumenta não em favor da criação dessa suspeição da artificialidade, mas pela procura de meios de representação que se valham de novos elementos cênicos capazes de proporcionar uma nova maneira de identificação. Em suma, o que pretende o encenador é provocar novas formas de identificação através de outros materiais em cena.

Constantini Stanislavski será o responsável pela teorização mais bem acabada entre o efeito de ilusão e aceitação, a partir da assimilação de uma convenção pelo público, e a preparação do espetáculo dramático, passando, sobretudo, pela formação do ator, cujas técnicas de formação o encenador vai ser responsável por formular. Tais técnicas teriam como objetivo eliminar certo “caco” na representação, desaparelhando a cena e fazendo fluir a interpretação, livre dos estereótipos. Nesse sentido, o teórico explora todas as possibilidades dadas pela corporeidade do ator, entendida como meio de captação da tensão entre o espaço e o indivíduo, através de suas reações. A ideia de um “duplo vivido” demonstra um conhecimento empírico da necessidade do convencimento psicológico, que colocam a identificação do ator com o personagem como fator tão importante na construção da ilusão de realidade. Assim, a uma ação, gesto ou insinuação no plano concreto deve corresponder um plano psicológico que justifique e situe aquela reação, paixão, gesto, etc.

O naturalismo, desse modo, alcança renovar o teatro instaurando as bases de suas modernas teorias pela novidade que apresenta: ele propõe, para sua “transformação”, teorias que colocam a questão da representação como central no pensamento sobre teatralidade. É a partir desse momento, também, que aparecem as teorias mais radicais em termos de experimentação, destronando, de uma vez por todas, a obrigatoriedade mimética e desdenhando da inteligibilidade da cena em favor da

sugestão de um mundo que transcenda as aparências. É uma mistura de idealismo alemão reincidente e neoplatonismo, colocados como saída escapista em face da desintegração do conjunto de valores e crenças que haviam fundamentado o mundo até então. É o simbolismo de Wagner, Maeterlinck e Mallarmé, que coloca a palavra poética como novo e revificador fundamento do drama.

Com o advento das organizações sociais trabalhadoras, o teatro passa a ser vislumbrado também como um meio de se formar a classe trabalhadora, informando-lhe sobre o estado atual de sua alienação, o lugar que ocupa dentro da sociedade que permite essa alienação da força produtiva para os detentores dos meios de produção e o modo pelo qual ela, enquanto ela pode revolucionar essas relações. Na Berlim do final do século XIX, a dramaturgia de Gerard Hauptmann colocava em cena esse condicionamento de classe com o objetivo de esclarecer os espectadores em relação à sua condição de classe. Somam-se a isso as experimentações de Piscator no Agit-prop e o fortalecimento – e as contradições do SPD (Partido Social Democrata Alemão), em torno da formulação de uma arte revolucionária, ou popular, em torno do grupo de teatro “Cena Livre”, mais tarde “Cena Popular Livre”.

De acordo com Iná Camargo Costa, em palestra intitulada *Brecht e o teatro épico*, há quatro pressupostos sem os quais se torna impossível compreender a amplitude e o alcance do “drama” de Bertolt Brecht. O primeiro deles é o da divisão rigorosa entre os gêneros presentes da formação letrada do cidadão alemão culto em sua época, em que ao gênero lírico correspondia a esfera da subjetividade, da expressão do eu e incomunicabilidade plena; ao gênero dramático se ligavam os acontecimentos que se desenrolavam circunscritos a um universo particular de relações, à família, aos relacionamentos amorosos, aos amigos, enfim, todas as formas de universo particular e essa tensão entre exposição e reclusão; por fim, ao épico se ligam as manifestações gerais, ao sentido, como bem aponta Costa, da rua, do geral, do não apropriável, que se refere às dimensões da vida política, econômica, cultural, etc. O segundo pressuposto é o da precedência: em geral, já se fazia um teatro de bases claramente épicas, no sentido dessa divisão de material relacionado aos gêneros, sobretudo se são levadas em conta as experiências do teatro político, no que insistia em extrapolar os recursos do palco a fim de representar a dinâmica da cooptação de classes, a alienação, etc. Outro pressuposto do teatro de Brecht é o do método, que significa ser preciso compreender que a grande inovação de Brecht, destarte, fora, justamente, procurar traçar um método próprio para a finalidade que se imputava seu teatro; um método dialético, que colocava as ações em uma nova disposição, que valorizava, no lugar da coerência do drama até então

encenado, a contradição entre os personagens, a sua historicidade, o afastamento entre os personagens e os atores que os representam, a distinção entre esse método e o convencionalismo “realista” e o estranhamento entre público e enredo, ou suas internalizadas relações e inferências causais. O quarto pressuposto que a estudiosa aponta, ela o chama de pressuposto do “espírito de porco”, ou a clareza em relação a um mundo que se apresenta cindido, claramente, como nunca antes, talvez, e obriga à necessidade de posicionamento. Isso significa que o teatro de Brecht impescinde das escolhas que faz para sua composição, justamente porque sabe que outras formas e materiais cênicos estão impregnados pela função ilusionista que outrora apresentavam, sendo muito difícil ao espectador o salto qualitativo que propunha utilizando-se métodos e meio “viciado”.

De acordo com Anatol Rosenfeld, em *Teatro Épico*, o teatro de Brecht apresenta duas necessidades, uma decorrente da outra, mas que se ligam uma às suas convicções político-ideológicas e outra à história do teatro e sua função até então. A saber: o marxismo, o método dialético de compreender a sociedade e a história dos homens para libertá-los, choca-se com certa saturação dos palcos, do ilusionismo nele imperante e coloca a necessidade política de combatê-lo. O teatro de Brecht, como formulado a partir do fortalecimento de suas convicções políticas, se torna um método poderoso para a compreensão da realidade que deve fundar-se para além do drama (do mostrar), ao que prevê uma revolução completa da estrutura cênica. É uma revolução dramática que leva os homens a refletirem sobre o estado de alienação, barbárie, fetichismo, etc., pela maneira como desmonta a situação dramática e a reorganiza.

No *Pequeno organon* para o teatro, Brecht funda as bases das novas necessidades do teatro, comparando as propostas aristotélicas às demandas de dramaturgos contemporâneos que enxergam o teatro como forma de militância. Um dos princípios desse material é reconhecer que “a catarse aristotélica, a purificação pelo terror e pela piedade, ou a purificação do terror e da piedade, não é uma ablução realizada simplesmente de uma forma recreativa, é, sim, uma ablução que tem por objetivo o prazer” (Brecht, 1978, p.102). Mais à frente, o dramaturgo declara: “A ciência e a arte têm de comum o fato de ambas existirem para simplificar a vida do homem; a primeira ocupada com a sua subsistência, a segunda, em proporcionar-lhe diversão” (Brecht, 1978, p.107). O sentido do ataque de Brecht à poética clássica se funda no fato de ela, no fundamento básico da catarse, levar o espectador a identificar-se com o personagem, de modo que lhe esteriliza a possibilidade de qualquer crítica à

personagem e às causas que sobre ele agem ou das quais ele se faz agente. Em seus *Escritos sobre teatro*, Brecht é categórico:

A nosso ver, o que há de mais interessante do ponto de vista social é o fim que Aristóteles atribui à tragédia: a catarse, purgação, pelo espectador, de todo medo e compaixão, por meio da representação de atos que provocam medo e compaixão. Essa compaixão se cumpre por obra de um ato psíquico muito particular: a identificação emotiva do espectador com os personagens do drama, interpretados pelos atores. Dizemos que uma dramática é aristotélica quando produz essa identificação, utilize ou não as regras indicadas por Aristóteles para que se produza tal efeito. (BRECHT, 1978, P. 121).

A poética aristotélica, aqui, aparece em uma teia de relações mais profundas: o aristotelismo neoclássico do século XVII, que postulava para o teatro uma forma de ordenação e controle das funções do público; o virtuosismo dos românticos, que se liga à necessidade de ser “bom” e virtuoso, pela vivência, purgação das emoções condenáveis através da identificação; o ilusionismo naturalista, que prevê um conhecimento pragmático da sociedade fortemente identificado à ideologia dominante, mascarando as causas mais profundas da dinâmica da sociedade liberal, de classes, bem a serviço dessa “pedagogia” burguesa pós revolução de 1789. A finalidade do teatro épico é:

[...] por o teatro em condições de esboçar uma imagem do mundo e modelos de convivência entre homens que possibilitem ao espectador a compreensão de seu meio social e o permitam dominá-lo através da razão e do sentimento [...] Em nosso tempo, as relações entre os homens são pouco claras, é função do teatro chegar à forma de representar essa falta de clareza de maneira mais objetiva possível, isto é, em calma épica. (BRECHT, 1978, P. 148).

Aqui, não é a experiência de sentimentos ligados ao espetáculo que o filósofo renega como princípio de suas propostas de um teatro épico, mas a identificação que mascara as relações entre indivíduos e o corpo social, nele inscritos. É esse componente da catarse – que se liga a uma forma de conhecimento do homem, na poética aristotélica – que o dramaturgo condena veementemente. Ela impede esse conhecimento das implicações causais que se abatem sobre e envolvem os homens. Portanto, o elemento da identificação, colocado de diversas formas ao longo da história do teatro, está em contradição insolúvel com os postulados do teatro épico, mas não a emotividade, a não ser que ela cumpra a função de mascarar a dinâmica da artificialidade da arte e seus mecanismos. Dessa forma, ao que parece, Brecht reconhece que a catarse aristotélica se liga a essa forma de conhecimento do humano, da potência se transformando em ato, mas ataca o dado – a identificação, o reconhecimento – que opera esse conhecimento, deslegitimando, então, a catarse como forma de conhecimento. Por conseguinte, o

dramaturgo desmobiliza não só as leituras que se fizeram da poética aristotélica, como também o ilusionismo ideológico do drama naturalista.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. *Pequeno organon*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

COSTA, Iná Camargo. *Brecht e o teatro épico*. Transcrição da palestra realizada na FFCH - USP, em 03 de maio de 2005.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.