

Realismo, consciência histórica e pressupostos estéticos do teatro segundo Gerd Bornheim

Gaspar Paz¹

As interpretações sobre o teatro desenvolvidas por Gerd Bornheim no decorrer de quatro décadas – iniciadas nos anos 1960 e prolongadas aproximadamente até o final de 2001, início de 2002 (além dos materiais que vêm sendo publicados postumamente) – são determinantes para entendermos amplamente seus trabalhos. É principalmente pelo viés da compreensão da linguagem teatral que Bornheim trata das relações entre as expressões artísticas e culturais, a partir de um diálogo estabelecido também com o contexto histórico da filosofia e das ciências humanas. De fato, ele vai apontar a acuidade de importantes questionamentos surgidos no panorama das artes, sempre discutindo de forma parcimoniosa e crítica seus posicionamentos.

O modo de observação do teatro vai impulsionar sua abordagem, conduzindo as problemáticas que se dispõem em cena, sobretudo sob o pano de fundo de diversas crises de orientação estética e metafísica. Foi a partir da constatação de uma atmosfera carente de sentido em diferentes domínios que emergiram as discussões sobre a historicidade e as ideologias; a totalidade e os absolutos; as diversas mudanças de enfoque e ênfase nas atividades artísticas e filosóficas; a avaliação da ruptura com o passado e as tradições; as vanguardas e a valorização das artes populares; as novas

¹ Gaspar Paz é doutor em filosofia pela UERJ, mestre em musicologia pela UFRJ e licenciado em filosofia pela UFRGS. Coorganizador dos livros: *Arte brasileira e filosofia: Espaço aberto Gerd Bornheim* (Rio de Janeiro: Uapê, 2007) e *Música em debate: Perspectivas interdisciplinares* (Rio de Janeiro: Mauad X/ Faperj, 2008). Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado na USP como bolsista FAPESP. Em 2012, realizou pós-doutorado na Université Paris 1 (Panthéon Sorbonne) como bolsista BEPE FAPESP.

inspirações da criatividade artística contemporânea; o problema da normatividade e os rompimentos com as leis da beleza e com as verdades metafísicas; as articulações sociais, políticas e científicas que envolvem o panorama das artes e põem em tela discussões em torno da alteridade, diferença e desconstrução, enfoques que contribuiram para a visualização e o entendimento de um aspecto caro a toda uma geração: o tema da linguagem. No caso de Bornheim, tal rota estenderá suas potencialidades para as linguagens artísticas de uma forma geral.

Esse foi, com efeito, um problema de época que encontramos exposto no testemunho de vários autores contemporâneos. Um bom exemplo é por onde transita Alain Badiou no ensaio sobre *Beckett: L'incroyable désir*, no qual nos fala de meados de 1956, quando descobriu o teatro do autor irlandês em Paris, pontuando que naquela época as considerações sartreanas estavam muito presentes e conduziam para aquilo que ele chamou de ponto nodal de toda a sua geração: justamente o problema da linguagem. Entretanto, segundo Badiou, Beckett não era apenas um escritor do absurdo, do desespero, do vazio e da incomunicabilidade, como convinha aos críticos explicar mediante o viés existencialista em voga. Para Badiou, o teatro de Beckett representava algo como "um destino novo da escritura":

*a relação entre a recorrência da fala e o silêncio original, a função simultaneamente sublime e derrisória das palavras, tudo isso capturado pela prosa, longe de qualquer intenção realista ou representativa. A ficção apresentando de uma só vez a aparência de uma récita e a realidade de uma reflexão sobre o trabalho do escritor, sua miséria e sua grandeza.*²

A exposição de Alain Badiou sobre Beckett mostra um pouco os referenciais da época em que Bornheim se insere. Ele foi impulsionado por esse destino novo da linguagem, assimilando as diferentes questões sobre o teatro contemporâneo. Um teatro para ele

² Reproduzimos aqui a citação original: *Mais aussi un écrivain "moderne", en ceci que le destin de l'écriture, le rapport entre le ressassement de la parole et le silence originel, la fonction simultanément sublime et dérisoire des mots, tout cela était capturé par la prose, très loin de toute intention réaliste ou représentative, la fiction étant à la fois l'apparence d'un récit, et la réalité d'une réflexion sur le travail de l'écrivain, sa misère e sa grandeur.* BADIOU, Alain. *Beckett: L'incroyable désir*. Paris: Hachette Littérature, 1995, p. 6.

revestido de uma extrema complexidade na disposição de suas situações, e que por isso mesmo apresenta um rico manancial de questionamentos. É nessa perspectiva que Bornheim vai inventariar qual é a situação do teatro hoje:

Para dar-lhes uma resposta não bastaria sequer fazer uma história da dramaturgia contemporânea, acrescida do exame das diversas teorias sobre o trabalho do ator e ainda das inúmeras maneiras vigentes de compreender o espetáculo. Sem a pretensão de esgotar o assunto, queremos tão-só acenar – visando sempre à globalidade do fenômeno teatral – para alguns dos problemas do teatro hoje, aqueles problemas que nos parecem os mais essenciais.³

A partir daí, muitos serão os problemas aventados: a questão do realismo, do naturalismo, do romantismo e das ciências, para ficarmos com algumas reverberações de extrema atualidade no Brasil. Veja-se, por exemplo, como a literatura de Machado de Assis e mesmo seus textos de teatro enfrentam essas coordenadas. Com agudeza, o escritor percebe que a partir de tais pressupostos pode-se refletir sobre as dependências e os processos de emancipação cultural. É essa emancipação, com os olhos no social e na política, que circunscreve de forma genérica a difusão das expressões teatrais. Gerd Bornheim enxergava esse foco com nitidez. Num ensaio sobre o teatro contemporâneo que compõe o livro *O sentido e a máscara*, o autor sugere que se visualizem três momentos marcantes para o entendimento da cena teatral. São eles: a presença do realismo numa ampla esfera de atuação; a consciência histórica e suas implicações teórico-práticas; e, por último, os pressupostos estéticos gerais do teatro. Tais momentos implicam ramificações em tudo interessantes. O que salta aos olhos é que para Bornheim a linguagem teatral possui uma ação bastante expansiva, gerando uma expectativa que corresponde para ele a uma ação política mais vindoura. É preciso ao menos salientar que a partir daí se compreende melhor os temas da linguagem, do caráter popular do teatro e de outras formas de expressões artísticas em seus trabalhos.

³ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 9.

O realismo no teatro

Começemos então por explorar a primeira premissa de Bornheim: a presença do realismo no teatro. O realismo emerge sobretudo em reação ao naturalismo vigente no final do século XIX e que representava a realidade dependente do cientificismo determinista. Tratava-se, no naturalismo, de uma representação teatral equivalente à pesquisa que o cientista opera num laboratório: "Tome-se, pois, *une tranche de vie*, da vida, uma fatia qualquer, já que tudo se equivale; examine-se ao vivo — em cena — em todos os seus aspectos..."⁴. É a construção da cena a partir da prova dos fatos. Para Bornheim, o discurso ordinário passa a revelar a pseudoverdade do cientificismo e, dessa forma, o corolário não poderia ser outro: "até onde tal evangelho poderia ser seguido?"⁵. Veja-se que o "religioso" espetáculo está condicionado de alguma forma à antiga discussão da racionalidade. Em tal direção, segundo Bornheim, o naturalismo "dissolve o teatro, transformando-o numa espécie de *ersatz* da ciência: inutiliza a arte, na medida em que a despe dos meios de expressão que lhe são específicos"⁶. É a esse naturalismo, em princípio, que o realismo teatral vai se opor, ainda que de maneira a preservar certas virtualidades decorrentes das discussões gerais do teatro. Realmente, pode-se imaginar que o impacto do cientificismo é bastante propalado, principalmente pela força que adquiriu no meio acadêmico francês. Nesse particular, o realismo social é como que uma seqüela do naturalismo, uma mudança necessária de tonalidade. Bornheim explica que tal necessidade vem da condição heterodoxa que invade o teatro do Ocidente. Essa diversidade "terminaria por se confundir com a quase totalidade da dramaturgia contemporânea. A essa altura, entretanto, a própria palavra 'naturalismo' se torna suspeita, e faz-se prudente substituí-la por outra mais abrangente: 'realismo'"⁷. Assim, através dos meios de expressão, o teatro deve fazer parte da realidade que nos cerca. A ideia é estreitar os limites de tal relação.

Bornheim observa que Stanislavski empreendeu de forma exemplar o caráter realista em seu teatro na medida em que conciliou dois eixos cênicos: o tratamento do texto e a formação do ator. São estas perspectivas que chamaram atenção de Brecht e que influenciaram sua pesquisa sobre a linguagem teatral e a constituição do personagem.

4 BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 18.

5 *Ibidem*, p. 18.

6 BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 12.

7 BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 18.

Para Bornheim, embora Stanislavski em certos aspectos tenha sido um homem tradicional (por exemplo, em suas concepções de verdade e beleza), ele não deixou de representar um momento de síntese de uma das formas de realismo atuante na época, que incitou ainda a reação de outros autores e atores do mundo teatral. Um dos principais aspectos que perduram na dramaturgia posterior a Stanislavski é o tratamento da técnica teatral. Uma espécie de entrada no formalismo.

Para Bornheim:

Toda teoria do ator, todos os seus métodos de trabalho, são relativos no sentido de que se aplicam a um determinado tipo de dramaturgia ou de direção cênica. Dentro dessa relatividade, o método de Stanislavski tem uma amplitude máxima, o que quer dizer que ele pode abranger uma extensão dramática muito grande. Mas seu método não deve nem pode ser aplicado indistintamente a todo e qualquer tipo de dramaturgia⁸.

Com relação a essa aplicação, se se pensa notadamente no teatro de vanguarda, a cena começa a se adensar, já que o caráter humano que forma a psicofisiologia e os aspectos sociais do personagem, para Stanislavski, vão se desvanecer na estética de vanguarda. E nem precisamos ir tão longe, a reavaliação do teatro exige um teatro teatral que explore o ilimitado da imaginação. Essa foi a crítica de um autor como o italiano Pirandello. Para isso, é importante o contato com as raízes históricas do teatro. Em verdade, a crítica ao realismo vai desabrochar também a partir de certa desilusão com a probabilidade de transformação da realidade. A consciência de um acimado idealismo deseja uma evasiva antirrealidade. Esta, contudo, será bastante problematizada. O cenário um tanto controvertido vai representar para Bornheim "uma renovação profunda na vida cênica"⁹. E a reavaliação formal da qual se ocupa o teatro exigiu, como nas ciências humanas da época, o alargamento do mundo geográfico-político-social. Dois bons exemplos do novo olhar e assimilação ao Oriente podem ser encontrados em Brecht, na Alemanha, e em Zé Celso Martinez Correa, no Brasil.

Na Alemanha o cientificismo não é tão vigoroso como na França. E é por tal razão, assinala Bornheim, que ele se veste com a camisa da "consciência histórica" e todos os

⁸ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

processos daí decorrentes. Tal interpretação da historicidade confere viabilidade ao teatro realista. É ao menos uma transição que é notada por Bornheim quando se passa do terreno francês (de Antoine) à Alemanha (de Otto Brahm). O seguimento do processo é que há um diálogo com a dramaturgia do passado que propõe uma nova afinação de seus instrumentos, já que não vemos necessariamente as coisas da mesma forma que nossos antepassados. Contudo, tal fato não deixa de induzir a grandes contradições: como reagir diante das circunstâncias dadas?

A instabilidade assola as atividades teatrais. E foi ela quem reorientou a hegemonia do naturalismo para a chegada em cena do expressionismo, como outro estilo abrangente e crítico, que na visão de Bornheim constituiu na época uma espécie de "cosmovisão" da realidade. O novo estilo nasce dos estrondos da guerra que ressonam na direção de um vazio niilista que se instala diante da percepção. São espaços até certo ponto renegociáveis, e a atmosfera é de nebulosidade fílmica que pouco a pouco intui a vida das grandes cidades e dos processos de industrialização, dos desamparos daquela solidão ocidental que busca o consolo das relações com a tecnologia.

Mesmo que para Bornheim o expressionismo seja ainda caudatário da "obra de arte total" wagneriana, antes de tudo importa a tônica, o acento reservado à consecução dos acontecimentos. Nesse caso, a ânsia do expressionismo parece ser a construção de um mundo novo que supere a experiência negativa. É como se passássemos do plano ôntico, explorado pelo naturalismo, à ambição ontológica do expressionismo, ou seja: tudo se faz problema. A subjetivação decorrente de tal estilo colocará a questão do relacionamento e da comunicação entre a ação teatral e o público. O interessante é que tal pergunta surge daquilo que Bornheim denominou "desmoronamento do mundo dos ideais". Para ele "a comunicação não se verifica embutida entre dois níveis em relação vertical, o real e o ideal, ou o singular e o universal, mas sim na pura horizontalidade ôntica das singularidades que se sucedem"¹⁰. O curioso é que esse "abandono do ôntico às suas próprias limitações" conduz a uma espécie de "desfiguração"¹¹. Uma morbidez que segundo Bornheim dá à "neurose" as rédeas das novas formas de comunicação.

No fundo dessa expansão expressionista surge para Bornheim, como fruto da "desmedida decorrência de qualquer coisa como uma visão do caos"¹², o diretor de cena. O diretor é o mediador das relações em cena e, principalmente, da comunicação

¹⁰ BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 28.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² *Ibid.*, p. 28.

Mesmo com as grandes mudanças operadas no cerne das atividades teatrais, Gerd Bornheim faz uma reserva, em tudo pertinente, a respeito da consciência histórica: é que ela "traz consigo o perigo da esclerose"²². É o mesmo complexo de totalidade que volta a assombrar nossas pesquisas e aos poucos se vê emergindo à obsessão do museu. Aqui, a crítica de Bornheim vai mais longe, "presa em um museu, confina-se a arte a suscitar uma contemplação puramente estética e artificial; o museu empresta à arte uma função abstrata"²³. Daí que as encenações passassem a exercer características de um teatro de museu não foi um passo tão longo. Isso também vai gerar uma crise interna muito grande no teatro. E quase de imediato, busca-se em toda parte soluções para esse impasse histórico. Uma das prováveis soluções é transvalorar todos os pressupostos estéticos do teatro, explorando então um esteticismo ativo que não alienasse o espectador. Assim, a criatividade voltaria a imperar, por exemplo, quando o dramaturgo moderno reescreve um texto clássico ou o diretor estimula a releitura atual de um texto antigo. São arrolados, enfim, os espíritos críticos e a liberdade criativa. Se passaria, assim, por cima da divinização do texto e se buscaria a vitalidade do teatro. Uma vitalidade que atinja "o espectador de hoje, que diga algo ao homem sobre a sua situação no mundo"²⁴. Todas as discussões introduzidas pelo historicismo no teatro trouxeram, mesmo com espírito polêmico, diversas transformações ao palco teatral e ao diálogo explicitado com outras formas de artes. Assim, a consciência histórica nos conduz a um estado de compreensão crítica que não pode ser preterido. Tal consciência é a força motriz de uma avaliação dos diversos contextos. O tema gera uma discussão em tudo produtiva dos pressupostos gerais do teatro, que integram também o debate da filosofia da arte e da estética.

Os pressupostos estéticos do teatro

*Não se entra impunemente numa crise, e não se a supera como quem dobra a esquina. O teatro é essencialmente mortal, ele se quer efêmero, todo apagar de luzes é de certo modo definitivo.*²⁵

²² Ibid., p. 21.

²³ Ibid., p. 21.

²⁴ Ibid., p. 21.

²⁵ BORNHEIM, Gerd. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998, p. 184.

Segundo Bornheim, os pressupostos estéticos do teatro revelam justamente a crise ocorrida no teatro contemporâneo. Para ele, o primeiro rompimento ocorre com a normatividade aristotélica que paira sobre o teatro, já que a presença de Aristóteles é discutida em largos períodos históricos. Boileau e Lessing discorrem, por exemplo, sobre a fidelidade aos preceitos aristotélicos, embora, pela exigência de maior liberdade das linguagens artísticas, essa situação comece então a se alterar e se voltar contra as prerrogativas de Aristóteles.

Uma das primeiras saídas da inconformidade em direção à liberdade de expressão é o romantismo. A força que irrompe do idealismo romântico avassala a cena teatral por muito tempo, chegando a mostrar seus adeptos até mesmo nos dias atuais. O romantismo foi um dos motores da crise da cultura ocidental. São os valores que se arruinam a partir do empreendimento de uma instabilidade, por assim dizer, total. O expressionismo levou adiante tal discussão de ruptura com a estabilidade tradicional. É justamente aquela consciência histórica que clarifica a situação das novas possibilidades estéticas do teatro. Assim, Aristóteles, de imperativo passa a uma leitura possível, ainda que se depreendam todas as forças em sua recusa. Veja-se que o teatro, fora da cultura ocidental e, inclusive, o teatro religioso, ignorou as normas do velho grego.

Nesse sincretismo, a construção do teatro vai caminhar de Shakespeare até nossos dias numa busca incessante de novidade, de criatividade e de compreensão de toda a ordem estética que se entrecruza nas discussões filosóficas e das ciências sociais como um todo. Para Bornheim, nessa paisagem, sem dúvida foi Brecht quem soube reavaliar a trajetória do teatro e de seu tempo, apresentando questionamentos renitentes a respostas definitivas. Aliás, é na atmosfera de imprevisibilidades que caminham as improvisações da linguagem teatral.

Antes de mais nada, o radicalismo de Brecht recusa a ideia do teatro como arte, não obstante certas ambiguidades que acompanham sua evolução e a despeito das vacilantes tentativas de reconciliação com o estético no fim de sua vida. A ideia aristotélica de que o drama deva ser um todo fechado, harmônico, perfeito, dotado de princípio, meio e fim, como composição uniforme, linear, necessária, é recusada por Brecht; ele quer montagem, ausência de harmonia estética, independência das cenas; recusa por isso a coerência da intriga. Recusa também as famosas unidades de ação, espaço e tempo. Ação, espaço e tempo devem ser fragmentados, e passam a ser

*tratados por Brecht de diversas maneiras, evitando o mais possível o princípio de unidade*²⁶.

A instabilidade do teatro brechtiano vai se voltar também contra aquele alívio da catarse aristotélica propiciado ao espectador. Brecht quer a consciência social de tal empreendimento. Nada de tornar o homem sujeito a uma passividade permissiva. Ele tentou o rompimento dessa passividade a partir do desenvolvimento do "distanciamento" e do "teatro épico" que fez. Este último será renegado posteriormente pelo autor em função de um novo teatro. A influência das problematizações de Brecht foi decisiva na análise de tais pressupostos estéticos novidadeiros do teatro. Para Bornheim, mesmo com um alto teor de criticidade, as ideias de Brecht serão absorvidas de forma dispersa. Elas vão dividir a cena de ruptura com o teatro de vanguarda, que propõe, por conseguinte, ainda outras explorações da linguagem cênica. É que a normatividade aristotélica não vale como estrutura de toda realidade e, mesmo com incansáveis discussões teóricas embasadas numa racionalidade firme, tais colocações pouco a pouco perdem vigência.

Para Bornheim, observando a crise de orientações estéticas, Brecht pretendia uma saída possível dentro de uma consciência social mais ampla. Por outro lado, o teatro de vanguarda desaguou num niilismo sem precedentes. Sua principal atividade era a denúncia violenta ou grotesca desse "sem sentido" e, entre o caótico das movimentações, ensaia-se a leitura de outras possibilidades e experiências.

A pluralidade de enfoque pergunta sobre a viabilidade e as possibilidades assumidas pelo texto dramático. Texto que mostra os sintomas daquela disputa entre o inteligível e o sensível introjetada nos pressupostos estéticos. Tais pressupostos dirigem nossa atenção justamente para aquela ambigüidade entre sensível e inteligível, procurando revalorizar o primeiro elemento dentro do campo filosófico. Esses pressupostos assumem, principalmente no caso de Brecht, com toda a verve político-social que se possa intuir daí, uma dupla finalidade: dirimir as distâncias entre a preparação para a prática expressiva e a prática propriamente dita das discussões mais interpretativas (ou filosóficas). Nessas motivações, embora sempre procurando uma melhor resolução, os acontecimentos culturais passeiam a passos largos: teorias da arte, histórias da arte, críticas interpretativas, análises logicamente expressas ou outras voltadas aos sentimentos

²⁶ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 28.

despertados pelas expressões culturais. Em todas essas perspectivas, o sentimento do belo artístico, do sublime, da purgação de falsos sentimentos ou mesmo de uma consolação qualquer, são efeitos difíceis de se distanciar. Por aí a crítica moderna, filha da crise de referenciais, ao perguntar pelo sentido da arte, extingue a possibilidade da sacralização ou fetichização desses elementos. Em meio a tais movimentações, um tempo precioso de iniciativas é gasto para respaldar uma espécie de hierarquização das obras e formas de arte, processo intimamente ligado à história de narrativa metafísica. No entanto, com as problematizações sobre a historicidade na filosofia de Hegel, tais processos se tornam insustentáveis, principalmente no arrolar posterior da filosofia de Nietzsche e as decorrências de prenúncios críticos num autor como Heidegger. A partir daí, há uma tendência positiva de abertura da estética, que passa a associar-se a outras disciplinas e perspectivas que não somente as filosóficas. São elas principalmente a psicologia, a educação, a sociologia e as ciências da natureza. Tal investida também é buscada pelos próprios artistas ou veiculadores de expressões no sentido de discutir em todos os níveis suas produções.

Há que se considerar ainda que com a reviravolta no seio do romantismo e nas vertentes formalistas kantianas e neokantianas, as problematizações extremadas levam a um intenso processo de abstração nas artes. O momento é totalmente sugestivo para as artes de vanguarda, que por sua vez atraem a atenção de uma infinidade de novas correntes e conceitos para a discussão: semiótica, psicanálise, existencialismo, entre outros âmbitos. Há vertentes que tratam do caráter educativo no teatro, da dimensão social, do aspecto religioso, da ação política, do cientificismo e da condição própria do jogo teatral. Nesse sentido, segundo Bornheim, as indagações fazem parte do diferencial de nossa situação com relação ao passado, já que o teatro sempre se colocou de forma espontânea. A verve teatral acompanha tais manifestações de ponta a ponta.

A pergunta da funcionalidade vai assolar as artes de uma forma geral, já que não se quer que o papel assumido por tais manifestações seja apenas o conforto do lazer burguês. Realça-se um diálogo perdido no preconceito. É o caso das ações do teatro do oprimido, que foram conduzidas num veio político por Augusto Boal, no Rio de Janeiro, e em outros países da América Latina.

A questão da funcionalidade no teatro também será colocada em meio à movimentação estética entre texto e ação dramática. Grande parte dos teóricos do teatro vai defender o texto como essencial ao teatro. A reviravolta da representação será operada justamente pelos dramaturgos que se ocupam mais diretamente com o espetáculo, participam de todos os processos da encenação e se furtam à atividade teórica propriamente dita. No entanto, tais dramaturgos ou autores teatrais estão perfeitamente a par de todos os assuntos que movem os questionamentos teóricos contemporâneos e irão refletir tais

questões na construção de seus espetáculos. Fato que constituirá a geração de novas intenções estéticas destituídas do caráter ortodoxo.

A exceção, no processo de dissociação de texto e espetáculo, ocorre segundo Bornheim na *Estética* de Hegel. Para Hegel, ao contrário da defesa do condicionamento ao texto, o que se afirma é a riqueza que a representação confere a tal contexto literário. Com isso, entram em jogo questionamentos sobre a separação entre ator e público. O processo que se arroja é o reconhecimento da alteridade e a reversão na filosofia daquela caracterização entre sujeito e objeto para uma via mais propriamente da exploração da linguagem como expressão cultural. Ademais, com a crise cultural e as rupturas que invadem o Ocidente, a pluralidade de estéticas nascentes germina sob o jugo de um forte niilismo. A atmosfera de "sem sentido" não vai se restringir à pergunta pela função do teatro, mas vai acompanhar todas as atividades que fazem parte das sociedades contemporâneas. Nessa linha, Brecht é um ponto nodal.

Com relação a Brecht, os posicionamentos de Bornheim enfatizam o caráter problematizador do teatro. Para ele, Brecht foi um problematizador como poucos dentro do teatro contemporâneo. As ideias de Brecht influenciam não apenas a dramaturgia ou a ação teatral, por assim dizer, mas adentram os questionamentos sobre a realidade contemporânea que invadem o teatro e as artes em geral. Para construir posicionamentos dessa ordem, ele operou, segundo Bornheim, "uma progressiva laicização do expressionismo"²⁷. É a partir dessa vertente que se investiga a possibilidade de uma nova estética teatral. Dois elementos serão importantes para a formação da nova linguagem: o efeito de distanciamento e a articulação do gesto teatral. A partir desses dois elementos, Brecht vai se distanciar do teatro histórico, no sentido enciclopédico do termo, e perseguirá uma compreensão mais popular de seu tempo. É por isso, aliás, que ele faz a reavaliação de seu teatro épico. Brecht sempre teve em mente a consciência histórica, mas essa não podia ser tampouco limitada a um museu. Para Bornheim, "a presença de Brecht impõe-se como o marco mais sério e essencial do teatro contemporâneo, na medida em que denota um esforço encaminhado para a superação de estruturas caducas, sejam teatrais ou não"²⁸. Tudo isso passa pela reflexão, que proporciona um duplo caráter à ação dramática: pensar a realidade contemporânea e descobrir a própria linguagem das representações teatrais. Interessava a Brecht o ponto de intersecção entre tais ações. E nesse sentido, em Brecht tudo se articula como uma intensa pesquisa

²⁷ Ibid., p. 112.

²⁸ Ibid., p. 114.

que não admite um caráter conclusivo ou mesmo dogmático. Tal é o comentário que o teatro faz das grandes correntes filosóficas. De certa forma, os críticos modernos deturpam os contornos históricos. E um autor como Brecht não vai aceitar que a tragédia grega, por exemplo, seja o resultado da teoria aristotélica. A teoria é o olhar contemplativo, e o lugar que caberia ao filósofo grego seria a interpretação crítica de tais ações práticas.

Bornheim salientou a importância de Brecht numa conferência na qual ele diz que para o dramaturgo alemão o importante é investigar e praticar o teatro — e aqui podemos dizer que há o aspecto social de seu teatro — como um compromisso com a vida e com a época em que se vive. O mais importante para Brecht era essa compreensão do tempo, e é por isso que, como observa Bornheim, ele é "habitado por uma insatisfação radical"²⁹ que busca interminavelmente soluções a partir das transformações de seu teatro. Para Brecht, tudo era signo de uma mutação constante que gerava uma provisoriedade muito salutar ao seu teatro. Bornheim admite que as práticas teatrais de Brecht sejam sempre válidas se assumidas em todo o seu caráter criativo. Se exploradas a partir de um ponto conclusivo ou na mera imitação pernicioso, perdem simplesmente a potencialidade, visto que, para Bornheim, "Brecht é um ponto de partida"³⁰ para muitas das transformações na prática do teatro e em seus pressupostos estéticos gerais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, A. *Beckett: L'incroyable désir*. Paris: Hachette Littérature, 1995.

BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

_____. "Brecht e as quatro estéticas". In: Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira (Orgs.). *Arte brasileira e filosofia*. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

²⁹ BORNHEIM, Gerd. "Brecht e as quatro estéticas". In: Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira (Orgs.). *Arte brasileira e filosofia*. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

³⁰ *Ibid.*, p. 75.