

O efeito catártico entre o trágico e o satírico: tentativa de aproximação entre a teoria lukacsiana dos gêneros e o teatro brechtiano

Elisabeth Ingeburg Souza Hess

Resumo

624

Este trabalho tem por objetivo explorar as teorias de György Lukács sobre o trágico e a sátira como elementos presentes na vida e, portanto passíveis de representação pela arte considerada não tradicional, mas que procura apreender a inteligibilidade do real, um sentido imanente na história humana. Entendendo que esse pode ser o caso de algumas obras brechtianas, apresentamos algumas de suas concepções teóricas sobre a arte e algumas análises em particular, que possam fundamentar a validade desse caminho de investigação. A questão central é como os efeitos específicos do reconhecimento de uma autoconsciência do gênero humano, característico principalmente da tragédia, e da consciência de classe, próprio do elemento satírico (Lukács não considera a sátira como um gênero à parte) são visados total ou parcialmente no teatro dialético brechtiano. Isso é possível pela conjugação desses elementos em suas obras da maturidade, alcançando pelo menos duas conquistas: superar o esvaziamento de sentido de seu teatro inicial devido ao progressivo cinismo da burguesia reacionária e aprofundar o efeito de suas obras no que diz respeito à desumanização dos sentidos e do trabalho pelo capitalismo.

Palavras-chave: Catarse. Teatro dialético brechtiano. Teoria dos gêneros lukacsiana.

O progressivo esvaziamento dos ideais da burguesia revolucionária não se concretiza com o enfraquecimento das forças de mudança do proletariado, ou seja da classe que nasce das contradições inerentes à ascensão daquela. Como afirma Marx (2010), em sua Introdução à Contribuição à crítica da filosofia do direito de Hegel, não se trata de negar a filosofia idealista que gira em falso no vale de lágrimas cujo suspiro é a religião. Isto é, no mundo em que o progresso se articula intrinsecamente com o atraso e ideias como as de igualdade e liberdade são muitas vezes estranhadas como exteriores e impróprias ao desenvolvimento humano. Para Marx, trata-se de efetivar aquilo que o homem alienou em seu desenvolvimento, como conquista de sua racionalidade social, do Estado que reflete a sociedade civil e suas contradições e devolver essa racionalidade aos homens. Isso só o proletariado pode propor, porque ele é a superação e efetivação dos ideais burgueses.

Diante dessas questões, o teatro dialético de Brecht enfrenta o auge e a queda da forma épica burguesa, o romance realista, sem que isso significasse seu fim como forma representativa mas que sua crise fosse manifesta numa oposição entre interior e exterior, entre Estado e indivíduo, lei e contravenção. Ao ponto de esse estranhamento não se manifestar sequer como trágico no teatro de Brecht, pois não há reconhecimento que caracterize a lei como própria ao indivíduo no fim da jornada, mas a negação da lei, sua desmoralização como não sendo mais universal, como ambígua e passível de jogo, de burla, de troça.

625

Se, por um lado, a fase cínica do capitalismo diminui a força dessa estética do desmascaramento, como pondera Roberto Schwarz (1999), por outro, esse efeito se perde do ponto de vista da identificação intelectual burguesa. Ou seja, a sátira pode perder seu efeito para a compreensão de uma crítica quando os próprios atingidos perderam o pudor universal que os impedia de ver em si o ser humano complexo que almeja se realizar livremente, sem possibilidade de que anedotas o desvendem. Se o capitalismo marcou uma classe privilegiada como detentora inquestionável de privilégios, ostentando assim a irracionalidade e as leis mais sórdidas da sobrevivência do “mais forte”, esse homem não pode mais se identificar pelo riso, que revela pelo estranhamento que a personagem externalizada de uma classe não é pura abstração, que há uma continuação entre ela e seu público, tanto os de elite quanto os aspirantes à elite.

Mas, se de fato o capitalismo corroe essa possibilidade de estranhamento que produzia o efeito cômico, se de fato os senhores se acham superiores por sua pureza ou sua corrupção, há sempre a possibilidade de encontrar na plateia aquele que tem que rir porque a consciência das personagens em ação gira em falso e, sem senso prático, acaba por beirar a destruição, a ruína, sem que isso se efetive, dados os limites da verossimilhança histórica. A aparência não se reúne com a essência da realidade pela tipicidade dos personagens ou particularidade da ação central como na tradição realista, mas pelo ponto de vista exterior à unidade da obra, incutido em personagens periféricas que sustentam ou desvendam a crise da subjetividade predominante, como

de uma *falsa consciência*. Aqui, não podemos falar em ideologia em seu sentido mais amplo.

Segundo Hegel, em sua *Estética*, o que identifica no drama o desenvolver trágico e o cômico seria a *ação verdadeira* que predomina na mediação entre a *substância* valorosa e grandiosa, isto é, o conteúdo autêntico do caráter e da finalidade das personagens, e a *subjetividade* em sua autodeterminação e liberdade sem vínculos. Desse objeto comum ao drama, diferencia-se na espécie determinada pela qual a eficácia leva o agir à aparição “dependendo do modo como são apreendidos nos indivíduos, nas ações e nos conflitos, como a Forma determinante, o lado do substancial ou, inversamente, o lado do arbítrio subjetivo, da tolice, do engano.” (HEGEL, 2004, p. 230).

Este lado subjetivo predomina em muitas das peças de Brecht como uma forma de crítica das categorias sob cujo disfarce os senhores exercem sua dominação. Nessa perspectiva, as personagens populares aparecem com o objetivo de tornar perceptível esse processo. Porém o efeito alcançado pela espécie particular de realismo defendida então por Brecht é o da comicidade sem substância, isto é, sem uma universalidade renovada como ideologia da classe proletária em sua potência revolucionária.

Mesmo em meio a acirrada polêmica entre Brecht e Lukács acerca da arte de vanguarda na qual se compreendia a do próprio Brecht, Lukács cita Brecht com razoável apreço desde quando travava o debate sobre o expressionismo em 1938. Isso se entende muito pelo fato de que Brecht baseava sua noção de realismo na historicidade dos conflitos humanos e procurava tornar essa historicidade inteligível, como algo que podia e devia ser representado com fidelidade militante, isto é, sem falseamentos, mas defendendo toda possibilidade de transformação da história pelos homens que pudesse ser representada de forma verossímil. De resto, divergiam sobre a percepção conceitual dessas possibilidades que Brecht tentava realizar nas obras mais do que sobre a técnica que o teatrólogo encontrava para expressá-la. Esta técnica - vanguardista - era uma consequência do grau de abstração dessas ideias de transformação história e a correspondente dificuldade de torná-las sensíveis.

Por isso, quando Brecht representava os trabalhadores ou mesmo o ponto de vista de figuras tidas como espúrias pela moral burguesa, tentava atacar esta ideologia em ocaso sem que houvesse, claro, um ponto de apoio objetivo fora da ideologia que dispusesse o agir ético novo. As personagens populares ficavam sem individualidade ou, em termos lukacsianos, sem tipicidade. E, no entanto, a necessidade de apreensão da classe que traria o futuro em suas mãos foi firmemente assumida por Brecht.

Mas, enquanto para Hegel a comédia representava também a dissolução da arte e da substância ética do Espírito sob a forma sensível, começamos a questionar como ela se desenvolve a partir dessa relação de comicidade entre senhor e servo para finalmente superar a pura negação da ideologia burguesa assumindo uma particularidade do “divino”, que, para Hegel, configurava as partes da contradição trágica e sua possibilidade de reconciliação.

Sem dúvida, a ideia de fim da arte articulada por Hegel no final de sua estética pode ser questionada por vários caminhos. Mas aqui interessa especialmente a relação de necessidade que o escritor da Fenomenologia do Espírito estabelece em relação à forma da comédia:

Com as espécies de desenvolvimento da comédia chegamos agora ao fim efetivo de nossa abordagem científica. Começamos com a arte simbólica, na qual a subjetividade como conteúdo e Forma luta para se encontrar e se tornar objetiva; progredimos para a plástica clássica, que apresenta diante de si, em individualidade viva, o substancial tornado por si mesmo claro, e terminamos na arte romântica do ânimo e da intimidade [*Innigkeit*], com a subjetividade absoluta livre em si mesma se movendo espiritualmente, a qual, em si mesma satisfeita, não mais se une com o objetivo e o particular e traz à consciência o negativo desta dissolução no humor da comicidade. Mas, neste topo, a comédia conduz ao mesmo tempo à dissolução da arte em geral. A finalidade de toda a arte é a identidade produzida por meio do espírito, na qual o eterno, o divino, o verdadeiro em si e para si é revelado em aparição e forma reais para a nossa intuição exterior, para o ânimo e para a representação. Mas se a comédia expõe essa unidade apenas na autodestruição – na medida em que o absoluto, que se quer produzir para a realidade, vê esta efetivação mesma aniquilada por meio dos interesses tornados agora livres por si mesmos no elemento da efetividade e apenas voltados para o contingente e o subjetivo – então a presença e a eficácia do absoluto não mais surgem em união positiva com os caracteres e os fins da existência real, e sim apenas se fazem valer na Forma negativa de que tudo que não lhes corresponde se suprime e apenas a subjetividade como tal se mostra, ao mesmo tempo, nesta dissolução, como certa de si mesma e em si mesma assegurada. (HEGEL, 2004, p. 275.)

No entanto, Hegel fornece um leque de nuances da comicidade que envolve desde o puro risível e o satírico até a tragicomédia e o drama moderno, deixando por fim uma sugestiva menção a Shakespeare, porém, “sem caracterizá-lo precisamente” no que diz respeito à comédia.

Lukács (2011), porém, diz da sátira, a forma que também se inscreve fortemente na obra brechtiana em peças como *Santa Joana dos Matadouros*, *Ópera dos três Vinténs* e *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, que, além da relação necessária entre essência e fenômeno, sua matéria específica e determinante era a crítica aparentemente imediata da vida social. Tais determinações escaparam até mesmo a teóricos e artistas do porte de Hegel e Schiller. Essa visão foi anuviada pelos limites ideológicos da burguesia, de modo que faz toda a atividade que envolve a produção da sátira, seu objeto de crítica, a classe de que se origina e à qual se dirige, uma mera forma sem efetividade da modernidade e, na opinião de Hegel, sem possibilidade de reconciliação com a objetividade por parte da subjetividade, tida como arbitrária, que se objetiva na comédia em geral.

A compreensão desses princípios satíricos por Lukács abre um flanco interessante para a compreensão da obra do Brecht em sua integridade, mesmo com sua utilização de algumas técnicas vanguardistas como a montagem, já que a sátira apresenta aparência de imediatez, para a qual o que o artista deve fazer é eliminar mediações, deixando que a ideologia prevaleça como realidade em sua forma mais grotesca.

Mas, para além disso, temos que entender o que acontece com a relação sujeito e objeto na sátira, tendo sempre em vista que ela não pode ser tomada para Lukács como um gênero à parte, mas como um método de composição que atravessa diversos gêneros. Se na tragédia as mediações da necessidade histórica aparecem internalizadas na objetividade dos caracteres e das finalidades em conflito, na sátira, diferente do gênero comédia, as mediações históricas se desprendem da aparência sensível de um conflito e desmascaram o valor pretensamente objetivo da ideologia e tornam as

paixões individuais sem apoio concreto. A experiência última desse “método” seria a contradição e a dúvida.

O teatro brechtiano incorpora um certo método de abertura da realidade da obra para revelação das incongruências da ideologia ou, mais precisamente, sua perversão. Não teremos aqui o tempo necessário para tratar analiticamente de sua obra, mas, do ponto de vista que adotamos para pensar a questão da catarse, fica um nó de problemas amarrado no seguinte ponto comum da teoria de Brecht e da percepção de Lukács sobre a sátira: a posição de classe do autor possibilita a crítica mais aguda pela compreensão do que é contraditório dentro do universal, porém, para as personagens em ação a aparência é apenas contraditória.

A catarse, então, se daria mais no entendimento da necessidade histórica do impasse do que na purificação aristotélica dos sentimentos de terror e piedade, elevados – como defende Hegel – ao marco da racionalidade da história humana condensada na subjetividade que se realiza na arte de forma unívoca para aquela objetividade humanizada.

A questão fica colocada. Pode ser que essa brecha não seja suficiente para encontrar um acordo mais geral entre o método artístico e o realismo brechtiano e a teoria lukacsiana, mas abre-se a necessidade de saber aonde esse pequeno ponto de encontro poderia nos guiar.

Referências

HEGEL, G. Cursos de Estética. V.3 (tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

LUKÁCS, György. Arte e Sociedade. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

MARX, Karl. Introdução à contribuição à crítica da filosofia do direito de Hegel. São Paulo, Boitempo, 2010.

SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: Sequências Brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.