

ARTE E NEGATIVIDADE EM BECKETT E EM BRECHT: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS TEATROS DO ABSURDO E ÉPICO

Ludmila Patriota Guedes *

RESUMO

O objetivo deste artigo é apresentar algumas considerações sobre o Teatro do Absurdo de Samuel Beckett e o Teatro Épico de Berthold Brecht a partir de elementos das interpretações críticas de autores da tradição de pensamento da Teoria Crítica. Considerando que os dois dramaturgos participam de propostas estéticas diferentes, a tentativa é de perpassar questões centrais que envolvem a relação entre teatro e negatividade na obra de cada um, quais sejam a narrativa, a linguagem e o absurdo em Beckett; o épico e os efeitos de estranhamento e distanciamento em Brecht.

PALAVRAS-CHAVE: Beckett; Brecht; Arte; Teatro; Negatividade

* Estudante do curso de Licenciatura em Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba e bolsista do PIBID.

INTRODUÇÃO

A partir da segunda metade do século XX, em um contexto de pós-guerra e do avanço da técnica a serviço do capital, o desafio da arte de se tornar autônoma se maximiza, e a possibilidade de emancipação por esta via se torna ainda mais ameaçada. Os acadêmicos da Escola de Frankfurt aparecem como questionadores dos ideais do Iluminismo, da razão como meio de chegar-se à emancipação. Adorno e Benjamin, ao criticarem o teatro, deixam entrever alguns elementos de suas críticas a este ideário moderno de emancipação via arte e aos pressupostos da filosofia das Luzes em relação à problemática da razão humana. Expressão disso é o caso do estudo e crítica da obra de dois dramaturgos: Beckett e Brecht. O primeiro é abordado por Adorno, e o segundo por Benjamin. Através destas críticas podemos perceber suas concepções sobre a relação entre arte e negatividade.

Para tratar da obra de Brecht é imprescindível que tragamos as considerações de Benjamin sobre tal, já que a afinidade dos dois em termos de percepção política e estética gerou uma forte aproximação entre eles. No caso de Beckett, Adorno o coloca como sendo um grande exemplo de dramaturgo que, com sua obra, atingira o potencial de negatividade da arte. A ideia de apresentar abordagens, de modo embrionário, sobre os teatros dos dramaturgos Beckett e Brecht, que têm propostas diferentes, não passa por uma tentativa de colocá-los em contraponto, mas de tentar perceber questões que perpassam esses dois tipos de teatro, buscando principalmente focalizar a relação entre arte e negatividade.

Em um primeiro momento será feita uma breve relação em torno da linguagem e do teatro de Beckett com o Existencialismo, a partir de Adorno e Szondi; logo após, serão abordados alguns elementos da linguagem e narrativa específicas da obra de Beckett e também a ideia de *absurdidade* elucidada por Adorno. Em um segundo momento, a centralidade será nas considerações de Benjamin sobre o teatro épico e nos *efeitos de estranhamento e distanciamento* em Brecht, categorias discutidas por Jameson e Szondi. Com vistas à conclusão, será feito um breve debate entre Benjamin e Adorno em torno da temática da relação entre arte e negatividade e arrematarei discutindo como tal relação se dá na obra de Beckett e Brecht.

LINGUAGEM E NARRATIVA EM BECKETT

Segundo Adorno (1961), o dramaturgo Samuel Beckett traz nas suas peças elementos que assinalam uma rejeição à arte ajustada, ou administrada, pela lógica mercadológica. Essa rejeição se mostra principalmente através do seu método de absorver aspectos essenciais da condição humana e trabalhá-los sem o uso de axiomas e pressupostos da tradição filosófica. Suas peças configuram uma crítica profunda ao sujeito moderno através da sua centralidade na angústia humana, assim como nos seus limites e falhas.

Para Adorno, o teatro de Beckett possui algumas semelhanças com o teatro existencialista, em especial a categoria do absurdo. No entanto, no caso de Beckett, o absurdo não é caracterizado pela simples redução da existência humana em imagens e cenas. No teatro existencialista há uma centralidade tanto na temática quanto na forma. Há uma busca de um sentido metafísico, de uma situação transcendental, o que não ocorre no caso de Beckett. Para Peter Szondi (2001), essa característica do Existencialismo apontaria para a crise do drama, que é definido por ele como a “forma de arte na qual, em última instância, dois aspectos são imprescindíveis: o embate intersubjetivo entre os homens e sua relação com a comunidade que o cerca”. O que ocorre na peça *Huis Clos* [A portas fechadas] (1944), de Sartre, é exemplo da tal crise. Esta peça tem como cenário um salão do inferno, e a relação

intersubjetiva – condição para a convivência social – é questionada não só no plano do conteúdo e da temática, mas também no plano da forma, já que o inferno representa não apenas o cenário, mas a própria forma social.

No tocante à linguagem, tanto em Beckett quanto no Existencialismo, José Antônio Pasta Júnior, na apresentação do *Teoria do Drama Moderno* (2001), de Szondi, coloca que

“A ‘peça de conversação’ se refugiará em um sucedâneo degradado da antiga efetividade do diálogo, - a conversação burguesa -, e só dará bons frutos quando, como em Hofmannsthal ou Beckett, a conversação ‘se vê no espelho’, isto é, quando se volta sobre si mesma para tornar significativo seu próprio vazio. Já a ‘peça de um só ato’, o ‘confinamento’ e o ‘existencialismo’ se mostrarão como tentativas de salvar a forma dramática, seja pela redução à exigüidade temporal ou ao conflito mínimo, seja pela redução espacial a núcleos concentracionários, só bem-sucedida em experimentos existencialistas como o de Sartre, em *Huis Clos*, quando a concentração e o estreitamento tornam-se temáticos e são reiterados no plano formal.” (Pasta *in* SZONDI, 2001: 16)

Para Fábio de Souza Andrade, autor da apresentação da edição brasileira de *Fim de Partida*, as “relações humanas destruídas e a importância da narração auto-consciente na organização do seu mundo” (ANDRADE, 2005: 23) são as experiências fundamentais que imprimem coesão ao texto de Beckett. O diálogo é o que faz mover o seu drama. Há a opção por um “estilo do menos, analítico, econômico sintática e semanticamente” (Ibid: 10).

Adorno, ao tratar de Beckett, coloca que “a poesia retirou-se para o abandono sem reservas ao processo de desilusão, que destrói o conceito do poético; é o que torna irresistível a obra de Beckett” (ADORNO, 1970: 28). Essa destruição do poético de que fala Adorno ganha exemplo no modo como o teatro beckettiano trata a linguagem e a narrativa. A repetição de palavras e os longos silêncios entre as falas no texto dos seus personagens, que conferem um “só aparente” não-sentido das suas peças, podem ser interpretadas como a crítica à razão, à apropriação pelo drama de categorias filosóficas já desgastadas, categorias estas muito utilizadas no teatro existencialista.

“Em numerosas obras da modernidade que, entretanto, foram objecto de ampla recepção, a forma manteve-se habilmente aberta, porque queriam provar que a unidade da forma já não lhes era garantida. A má infinitude, o não-poder-concluir, torna-se princípio livremente escolhido de procedimento e expressão. Nas suas peças, ao repetir literalmente um excerto em vez de o interromper, Beckett reage a tal fenômeno.” (ADORNO, 1970: 169)

Em Beckett, como afirma Adorno, há a explosão do sentido metafísico e transcendental, e há na narrativa, a todo o momento, uma busca angustiante de falar o que não se pode por meio das palavras, ou, como coloca Borges (2004), de “expressar o inexprimível”, de atingir um método que possibilitasse dissolver a materialidade da palavra. As pausas e os silêncios entre as falas são representativos da intenção de Beckett de não usar as palavras apenas como enxerto. O não-dito torna-se, assim, dito. O sem-sentido das obras de Beckett, para Adorno, não é uma banalização ou vulgarização do sentido, mas uma tentativa de questionar o próprio sentido e a significação do real, a apropriação que fazemos do real por meio da linguagem e sua incompletude em fazer a interface da subjetividade com a realidade.

O ABSURDO EM BECKETT

Em *Trying to understand Endgame* (1961), Adorno fala sobre a peça *Fim de partida*, de Beckett. No início trata do drama e da relação do significado com o conteúdo, afirmando que a essência do drama se constituiu por seu significado. Em Beckett, a questão de preservar um significado estético e ao mesmo tempo uma intenção de tangibilidade é substituída pela ausência de um significado transcendente. Beckett trabalharia, desse modo, com a explosão do significado metafísico, com a crítica aos pressupostos da filosofia, que envolve a categoria “sentido”. Utilizando de um recurso dramático no qual o sentido é posto em questão, critica a categoria de “sentido” da filosofia tradicional, remanescente no existencialismo. Ou seja, o sentido da obra de arte não pode ser compreendido e inteligível do mesmo modo que a lógica instrumental o é. O rearranjo de elementos da obra de arte de Beckett se propõe a fundar um novo sentido, e é aqui que podemos falar do absurdo. O teatro de Beckett é absurdo, não se enquadra na configuração da instrumentalidade racional. Sobre o não enquadramento da obra de Beckett às determinações sociais, Adorno coloca:

“Mesmo enquanto tolerada no mundo administrado, a arte representa o que não se deixa organizar e o que oprime a organização total. Os novos tiranos gregos sabiam porque é que proibiam as peças de Beckett, nas quais não se encontra nenhum termo político. A associalidade torna-se a legitimação social da arte. Por mor da reconciliação, as obras autênticas têm de destruir todos os vestígios de lembrança de reconciliação.” (1970: 263)

Na apresentação de *Fim de Partida*, Andrade traz considerações interessantes sobre o estilo beckettiano. Segundo ele, Beckett fez uma “escolha declarada da impotência, da miséria e da solidão humanas como sua matéria artística”. (ANDRADE, 2002: 10) O foco nos limites humanos, na falha e no “reverso das potencialidades humanas” é representativo do seu estilo:

“Os vagabundos beckettianos, submetidos a crises paralelas do corpo e da máquina pensante, andarilhos forçados tropeçando nos percalços da existência lumpen, incapazes de comunicar-se com o restante da humanidade, são contemporâneos da ficção e drama destes anos. Portadores dos despojos da civilização burguesa, dos restos do otimismo da razão iluminista convertidos em bugiganga, passam e repassam sua existência vazia de significados por um implacável crivo analítico, herança cartesiana. O efeito deste alto poder de abstração consubstanciado no mais instintivo e simples é avassalador, cômico e inquietante a um só tempo.” (ANDRADE, 2002: 12)

Ainda de acordo com Andrade, em *Fim de Partida* Beckett trabalha a impossibilidade de mudança e de tentar significar em um mundo vazio de sentido. A temática da reação do sujeito frente às condições objetivas é abundantemente criticada seja pelo aspecto físico dos personagens, os quais estão todos mutilados, seja pelo conformismo e desestruturação interior dos mesmos.

Em *Ohio Impromptu* (1980), outra peça de Beckett, há o elemento do sujeito fragmentado, um indivíduo perdido em suas lembranças, que não pode mais recuperar sua integridade e unidade, imerso em culpa e no escuro do seu inconsciente, assim como no escuro do cômodo em que vive:

“Que pensamentos, quem sabe. Pensamentos não, não pensamentos. Abismos de consciência. Abismados em sabe-se lá que abismos de consciência, de inconsciência,

lá onde nenhuma luz pode chegar. Nenhum ruído. Assim ficaram sentados como se fossem pedras. A triste história uma última vez contada. Não há nada a dizer.”¹

A repetição de frases, palavras e ideias, como mostra o fragmento acima, é indicativa da persistência da angústia. Em *Esperando Godot*, peça escrita em 1952, e posteriormente gravada em um longa-metragem, dois atores esperam Godot, que nunca vem.

“Na maioria das vezes puramente formal, a limitação do drama à conversação torna-se temática nessa obra: aos homens que esperam Godot, esse Deus não só *absconditus* mas também *dubitabilis*, resta somente a conversa nula para confirmar sua própria existência. No entanto, tendendo ao abismo do silêncio e sempre recuperada a duras penas, a conversação vazada dentro do espaço metafísico vazio, que torna tudo significativo, consegue revelar a *'misère de l'homme sans Dieu'*. Sem dúvida, nesse nível a forma dramática não encerra mais nenhuma contradição crítica, e a conversação já não é mais um meio de superá-la. Tudo está em ruínas: o diálogo, o todo da forma, a existência humana. O enunciado só se presta à negatividade: ao automatismo absurdo da fala e à impossibilidade de cumprir a forma dramática. Isso expressa o negativo de uma existência em espera, que carece da transcendência, mas não é capaz de alcançá-la.” (SZONDI, 2001: 107-108)

A discussão de Adorno em relação a Beckett está situada em um quadro maior de debate sobre o potencial de negatividade da arte. Para ele, a particularidade de Beckett está no fato de sua obra ser crítica sem com isso assumir um caráter ideológico, uma função política. Segundo Adorno, a transformação da arte em forma política indica a perda do seu potencial crítico, de resistência. Desse modo, a adequação da arte às condições objetivas da sociedade não significa apenas sua submissão à lógica econômica da mesma, mas também sua ocupação de um lugar definido, qual seja de missão política. A própria transformação da arte em ideologia quando da sua aderência à política desemboca na perda de sua negatividade.

Para Adorno, a obra de Beckett, por mais que possa se assemelhar ao existencialismo, no que toca à categoria do absurdo, não se entrega ao sem sentido pelo sem sentido, mas critica a linguagem estabelecendo em seu teatro um novo tipo de narrativa, mostrando que a língua não exprime o real, mas apenas representações do real. A deficiência do sujeito moderno, a incapacidade deste de apropriar a totalidade e os mecanismos de funcionamento do mundo moderno, também é criticada, na medida em que Beckett mostra um sujeito que tem sua subjetividade fragmentada, um sujeito angustiado, uma condição humana completamente ameaçada, um sujeito sem respostas.

O teatro de Beckett representa a condição humana pela via do não-dito. Ele busca o não enquadramento da sua obra em nossos esquemas perceptivos habituais, conduz para um tipo de abordagem que cria o seu próprio sentido. O seu modo de denúncia não é falar sobre a crítica à racionalidade humana, aos ideais de domínio da natureza, à angústia, à perda da validade de pressupostos filosóficos, mas incorporá-los na peça, causando a sensação de repulsa e identificação do expectador com as personagens.

O ÉPICO EM BRECHT

Walter Benjamin e Bertolt Brecht foram amigos e exilados durante o período do nazismo. A identificação daquele pensador crítico com este dramaturgo muito se deveu às

¹ Fragmento extraído do filme “Ohio Impromptu”, escrito por Samuel Beckett e dirigido por Charles Sturridge.

condições específicas pelas quais os dois passavam no momento, um período de guerra, em que a ideologia burguesa impregnava os campos do conhecimento e da arte. Benjamin e Brecht se associaram no que podemos chamar de uma prática estética aliada à luta política.

Bordin e Barros (2006) traduzem bem como foi esse processo de aproximação entre Benjamin e Brecht, no sentido de identificação política, estética e intelectual:

“Benjamin percebeu logo a estatura intelectual e política de Brecht e sua importância para o movimento revolucionário dos anos trinta. Apreciava os componentes objetivos e destruidores de seu pensamento que lhe permitiram superar uma ótica otimista e consoladora da realidade que não deixava enxergar, ou minimizar, as contradições sociais. Encontrou em Brecht um estilo de pensamento: um pensamento elementar que desprezava os vãos teóricos, que não se relacionasse, direta e objetivamente, com as realidades básicas experimentadas pelas massas. (...) Em particular, Brecht pareceu a Benjamin a expressão de uma correta ligação com Marx, isto é, com o primeiro que tinha trazido novamente à luz da crítica as ‘relações sociais de trabalho’ vistas como ‘relações de produção e de reprodução do capital’, e enquanto relações antagônicas camufladas pela ideologia burguesa.” (BORDIN & BARROS, 2006: 72)

As peças de Brecht, como observa Iná Costa no prefácio da obra *Método Brecht*, de Fredric Jameson, são “expressão histórica de um período em que o cultivo das aparências de progresso vinculado à civilização fazia parte das regras de bom comportamento da classe dominante pelo menos em relação aos seus negócios econômicos-políticos e ao exercício da dominação”. (COSTA, 1999: 9) Neste livro Jameson discute também a “atualidade” da obra de Brecht, revelando que suas peças ainda permanecem atuais, na medida em que estamos passando por momentos de submissão a uma ordem mercadológica e capitalista dos domínios sociais. No teatro de Brecht há a apropriação do pensamento filosófico de forma didática e pedagógica para dar conta da crítica às condições reais de existência.

Em seu texto 'O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht' ([1931]1994b), Benjamin questiona o que estaria acontecendo com o teatro naquela época e, a partir de uma recorrência ao palco, não ao drama, define toda uma relação entre público e palco, texto e representação, diretor e atores. O teatro épico tenta transformar as bases dessas relações; dedica-se à construção de um novo palco, preservando liberdade em relação ao texto. O *gesto* e o *efeito de estranhamento* são dois dos elementos da pedagogia brechtiana. O gesto tenta abarcar o conjunto da atitude, que está relacionada a um fluxo vivo. O efeito de interrupção desses gestos é característico do teatro épico.

Para Benjamin, a questão de se o teatro desenvolve ações ou representa condições se resolve para o teatro épico na medida em que este “descobre” as condições: “o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, não no começo, que aparecem as ‘condições’”. (BENJAMIN, 1994b: 81)

Outro elemento fundamental do teatro de Brecht é a perspectiva histórica e a “estrutura aberta” das suas peças, de modo a fazer o expectador “preenche-las”. Esse tipo de método estaria relacionado a uma concepção materialista dialética. Para Benjamin, o teatro de Brecht não apresenta formas prontas porque deixa a possibilidade de transformação: “pode acontecer assim, mas também pode acontecer outra coisa, completamente diferente” (1994b: 84); é o distanciamento dos estereótipos o que deixa transparecer no teatro épico. Em relação às condições da nossa existência, “Brecht as deixa criticarem-se mutuamente, de modo

altamente mediatizado e dialético, contrapondo uns aos outros os seus diversos elementos” (Ibid: 85).

EFEITOS DE ESTRANHAMENTO E DISTANCIAMENTO EM BRECHT

É no *efeito de estranhamento*, mais um elemento seminal no teatro épico de Brecht, que deitam as raízes pedagógicas do seu teatro, na medida em que o expectador retrabalha o habitual, questiona o que parece ser natural a partir da dinâmica da peça; o *distanciamento* vai buscar na “dialética materialista” o instrumento necessário à compreensão do que está sendo exposto pela representação teatral.

Brecht é conhecido por sua estética revolucionária e suas ideias teatrais, como o teatro épico, o efeito de estranhamento, o gesto. No entanto, o efeito-V (*Verfremdungseffekt*) não é o traço central para Jameson, mas propõe em seu *Método Brecht* um “estranhamento do efeito de estranhamento”, numa tentativa de mostrar sua função histórica e de compreender a variedade de formas que este efeito é capaz de assumir (JAMESON, 1999: 63).

O *efeito de estranhamento* tem sua origem no formalismo russo. Há uma ênfase em termos do resgate da percepção: “tornar algo estranho, fazer-nos olhar esse algo com novos olhos, implica a existência prévia de uma familiaridade geral, de um hábito que nos impede olhar para as coisas, uma forma de dormência perceptiva” (JAMESON, 1999: 64). Essa ideia é basicamente apropriada por Brecht, mas ele funda um aparato de técnicas que possibilitam esse ato de estranhamento, como o uso de cartazes, a citação de falas, a inserção da música, numa tentativa de atingir um fim por meio desse método de processar a realidade.

Sobre a citação de falas, ou a “representação-em-terceira-pessoa”, característica das peças de Brecht, Jameson faz considerações interessantes:

“A citação de expressões de sentimento e emoção de uma personagem é o resultado de uma ausência radical do eu ou, ao menos, um acordo com uma compreensão de que o que chamamos de ‘eu’ é em si um objeto da consciência, e não a própria consciência: é um corpo estranho no interior de uma consciência impessoal, que tentamos manipular de forma a emprestar-lhe algum calor e personalização.” (JAMESON, 1999: 85)

Essa “citação-em-terceira-pessoa” por parte do ator é característica do *efeito de distanciamento*. De acordo com Peter Szondi, é no *efeito de distanciamento*, presente na obra de Brecht, que se evidencia a teoria do Teatro Épico:

“Como autor e diretor, Brecht transpõe essa teoria do teatro épico para a prática, com uma riqueza quase ilimitada de idéias dramaturgias e cênicas. Essas idéias – pessoais ou tomadas de empréstimo – devem ao mesmo tempo isolar e distanciar os elementos do drama e da encenação tradicionais e familiares ao público, tirando-os do movimento absoluto global que caracteriza o drama e convertendo-os em objetos épico-cênicos, isto é, ‘mostrados’. Daí Brecht chamá-los ‘efeitos de distanciamento’.” (SZONDI, 2001: 136)

Esse *distanciamento* representa, na verdade, o distanciamento entre o sujeito e o objeto:

“(…) a relação intersubjetiva como um todo é tematicamente deslocada, como que passando da falta de problematidade da forma para a problematidade do conteúdo.

E o novo princípio formal consiste na distância reveladora do homem em relação a esse elemento questionável; dessa maneira, a contraposição épica entre sujeito e objeto aparece no teatro épico de Brecht na modalidade do pedagógico e do científico.” (SZONDI, 2001: 139)

Um quadro comparativo feito por Szondi em relação ao teatro dramático e o épico contém relações pertinentes que possibilitam percebermos em que se fundamenta a didática brechtiana e os tais *efeitos de distanciamento e estranhamento*: enquanto o teatro dramático “incorpora” um processo, o teatro épico narra esse processo, enquanto o primeiro possibilita sentimentos no expectador, o segundo força-o a tomar decisões. O primeiro expõe o mundo tal como ele é, o segundo como ele vem a ser; o primeiro trata de como o homem deve ser, o segundo de como o homem tem de ser.

Outra característica do *efeito de estranhamento* é o desativamento ou a eliminação da empatia, de acordo com Jameson: “Em Brecht como em Platão é o aspecto pedagógico sobredeterminante que justifica as posições aparentemente antiestéticas” (JAMESON, 1999: 65).

Por fim, interrogando as implicações filosóficas do *efeito de estranhamento* brechtiano, Jameson coloca a questão do nominalismo:

“O nominalismo brechtiano, se assim quisermos chamá-lo, atua sobre um sistema de nomes bastante diferentes: não apenas sobre nossa nomenclatura tradicional relativa às instituições e ao comportamento social, mas também sobre os próprios sistemas históricos, assim como sobre palavras e conceitos herdados para designar os diversos sentimentos e emoções. Aqui o efeito-V parece gerar antes a sátira social que a crítica da metafísica.” (JAMESON, 1999: 69)

Para autores como Benjamin e Jameson, Brecht se inscreve como um dramaturgo fortemente compromissado em aliar estética e luta política. Jameson, em *Método Brecht*, procura afirmar a “atualidade” deste em um mundo ainda mais técnico e administrado pela lógica mercadológica em todos os domínios sociais. Para ele, essa “atualidade” brechtiana tem de passar por um resgate das raízes dialéticas e marxistas.

ADORNO E BENJAMIN: ARTE E NEGATIVIDADE

Antes de tratarmos especificamente da relação entre arte e negatividade em Beckett e em Brecht, seria importante trazer mais alguns elementos do debate entre Adorno e Benjamin sobre esta temática. Para Benjamin, “a condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso. (...) no teatro épico a matriz da dialética não é a sequência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto” (1994b: 89). A ideia de dialética em repouso expressa nessa passagem tem ser compreendida sob a ótica da ideia de dialética como fluxo. Para Adorno, esse fluxo ou, se quisermos, um conjunto de tensões sociais, é cristalizado no momento da obra de arte, e a compreensão dessa obra de arte só se dá também pela compreensão desse processo dialético.

Há divergências entre Adorno e Benjamin a respeito de Brecht, grande parte delas expressas em correspondências. Uma delas é em relação à dialética, ou melhor, à “imagem dialética”, concepção antes partilhada por ambos, o que não ocorre depois que Benjamin toma contato com o marxismo através de Brecht. Habermas faz a seguinte leitura das interpretações divergentes, relativas no *Trabalho das Passagens*, de Benjamin:

“Benjamin queria fazer uma dupla decifração nos traços arcaicos da modernidade, coagulados em ‘imagens dialéticas’: tanto a repetição destrutiva da antiga desgraça como também uma força originária dirigida contra a modernidade destruidora, a qual poderia reverter a desgraça. Este segundo momento da salvação e de recolhimento de um originário a ser apenas desatado é, para Adorno, suspeito. Para ele, o arcaico é produzido historicamente *sem resto*; o que a história fez emudecer e mascarou como ‘pré-histórico’ irradia uma falsa magia.” (Habermas, 1995: 127 *apud* NOBRE, 1998: 92)

Como coloca Marcos Nobre (1998), a “fase materialista” de Benjamin está fortemente baseada na ideia de que o desenvolvimento das forças produtivas fornece as condições materiais para a destruição do mito, preocupação primeira de Benjamin. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* ([1936]1994a), encontramos várias referências a Marx por Benjamin, e neste texto o último chega à conclusão de que a obra de arte está agora fundada em uma práxis política e não mais ritual, e que o valor de uso foi substituído pelo valor de troca. Esta afirmação, consoante Nobre (1998), indica que a verdade está ancorada na práxis política, não mais na antítese mito e verdade. No entanto, Adorno tem uma perspectiva bem diversa sobre a mercadoria e, conseqüentemente, sobre a possibilidade de autonomia da obra de arte em um mundo administrado:

“ ‘(...) o mero conceito de valor de uso de maneira alguma basta para criticar o caráter de mercadoria’. E Adorno dirige esta objeção não apenas a Benjamin, mas identifica o seu foco: o círculo de Berthold Brecht.” (NOBRE, 1998: 95)

Em outra passagem, Adorno discorda do fato de se recorrer ao valor mítico, ritual e antigo da obra de arte para tratar da transformação da mesma em práxis política quando de sua reprodutibilidade técnica, assim como para tratar da crítica à arte mercadológica, já que o conceito de valor de uso absorvido pelo valor de troca não é suficiente para tal.

“compreender a forma mercadoria como imagem dialética quer dizer também compreendê-la como motivo de seu declínio e de sua superação em lugar de mera regressão ao mais antigo”. (Adorno *apud* NOBRE, 1998: 95)

De modo diverso à análise de Benjamin, que tende a relacionar as obras de valor mítico às de práxis política, Adorno não concebe que as obras de arte devam ser vistas sob a ótica da relação comparativa. O conceito de “constelação” é determinante aqui. Na medida em que a arte cristaliza tensões sociais em um instante preciso, ela estabelece uma relação entre o universal e o particular, definido pela sua essência, mas os momentos históricos nos quais as obras são produzidas também sofrem modificações e transformações:

“A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição. A sua essência não é dedutível da sua origem, como se o primeiro fosse um fundamento, sobre o qual todos os seguintes se erigem e desmoronam logo que são abalados. A crença segundo a qual as primeiras obras de arte são as mais elevadas e as mais puras é romantismo tardio; com não menor direito poder-se-ia sustentar que as primeiras obras com carácter artístico, inseparáveis das práticas mágicas, da documentação histórica, de fins pragmáticos, tais como fazer-se ouvir por apelos ou toques de trompa a grandes distâncias, são confusas e impuras.” (ADORNO, 1970: 12)

Deste fragmento podemos depreender ainda as características da obra de arte com relação à mercadoria cultural, temática tratada por Adorno e Horkheimer em “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” (1985). A primeira estabelece uma reconciliação do todo com elementos particulares, a segunda funda uma falsa identidade entre esses dois pólos (DUARTE, 2002). Sendo assim, a obra de arte pode ser entendida, sob a ótica de Adorno, como inserida em um momento histórico específico, que cristaliza em si uma série de questões sociais que não podem ser entendidas sem a referência do universal. A mercadoria cultural cria uma falsa relação entre essas duas partes, por isso ser entendida como fetiche.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo exposto brevemente algumas considerações de Adorno e Benjamin em torno da arte, discutiremos por fim como os teatros de Beckett e Brecht se relacionam em termos de arte e negatividade. Considerando que nem tudo o que aparece no teatro de Beckett pode ser contraposto ao que aparece no de Brecht e vice-versa, já que os dois dramaturgos participam de propostas estéticas diferentes, o desafio lançado foi o de traçar um quadro de características e elementos de cada tipo de teatro para entender a relação entre arte e negatividade na obra de cada autor. De algum modo, as duas propostas coadunam-se à ideia de arte como negação da realidade ou, se quisermos, da racionalidade instrumental. No entanto, a metodologia, o estilo e o escopo da crítica se inserem de modos diferentes na obra de cada um.

Em Beckett a relação entre arte e negatividade se dá por uma via mais estético-filosófica. Algumas categorias da filosofia, como o sentido, são criticadas “por dentro” no seu teatro; para isso faz a opção pela abordagem da miserabilidade, limites, agonia e angústia humanas, da subjetividade fragmentada, da ameaça da perda de inteligibilidade por meio da linguagem etc. Em Brecht, a relação entre teatro e negatividade tem um sentido mais direcionado para a crítica social e de educação política. Sua pedagogia materialista dialética visa, através do seu teatro, proporcionar às massas o acesso ao conhecimento histórico, torná-las capazes da crítica e conscientizá-las do seu poder político e de transformação histórica.

Beckett, por meio do seu texto e de um conjunto de componentes cênicos, conduz uma crítica à forma dramática, quando explode o sentido metafísico da narrativa, crítica à incapacidade e frustração da existência humana em transcender; crítica ao diálogo e à comunicação, vazios de significado e sentido, impossibilitados de fazer a ponte entre a subjetividade e a objetividade. Para Brecht, o conteúdo é central, e a abordagem se dá de modo provocativo e questionador da realidade, em constantes interrupções das falas e diálogo com o público através do *efeito de estranhamento*.

A narrativa em terceira pessoa, recurso utilizado não só na obra de Brecht, no *efeito de estranhamento*, mas também em Beckett, tem objetivos distintos. Em Brecht, a citação tem como objetivo demonstrar o distanciamento entre sujeito e objeto, e até a “ausência do eu”, como coloca Jameson (1999). No caso de Beckett, a substituição da primeira pessoa para a terceira – ou, como denomina Beckett, para a “última” – indica um “disfarce de memórias e angústias pessoais”, como é trazido por Andrade (2005).

A gama de características intrínsecas ao teatro beckettiano assinala uma rejeição do mesmo a um enquadramento a qualquer categoria social, condição para que uma arte seja de fato autônoma e exerça o seu potencial de negatividade, para Adorno. No caso de Brecht, Adorno coloca sua obra como sendo “arte engajada”, que assume um lugar na crítica: a função política.

Sendo assim, podemos perceber modos de críticas distintas nos dois tipos de teatro, modos diferentes de estabelecer a relação de negação às condições objetivas da sociedade através da arte, cada qual apontando para um lado: um criticando a partir de um ponto de vista estético-filosófico, onde a racionalidade, o pretense entendimento por parte dos seres humanos da sua própria existência, a metafísica, a linguagem, o poder, o sentido são criticados; o outro criticando sob a ótica social e política, onde as condições reais de existência, os estereótipos, a possibilidade de transformação social são constantemente trabalhadas.

Partindo desse breve panorama da relação entre arte e negatividade subjacente às propostas dramáticas de Beckett e de Brecht, tenho o objetivo de aprofundar posteriormente a temática deste artigo em uma pesquisa monográfica. De antemão, o cerne da proposta é focalizar o estudo em duas obras, uma de cada dramaturgo e, a partir destas obras, analisar de modo mais aprofundado como a relação entre teatro e negatividade se dá nas propostas estéticas de Beckett e de Brecht. A fundamentação teórica se pautará nas análises de autores da tradição de pensamento da Teoria Crítica, como já anuncio neste artigo.

ART AND NEGATIVITY IN BECKETT AND BRECHT: ON THE THEATRES OF ABSURD AND EPIC

ABSTRACT

The article aims to present some thoughts on Samuel Beckett's Theatre of Absurd, and Berthold Brecht's Epic Theatre, by drawing on some critical interpretations provided by authors from Critical Theory. Given that both dramatists come from different aesthetic traditions, the attempt is to identify central questions that involve the relationship between theatre and negativity within the work of each of them: narrative, language and the absurd in Beckett; the epic and the effects of estrangement and distancing in Brecht.

KEYWORDS: Beckett; Brecht; art; theatre; negativity

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor (1970). *Teoria Estética*, tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- ADORNO, Theodor (1961). Trying to understand Endgame, in *Notes to literature, Vol. I*, Trans. Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press.
- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max (1985). *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, in *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- ANDRADE, Fábio de Souza (2002). Matando o tempo: o impasse e a espera, in BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*, tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BENJAMIN, Walter ([1936]1994a). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. (Obras escolhidas; vol. 1)
- BENJAMIN, Walter ([1931]1994b). O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. (Obras escolhidas; vol. 1)
- BECKETT, Samuel; STURRIDGE, Charles (sd). Ohio Impromptu, (filme-vídeo legendado em português). Escrito por Samuel Beckett e dirigido por Charles Sturridge. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JlnRri6tk3s>
- BORDIN, Luigi; BARROS, Marcos André de (2006). "Walter Benjamin e Bertolt Brecht: para uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida". *Revista Ágora Filosófica*, Ano 6, nº 2.
- BORGES, Gabriela (2004). "A poética televisual de Samuel Beckett". *Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e cultura da PUC*, São Paulo, nº 8, out.
- COSTA, Iná (1999). Dialética em Brecht, in JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*, tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes. (Prefácio)
- DUARTE, Rodrigo (2002). *Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Filosofia passo-a-passo)
- GATTI, Luciano (2008). Adorno lendo Beckett: a paródia do drama. XI Congresso Internacional da ABRALIC, USP, São Paulo. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/055/LUCIANO_GATTI.pdf
- JAMESON, Fredric (1999). *O método Brecht*, tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes.
- NOBRE, Marcos (1998). *A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do Estado Falso*. São Paulo: Iluminuras.
- SOUZA, André Luís Bomfim (2009). "Adorno, Beckett e o sujeito deformado: reflexões sobre a vida danificada". *Revista Argumentos*, Ano 1, nº 1.
- SZONDI, Peter (2001). *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*, tradução de Luís Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify.