

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

CAMILA MARIA BERNARDO

ESTUDO DIALÓGICO DA PERSONAGEM *MÃE* COMO AGENTE DE
TRANSFORMAÇÃO SOCIAL EM DOMINGOS PELLEGRINI, MÁXIMO
GORKI E BERTOLT BRECHT.

São Paulo
2007

CAMILA MARIA BERNARDO

ESTUDO DIALÓGICO DA PERSONAGEM *MÃE* COMO AGENTE DE
TRANSFORMAÇÃO SOCIAL EM DOMINGOS PELLEGRINI, MÁXIMO
GORKI E BERTOLT BRECHT

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Letras da
Universidade Presbiteriana Mackenzie,
como requisito parcial à obtenção do título
de Mestre em Letras.

ORIENTADOR: Prof. Dr. José João Cury

São Paulo
2007

CAMILA MARIA BERNARDO

ESTUDO DIALÓGICO DA PERSONAGEM *MÃE* COMO AGENTE DE
TRANSFORMAÇÃO SOCIAL EM DOMINGOS PELLEGRINI, MÁXIMO
GORKI E BERTOLT BRECHT

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Letras da
Universidade Presbiteriana Mackenzie,
como requisito parcial à obtenção do título
de Mestre em Letras.

Aprovado em de de 2007.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José João Cury
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a. Dr^a. Aurora Ruiz Gedra
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a. Dr^a Lílian Jacoto
Universidade de São Paulo

Aos meus pais, fonte inesgotável de renovação, carinho e apoio. Muito mais do que a existência, deram-me condições de estar aqui e estão sempre ao meu lado para me ajudar a passar pelos infortúnios que algumas veredas da vida me trazem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ser fonte de renovação, fé e fortalecimento diante dos percalços; e também por ter sempre feito com que pessoas especiais entrassem em minha vida. Refiro-me especificamente aos professores José João Cury e Aurora Gedra.

Ao Prof. Dr. José João Cury, meu orientador, meu mestre, por quem minha admiração é imensurável, pela dedicação durante toda esta pesquisa, por acreditar em meu potencial e pelo estímulo em meus instantes de esmorecimento.

À Prof^a. Dr.^a Aurora Ruiz Gedra, que sempre esteve ao meu lado ao longo deste processo, sempre disposta a ensinar, a estender a mão vibrante e amorosamente.

Ao Nelson e Miralva, meus pais, meus agradecimentos serão lembrados todos os dias da minha vida.

Ao Nelson Júnior, meu irmão e melhor amigo, presente em todos os momentos com sua atenção e preocupação.

Ao Juan, meu afilhado, por me trazer sorriso aos lábios, distraíndo-me das aflições com suas traquinagens e, por vezes, me fazer parar para respirar ao me puxar pelas mãos com um pedido doce no olhar ansioso para que adentrássemos em um mundo mágico de nossas viagens imaginárias.

Ao MACKPESQUISA pelo suporte e incentivo.

À CAPES por propiciar-me condições para que pudesse prosseguir com minhas pesquisas.

À Universidade Presbiteriana Mackenzie pela seriedade e competência com que conduz suas responsabilidades.

Há homens que lutam um dia, e são bons;
Há homens que lutam por um ano, e são melhores;
Há homens que lutam por vários anos, e são muito
bons;
Há outros que lutam durante toda a vida, esses são
imprescindíveis.

(Bertolt Brecht)

RESUMO

O exame das quatro obras que compõem esta análise - o conto brasileiro “Mãe”, de Domingos Pellegrini, o romance russo “A Mãe”, de Máximo Gorki e as peças de teatro do alemão Bertolt Brecht “Os Fuzis da senhora Carrar” e “A Mãe”, releitura do romance de Gorki - visa a promover uma discussão acerca do dialogismo existente entre gêneros literários, épocas e nacionalidades diversos. A base desta investigação de cunho dialógico está na personagem mãe, *topos* literário, de modo mais preciso, no processo de metamorfose pelo qual a personagem passa. Intenciona-se, portanto, corroborar sua função de agente transformador social no campo literário. Instaura-se, por conseguinte, a questão da Formação Ideológica, à medida que a função literária de reordenação e transformação da sociedade é posta em evidência.

Palavras-chave: Dialogismo. Formação Ideológica. Mãe.

ABSTRACT

The examination of the four pieces which are part of the following analysis – the Brazilian short-story “Mãe”, written by Domingos Pellegrini, the Russian novel “A Mãe”, by Máximo Gorki and also the plays by the German writer Bertolt Brecht “Os Fuzis da senhora Carrar” and “A Mãe”, which has been given a new reading toward the theater dial, seeks to prompt a discussion concerning to the dialogism that exists among different nacionalities, ages and literary genres. The fundament to this research into dialogism is centered on the character mother, literary *topos*, specifically talking, on her metamorphosis process. It is intended, therefore, to corroborate her function as a social transformer agent through the literary field. It is established, consequently, the issue of Ideology Formation as the literary function in reordaing and transforming society is on focus.

Key-words: Dialogism. Ideology Formation. Mother.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 - A MÃE, DE DOMINGOS PELLEGRINI – Ditadura militar brasileira	23
2 – A MÃE, DE MÁXIMO GORKI – A Autocracia russa	49
2.1 A presença do diálogo	63
2.2 Descrição	64
2.3 Dissertação	68
2.4 Técnica de estruturação dos capítulos	70
3 – A MÃE E OS FUZIS DA SENHORA CARRAR, DE BRECHT: a mãe de todas as nações	81
CONCLUSÃO	135
BIBLIOGRAFIA	139

Todas as artes contribuem para a maior de todas as artes, a arte de viver.

Bertolt Brecht

A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica.

Mikhail Bakhtin

INTRODUÇÃO

A força motriz da interpelação na sociedade, considerando que cada indivíduo que interpela é ao mesmo tempo interpelado ideologicamente, conduz a perscrutar o campo da expressão artística literária sob o seu aspecto de formação ideológica. Determinados aspectos da luta de classes nos aparelhos ideológicos e repressores (ALTHUSSER, 1974) são formados por ela, que se constitui por meio da organização de posições políticas e ideológicas. A materialidade desses aparelhos opera no embate entre forças, na conjuntura ideológica característica de uma formação social em um dado momento.

No decurso desta análise, a primeira questão que se pode formular diz respeito à *função* exercida pela literatura; o papel que a obra literária desempenha na sociedade, em face de uma sociedade utilitarista. Antonio Candido (2002) defende a função humanizadora da literatura, sua capacidade de confirmar a humanidade do homem. Em outras palavras, a função literária é proposta em tríade: em função da literatura como um todo; de uma determinada obra; e em função do autor. Obviamente, os três aspectos estão intimamente ligados à recepção, haja

vista que tanto o autor como a obra ou a literatura pressupõem um interlocutor para que se efetive no plano não-virtual.

Assim, intenciona-se, neste trabalho, examinar e corroborar a função que tem a literatura de exprimir o homem e depois atuar em sua própria formação. Para que tal objetivo possa se cumprir, estudar-se-á o dialogismo, estabelecido entre quatro obras cujos gêneros são diversos: o conto, *Mãe*, de Domingos Pellegrini (1977); o romance, *A Mãe*, de Máximo Gorki (1907); e duas peças de Bertolt Brecht, *Os fuzis da senhora Carrar* (1937) e *A Mãe*, releitura do romance de Gorki, (1935).

A perspectiva dialógica referida concerne aos estudos filosóficos da linguagem de Mikhail Bakhtin, cujas proposições são formuladas em uma “translingüística”, que constitui uma óptica mestra para perceber todas as categorias radicadas na linguagem. Bakhtin pressupõe que todos os aspectos da vida humana estão enraizados. E ele, assim, formulou a máxima: "Sou um homem e nada do que é humano me é alheio. O que poderia significar: Minha vida é um enunciado, portanto nada no discurso me é alheio" (CLARK e HOLQUIST, 1998, p.233).

Não gratuitamente a figura “mãe” permeia todas as obras. Por meio dela será estudado o viés dialógico bakhtiniano. Ao cotejar estas obras, apreende-se a recorrência da personagem mãe, o que a torna o *Leitmotiv*. Não obstante, a repetição de temas associados, de situações, de sentimentos e de objetos também pululam em todos os gêneros, sendo *a priori* apenas citados e, a seguir, detalhadamente estudados. É imprescindível dizer que a “recorrência de um objeto, personagem no decurso de uma obra, não constitui, por si só, um leitmotiv: para sê-lo, é preciso que o seu aparecimento envolva uma significação especial” (MOISÉS, 1974, p.304). Assim, serão também elencados esses objetos, bem como suas significações especiais, no sentido de confirmá-las como *leitmotiv*.

Na medida em que se avança na metodologia aplicada na análise de cada obra, com o intuito de realizar o seu cotejo ao longo desse exame, é essencial salientar a diversidade da linha analítica empregada, haja vista que a consonância de elementos configurados em todas elas se realiza por caminhos distintos, o que conduz o exame a diferentes vieses.

Robert Curtius (1957), retomando a *Retórica* aristotélica, propôs um trabalho de investigação baseado nos *topoi*, dos quais um exemplo é o *locus amoenus*, lugar aprazível, principal elemento constitutivo de toda descrição da Natureza. O sistema dos *topoi*, como é visto por Curtius, tornou-se, na literatura, o denominador comum, a teoria e o acervo das formas. A nova função deles é justamente atuar como clichê de “emprego universal na literatura e espalharem-se por todos os terrenos da vida literária” (CURTIUS, 1957, p.72). Seguindo essa concepção, pode-se considerar a personagem mãe como um *topos*.

Assim sendo, tal personagem, bem como os elementos que a circundam, são agora entendidos como fórmulas constantes de expressão e de pensamento, ou seja, modos de dizer e de pensar que se transformaram em lugares-comuns de emprego universal na literatura – *topoi*, segundo o estudo de Curtius. Esse trilho será o escolhido para a investigação do dialogismo entre as obras constitutivas do *corpus*.

Tendo em vista que se trata de âmbito introdutório, será traçado, em linhas gerais, o perfil arquetípico das quatro mães. Além disso, uma vez que está pressuposta na análise a contextualização histórica, este aspecto também irá integrar este estudo. Não obstante, tal estudo irá além de mero “pano de fundo” ou do estudo espaço-temporal, já que a integridade da obra não permite a adoção de visões, quer estéticas, filosóficas ou históricas dissociadas; e que só é possível

entender a obra, fundindo texto e contexto, numa interpretação dialeticamente íntegra. Antonio Candido, em seu estudo sobre a sociedade e a literatura (1976, p. 4), afirma que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”.

Como foi dito acima, corrobora-se aqui a tese de que a função da literatura é exprimir o homem e depois atuar em sua própria formação; para tanto, as relações são alicerces da dinâmica da comunicação. É necessário, outrossim, ter em vista que, embora a literatura tenha caráter ficcional, são intrínsecos a ela os contextos das relações sociais. E cabe dizer, a esta altura, à guisa de introdução, que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção.

Agora, convém ir para o exame das obras, começando pelo conto. Neste conto de Domingos Pellegrini, a mãe, que não foi nomeada, tem seu filho perseguido pelo regime governamental brasileiro. Toda a trama é muito bem articulada e as ações narradas são meticulosamente escamoteadas, uma vez que a ação se desenvolve em época de repressão, tendo sido o próprio conto escrito sob o regime da censura da ditadura militar. Este exame será realizado com base na análise sógnica. Por meio de índices – conceito peirciano - Pellegrini conduz seus leitores aos estreitos cômodos de uma casa que (a)guarda a aflição da espera de um retorno. Relevante também será compreender o contexto da década de 70 no Brasil, e especificamente de 1977, ano em que o conto foi escrito. Domingos Pellegrini, com a sua literatura engajada, denunciou a opressão política vigente no país em plena ditadura militar: sob censura, ele conseguiu dar voz ativa a um jovem idealista.

Inserida no romance de Máximo Gorki está a segunda mãe. O gênero romanesco está baseado na contradição, na oposição aparente entre indivíduo e

sociedade, e, conseqüentemente, o seu conteúdo se delinea como combate social (no caso da obra em análise, trata-se da história de uma luta heróica, que, no entanto, trilha caminhos tortuosos, “luta contra as condições desfavoráveis que a vida burguesa moderna impõe à figuração poética.” (LUKÁCS, 1992, p.179)

Salienta-se que a análise do romance seguirá a linha sociológica, na sua pretensão de demonstrar que as condições econômicas de uma época são a causa última e mais profunda das suas condições sociais e, por conseqüência, a causa imediata do fenômeno artístico; tese fundamentada em George Lukács e Lucien Goldmann. A análise sociológica do romance almeja debruçar-se sobre a forma narrativa, tendo em vista que o verdadeiramente social da literatura é a sua forma. Somente ela permite que a experiência dos artistas entre si, com os outros e com o público transforme-se em comunicação; e é graças a essa comunicação, graças à possibilidade de fruição, que se efetiva o gozo estético, que a arte chega a ser – primariamente – social. O romancista deve ser o historiador da vida privada; assim conseguirá atingir o social.

Segundo esta perspectiva de análise, a sociológica, os grandes romancistas, utilizam-se de *tipos*, aspecto que será tratado ulteriormente. Em princípio, leia-se *típico* não como a média; ao contrário, o típico se alcança pelo desvelamento enérgico das contradições que aparecem nos caracteres excessivos e nas situações extremas. Cabe dizer que a personagem, mãe, neste romance é típica – além de heroína problemática.

Em Gorki, a personagem mãe, Pelagea Wlassowa, é oriunda de uma típica família de operários russos, que enfrenta toda sorte de dificuldades. Logo no começo da história o núcleo familiar é (des)estruturado pela morte do chefe da família, Mikhail Vlassov. Após a perda do pai, Pawel passa a ter outro

comportamento, mostrando-se apático frente aos hábitos dos demais jovens de sua idade. Sua única distração são os *livros* e Pawel passa a lutar pela bandeira da justiça. Sua mãe, Pelagea, cuja vida sofrera grandes transformações, não permite que sua luta seja interrompida – "Eles vão ver que mesmo com Pawel preso, a mão dele alcança longe. Vão ver". Como se nota, dentro desse contexto, é mister avaliar a sociedade de regime semifeudal em que se encontrava a Rússia no início do século XX.

Essa mãe, Wlassova, será analisada em diferentes momentos e, no terceiro capítulo, será examinada a releitura que Bertolt Brecht efetua sobre essa obra de Gorki. Em Brecht, esquadrihar-se-á também o regime nazista de Adolf Hitler e a Alemanha, país de origem do autor, nas décadas de 1930 e 1940. Sua incansável luta contra a política germânica o leva a revolucionar a dramaturgia mundial. Seu teatro transpõe os limites da denúncia, pois consiste em uma revolução dentro do próprio teatro. Em função disso, é preciso enfatizar que se utilizará a própria teorização brechtiana para embasar este exame, o que será possível, pois Brecht, além de dramaturgo, foi também exímio teórico teatral, um *dramaturg*, nomenclatura não existente na língua portuguesa para designar aqueles que teorizam o teatro.

Finalmente, a última mãe, da peça *Os Fuzis da senhora Carrar*, posiciona-se contra a guerra espanhola de Franco. Apesar do meio hostil que a circunda, numa época em que todos têm de enfrentar a voraz e cruel lógica da guerra, a senhora Carrar deseja somente viver em paz com seus filhos, tendo em vista que o marido já havia sido morto. Entretanto, após perder um de seus filhos, a neutralidade passa a ser impossível.

Convém ressaltar que as mães, tanto as Wlassowa como Teresa Carrar, representam uma personagem problemática em uma busca degradada e, por isso,

inautêntica; elas buscam valores autênticos num mundo de conformismo e convenção. As heroínas problemáticas, termo lukacsiano, constituem o conteúdo desse novo gênero chamado romance, criado em uma sociedade individualista.

A peça *A Mãe*, cujo título em alemão é *Die Mutter* foi escrita em 1931 e estreou no dia 19 de novembro de 1935 no teatro Civic Repertory Theatre, com a atuação do grupo Theatre Union, que fizera repercutir o nome de Brecht. Um crítico de Varsóvia escreveu que o público que vinha ver *Die Mutter* chegava falando apenas de Gorki, mas, durante os intervalos, falava-se apenas de Brecht: a releitura brechtiana inflamava o público com idéias revolucionárias completamente impensáveis no teatro velho. A polícia até impusera sua força, dificultando as apresentações da peça, a qual, segundo o próprio Brecht, tinha a verdadeira força em suas palavras. (WILLET, 1963, p. 314)

A segunda peça a ser analisada, *Os Fuzis da senhora Carrar*, título em alemão, *Die Gewehe der frau Carrar* foi escrita em 1937 e estreou em Paris no dia 16 de outubro do mesmo ano; é considerada como uma expressão do teatro antimetafísico, materialista, não aristotélico e antifascista. Realizada em um curto ato em prosa, esta peça concisa e contundente foi um verdadeiro feito político, que visava influenciar os homens e também insuflá-los contra o fascismo e a guerra. A ação desta segunda peça se desenrola em uma casa de pescadores na Andaluzia, Espanha.

E por fim, o dialogismo entre as obras, o qual transcende o plano lingüístico, será analisado para embasar a tese de que a função literária é a de promover a transformação social, fator determinante externo da literatura, sendo o seu efeito tanto mais geral, amplo e profundo, quanto mais social é a causa.

A teoria teatral de Bertolt Brecht foi construída ao longo de mais de trinta anos. Seu desejo era a ativação intelectual de seu espectador, o qual deveria se perceber como participante fundamental do evento teatral, já que a cena se apresentaria aberta, colocando-se em franco diálogo com ele. Dessa forma, espectador e ator reconstroem o observar. Nos ideais de Brecht, observar implica assumir uma atitude crítica produtiva, ao passo que observar criticamente significa compreender e, portanto, adquirir instrumentos para transformar. Em síntese, a transformação da ordem era seu maior intuito.

À guisa de elucidação, deve-se dizer que a análise destes gêneros literários distintos será feita com base em diferentes campos analíticos devido às suas peculiaridades e desígnios. Serão usados, portanto, textos semióticos, semânticos, discursivos e até “extralingüísticos”, tal como formula Bakhtin:

As relações dialógicas são extralingüísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do discurso. [...] É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem seja qual for o seu campo de emprego está impregnada de relações dialógicas. (1990, p.183)

O autor afirma, como está claro no fragmento acima, que essas relações se situam no campo do discurso, o qual é essencialmente dialógico. Deve-se a esse fato o estudo metalingüístico dessas relações, o que ultrapassa os limites da lingüística; assim sendo, as relações dialógicas não podem ser reduzidas a relações lógicas ou concreto-semânticas. O sentido dialógico, aqui, diz respeito a cenas enunciativas paradoxalmente díspares e consoantes. Por isso, é bom lembrar que as relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais, estendem-se também a qualquer parte integrante do enunciado interpretado como signo da posição semântica de um outro, como representante do enunciado de um

outro. São possíveis também entre os estilos de linguagem, desde que eles sejam entendidos como certas posições semânticas, apresentando, desta forma, uma espécie de cosmovisão da linguagem, o que conduz a uma abordagem não mais lingüística.

A semiologia, por exemplo, chama a atenção para os signos, para a materialidade do texto com todas as suas significações possíveis. Os procedimentos semiológicos devem ser compreendidos “como investigações prudentes, impedindo que se salte sobre o primeiro sentido que apareça pela frente.” (UBERSFELD, 2005, p.189)

Na medida em que o “histórico” constitui o cerne desta perspectiva de estudo, convém ressaltar que o homem é agente no processo histórico-literário. Brecht, ao desenvolver sua teoria teatral, assim definiu a noção de historicização:

[...] o teatro burguês privilegia o intemporal, a representação do homem se atém ao que é definido como *eternamente humano*, a trama das peças se baseia em situações gerais, através das quais se expressa o homem com H maiúsculo, o homem de *todos os tempos e de todas as raças e de todas as classes*. É a visão idealista e metafísica. Que nega a História e a transformação, ignorando deliberadamente o significado concreto da vida social. (PEIXOTO, 1981, p. 95)

Ora, se fosse possível existir algo *eternamente humano*, seria necessário partir do pressuposto de que certas injustiças, por exemplo, são eternas, inelutáveis ou invencíveis. Portanto, caberia àqueles que se encontram do lado dos “injustiçados” simplesmente aceitar sua condição humana. Além disso, a idéia de Homem que encerra em si todas as etnias e classes é a negação da luta de classes e, conseqüentemente, da divisão entre os que dominam e os que são dominados. As condições históricas não devem ser imaginadas, ou mesmo construídas, como

poderes misteriosos, fora do alcance e controle humano; pelo contrário, elas são criadas e mantidas pelos homens.

Em contrapartida, a formulação do teatro épico brechtiano pressupõe que as cenas devam ser representadas de forma que o significado histórico seja evidenciado. Os acontecimentos devem ser exibidos como únicos, para que um comportamento ou um costume possa permitir que deles se extraiam conclusões sobre a estrutura social (transitória e transformável). Sua práxis teatral é também engendrada pelo materialismo dialético, doutrina fundamental do marxismo, cuja idéia central é a de que o mundo e, conseqüentemente, as condições sociais não podem ser consideradas como um complexo de coisas acabadas, mas como processos acompanhados de suas contradições, em que as coisas e os reflexos delas na consciência estão em incessante movimento.

Dessa forma, o discurso teatral brechtiano não se encontra alicerçado apenas sobre a idéia de fazer dos acontecimentos fatos históricos, e, por conseguinte, mais distantes de seus leitores/espectadores. Suas idéias se contrapõem ao conceito aristotélico de dialética, reduzido à condição de exercício mental que não se refere às próprias coisas, mas às opiniões dos homens acerca delas.

As coerções ideológicas fundamentadas por meio da arte literária visam à transformação social somente possível na interpelação dos sujeitos. Combater a arte dita “burguesa” não quer dizer combater a estética artística - poder-se-ia tomar emprestado o termo empregado por Brecht para designar a arte em um sentido mais amplo. O *dramaturg* assim se referia ao teatro dramático, cujo maior objetivo era propiciar a empatia via catarse aristotélica. Tal ressalva parece ser pertinente devido ao fato de a literatura dita “engajada” ser geralmente considerada de menor valor ético-estético. Toda ficção engajada, ao aproximar-se do panfleto, sofre

degradações estéticas e há sempre o risco de a obra tornar-se doutrinária e catequética¹.

Faz-se necessário também salientar que, do ponto de vista de duração e equilíbrio, não se deseja preterir, neste trabalho, o estudo do conto e do romance, ainda que seja enfatizada a esfera teatral. Isso é passível de suceder por diversos motivos. O teatro possui um privilégio inegável: sua qualidade artesanal, a presença viva do homem no palco, a comunicação entre pessoas encarnando personagens e o público concreto e real; e não mediações através de imagens ou transmissões convivendo no mesmo espaço e tempo. Apesar de as personagens se moverem em espaços e tempos fictícios, o público é participante, sua presença é ativa, de certo modo criadora, distingue-se da passividade conformista do público manipulado pelo suave “terror totalitário” das indústrias culturais.

Com efeito, o teatro é um instrumento de transformação especial por poder extrair do prazer “elementos didáticos e converter certos estabelecimentos de diversão em órgãos de comunicação das massas; ou seja, é capaz de emigrar do reino do meramente aprazível e converter crítica em prazer” (BRECHT, 1967, p. 182); além disso, ele é eficazmente forte ao demonstrar, e não dizer, o que se convém fazer. Ele não apresenta moralidades, mas múltiplas possibilidades. No entanto, há ainda mais um fator extremamente valioso concernente a ele: o fato de seres humanos (em vez de outros materiais) encarnarem seres humanos. O ator simplesmente age igual ao homem no mundo. A característica fundamental do homem é desempenhar papéis no palco do mundo, na vida social. O ator, ao disfarçar-se, revela a essência do homem, a distância em face de si mesmo, que lhe permite desempenhar os papéis de outros seres humanos. O homem tem de sair de

¹ Tal conceito é veiculado em *A criação literária*, de Massaud Moisés, (1967, p.216), em seus estudos sobre o romance.

si para chegar a si mesmo, para adquirir um *Eu* próprio. Visto assim, os temas do teatro e o do ator passam a ser o próprio teatro, ou seja, o mundo humano e, por conseguinte, o próprio ator: o homem.

Não param aqui as motivações para um estudo mais detido deste gênero. Bertolt Brecht, ao revolucionar a arte teatral, faz com que a arte, em um sentido mais amplo, sofra igual revolução. Injusto seria se seu legado se restringisse a apenas um gênero dentre a amplitude que a arte literária abarca.

Brecht nunca permitiria que seus mais elementares princípios fossem meramente cópias ou transposições; seu desejo era, sim, que eles fossem revisitados e amplamente discutidos, o que metamorfoseia leitores ou espectadores em colaboradores. Sua teorização permanece um vigoroso estímulo para aqueles a quem o palco não representa mais as tábuas que significam o mundo. Parafraseando suas palavras, o decisivo não é o pensamento privado, mas a arte de pensar na cabeça das outras pessoas (in BENJAMIN, 1991, p.192). De um lado, o ator; do outro, o espectador: forma-se, então, a unidade mínima social, composta por dois homens. Ou seria do mesmo lado? Como na vida real, os homens desenvolvem-se uns aos outros.

Finalmente, distintos os gêneros, épocas e regimes governamentais, tem-se, em suma, a arte:

[...] Mas entre os instrumentos que podem contribuir para este acerto, pode haver um que seja delicado, frágil, que exija uma mão leve. A arte, enquanto arte, assumindo e aprofundando seus instrumentos expressivos, estruturada segundo as exigências do mundo de hoje, pode ser uma arma. Leve como um pequeno bisturi manejado com precisão e delicadeza pelos gestos de um cirurgião. Mas arma de libertação. (PEIXOTO, 1991, p.106)

Não importa, portanto, o gênero; o contexto sócio-político. O que se deseja neste exame, que abarcará a análise dialógica de um conto, de um romance e de duas peças teatrais, é procurar elucidar esse “poder” da arte literária, de se tornar arma destruidora do *status quo*, entendido como forma de dominação, da luta de classes – enfim, a configuração da arte como agente da transformação social.

1 - A MÃE, DE DOMINGOS PELLEGRINI – Ditadura militar brasileira

A época brasileira cuja marca registrada foi a opressão da ditadura militar, em meio à qual bombas foram lançadas, pessoas foram exterminadas, torturadas e exiladas, não foi palco apenas de atrocidades. A mobilização, essencialmente estudantil, visava a contrapor-se a esse regime totalitário e hostil que tratava de reprimir o “terrorismo”; e a esquerda usando a tortura como instrumento de investigação, e o extermínio como elemento dissuasório.

Ademais, o campo artístico literário também engendrara a manifestação velada. Um dos gêneros literários mais expressivos, para não apenas relatar, mas também delatar uma situação condenável, é o conto, muito mais que enredo, que mera história contada; é como se partisse do *individual para a essência da condição humana*.

Tratar-se-á, a seguir, de tal gênero, em uma perspectiva modernista.

Em contrapartida à arte clássica, em que eixos fixos determinavam as regras e valores da arte, como as de obediência à ordem de começo, meio e fim e a das unidades (de ação, tempo e espaço), encontra-se a narrativa moderna, fragmentada em uma estrutura invertebrada. Vai-se perdendo o caráter de unidade da vida e, conseqüentemente, da obra. Acentuam-se as fragmentações das obras, das pessoas, dos valores, resultantes da complexidade dos novos tempos, complexidade esta que se iniciara com o advento da Revolução Industrial.

Nas entrelinhas do conto *Mãe*, de Domingos Pellegrini (1977), o primeiro *corpus* analisado, subjaz intenso relato sensorial, construído sob a perspectiva de uma mãe, como sugerido pelo título, cuja incansável espera pelo retorno do filho ressequira-lhe até a alma.

É possível destrinçar o conto em quatro momentos distintos,: o primeiro deles desenrola-se desde a chegada do *filho* de mais uma madrugada misteriosa, até sua partida.

O filho chegou estremecendo as tábuas do assoalho. Respira forte [...] A mãe sabe que não adianta, mas gostaria de chorar, o filho sabe que não adianta olhar para trás e não olha. A mãe fica na varanda com o cheiro dos alecrins, muito tempo na varanda com o suado cheiro azul dos alecrins [...](PELLEGRINI, 1977, p.25)

O segundo momento da obra inicia-se com a ausência dolorosa do filho até o momento em que chegam dois “homens”.

[...] Agora a mãe está entregando na pensão os lençóis lavados e passados, e responde à arrumadeira que ainda não, não tem notícia nenhuma do filho, que, no entanto deve estar em casa esperando a janta. Depois a mãe vai costurar com o rádio ligado e quase não ouve quando os dois homens que, agora, já estão revistando a casa e perguntando. A senhora não tem notícia dele? [...] (Ibid., p.27)

No terceiro momento, a personagem parece estar em uma delegacia, a responder a um interrogatório:

[...] Meu filho é bom, o senhor pode acreditar no que eu digo... mas o homem não quer mais respostas repetidas, pergunta mais. Quem ia em casa. Com quem ele andava. Nomes. Fotografias. Saía à noite? Viajava? Trazia livros? Embrulhos? Falou de endereço alguma vez? Não voltava com as mãos sujas de tinta?” (Ibid., p.28).

No quarto e último momento, a personagem mãe, solitária, busca respostas em suas divagações:

[...] e aperta as mãos no avental molhado que, no entanto ficou em casa; e mente, disfarça, nega, não diz; e continua insistindo de vez em quando que: meu filho é bom, não sei de nada, o meu filho é bom; porque não sou uma cadela pra renegar meu filho e porque sei que ele é mesmo bom [...](Ibid., p.29).

É mister atentar para o fato de que as ações constantes das personagens e seus significados no desenrolar da intriga são “funções”, conceito introduzido e definido nos estudos que Vladimir Propp faz das formas (1984). Ao analisar a relação entre as ações das personagens, o autor assim define função: “Por função, compreende-se o procedimento de uma personagem, definida do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação”. (Ibid., p.26). Na terminologia de Propp, a inter-relação entre esses seres de papel pode ser designada por “sintaxe das personagens”.

Como já foi dito, no estudo morfológico do conto maravilhoso o autor propõe uma série de funções, que estão presentes também em outros tipos de contos e, inclusive, no conto “Mãe”, de Domingos Pellegrini. Entre elas, a situação inicial: “O filho chegou estremeando as tábuas do assoalho”; a função designada afastamento, quando um dos membros da família sai de casa, como ocorre no conto: “Quem sabe um dia eu volto, mãe. A mãe sabe que não adianta, mas gostaria de chorar, o filho sabe que não adianta olhar pra trás e não olha”. Ainda neste trecho está presente também a função designada proibição, pois se impõe ao herói, a mãe, uma proibição. Um outro exemplo da mesma função está em: “[...] o filho que estremece a casa atrás dos documentos: minha certidão de nascimento, mãe, cadê?”. A proibição dita aqui é subentendida pela fuga repentina da personagem e pela sua busca por documentos, um paradoxo, que enerva a idéia de estar ele proibido de lutar pelo que julga correto. Tem-se, então, a proibição transgredida (função designada transgressão, ilustrada pelo exemplo a seguir: “São esses livros, esses livros que ele traz, lá em cima do guarda-roupa, lê, devolve, traz outros, lê, devolve e nunca termina de pensar: a transgressão consiste no ato de instruir-se, pensar e, conseqüentemente, rebelar-se e se ver impelido a fazer algo para mudar o

estado das coisas: “O filho mastiga os pensamentos de boca fechada; a mãe não pode abrir a boca do filho e arrancar essas pedras; e sabe que ele vai cuspir de repente as palavras, retas, vão ficar encravadas na parede [...]”.

Outras funções ainda podem ser reconhecidas no conto: a função designada interrogatório, quando o antagonista procura obter uma informação “[...] os dois homens que, agora, já estão revistando a casa e perguntando. A senhora não tem mesmo notícia dele? A senhora não tem aí uma fotografia dele?” A função designada carência, quando falta alguma coisa a um membro da família e ele deseja obter isso que falta “[...] e vê a foto do filho e só consegue querer que ele não volte pra não ser apanhado; e aperta as mãos no avental molhado que, no entanto, ficou em casa”, o que, também paradoxalmente, revela a carência e, ao mesmo tempo, a proteção, o medo que sente em relação ao filho. À medida em que se apreende como se dividem as seqüências de um conto, é possível desmembrar qualquer conto em suas partes constituintes, e “as partes constituintes fundamentais são as funções das personagens” (PROPP, 1984, p.88)

A trama é urdida, ao longo da articulação dos quatro momentos citados, por *motivos associados e livres*. Segundo Propp, “por enredo entendo o tema, no qual se interpenetram diferentes situações – os motivos” (Ibid.,p.20). Poder-se-ia chamar de motivos associados tanto a chegada do filho após longos dias; quanto suas leituras de livros “proibidos” e, finalmente, sua “fuga”, já que, sem estes elementos, a trama perderia o nexos de causa e efeito. Os motivos associados são, portanto, entendidos como aqueles que não podem ser excluídos da narrativa sem o comprometimento da seqüência causal, ao passo que a *secura das plantas*, o *avental da mãe*, até mesmo o *cardápio (carne moída)*, prescindíveis ao texto,

poderiam ser motivos livres. Estes, se excluídos da trama, não a comprometem; no entanto, ajudam a caracterizar o estado emocional das personagens.

Delimitados os quatro momentos da obra, destacados neles alguns motivos e algumas funções das personagens, tratar-se-á agora da intenção da perspectiva narrativa (a ação do conto é narrada em terceira pessoa). Massaud Moisés discorre sobre as desvantagens dos focos narrativos: sempre haverá desvantagens em torno deles.

[...] Todos os tipos de foco apresentam vantagens e desvantagens, já que podem favorecer ou limitar a possibilidade de examinar o panorama em que se passa a história, é por isso que nenhum deles é perfeito ou completo. É importante, assim, que o escritor, ao optar por um deles, consiga realizar sua intenção, a de nos contar uma história que nos convença e é claro, de ajustar o foco narrativo à história contada [...] (MOISÉS, 1967, p. 178)

No entanto, o fato de a narrativa ser conduzida em terceira pessoa não implica personagens mal ou bem construídas. O saber do leitor se constrói progressivamente, de acordo com a composição espacial e com a caracterização da postura da personagem. Portanto, a construção do saber no aspecto da recepção depende do narrador, que, tal qual uma câmera, é capaz de captar, por perspectivas inimagináveis, todos os momentos que serão revelados. Sua voz objetiva primeiramente representar, ou seja, produzir intratextualmente um universo, personagens, eventos e, além disso, organizar e controlar as estruturas do texto narrativo. O narrador, em “Mãe”, além de penetrar em todas as frestas com sua câmera onipresente, delega voz às personagens, mesclando os tipos de focalização. Há uma voz dual, veiculada através do uso do discurso indireto livre.

Dissimula-se o narrador da onisciência seletiva apresentando uma limitação a um centro fixo, cujo ângulo central e os canais são voltados para os sentimentos, pensamentos e percepções da personagem *mãe*, mostrados diretamente. Tal procedimento imprime maior verossimilhança e autenticidade ao texto, cuja recepção

será mais impactante, haja vista que o leitor facilmente se identifica com a situação, e a história, assim, não parece ser a história de outrem; alheia. Outrossim, a utilização desse procedimento narrativo dissipa a separação rígida entre a câmera e a personagem:

[...] Vem meu filho, vem; e a cachorra continua estirada com as tetas nos ladrilhos. Já vou, mãe, já disse que já vou. A ninhada desmamou, as tetas da cachorra estão descansadas, a cachorra está descansada: os filhotes estão no mundo com dentes fortes [...] (PELLEGRINI, 1977, p.25)

A voz da própria mãe – “Vem meu filho” – e a câmera da narrador, que mostra ao leitor todas as frestas – “e a cachorra continua estirada com as tetas nos ladrilhos” – juntamente com a voz de outra personagem, o filho – “Já vou, mãe, já disse que já vou” – engendram a tessitura labiríntica de Pellegrini.

Além de imbricar todas estas focalizações, o autor, como contista moderno, utiliza o diálogo direto dispensando o uso de sinal gráfico:

[...] Aqui, meu filho, aqui, mas pra quê; a mãe fica com a pergunta ecoando sem saída da garganta até as varizes. O filho mesmo de costas, empacotando a roupa, sente o cheiro de aflição e de sabão de coco da mãe; e se apressa; porque ouve esse cheiro crescendo cada vez mais agudo no silêncio [...] (Ibid., p.26)

O monólogo interior é outra variante da representação das falas das personagens. Ele exprime o que está inserido no mundo psíquico da personagem, seus diversos níveis de consciência, ou seja, a personagem fala consigo mesma antes de falar com outros. De acordo com Victor Manuel (1988), o monólogo interior “desposa fielmente o fluir caótico da corrente de consciência das personagens e que traduz, por conseguinte, em toda a sua integridade; o tempo interior, permite devassar a confusão labiríntica e desesperante da alma humana”. (1988, p. 421)

Um exemplo de monólogo interior é o excerto que segue, referindo-se às indagações da *mãe* a respeito de seu filho:

[...] O que é que esse menino tanto vê nesse varal, o que é que ele está lendo nesse varal, meu Deus do céu? São esses livros, esses livros que ele traz lá em cima do guarda-roupa, lê, devolve, traz outros, lê, devolve e nunca termina de pensar. (PELLEGRINI, *op. cit.*, p. 26)

A personagem mãe desespera-se ao sentir que seu filho estava se perdendo ao percorrer caminhos escusos – sentimento que se poderia intitular aqui como dialógico, já que é comum a todas as personagens “mães” estudadas neste exame. Também sofreram as “duas Pelageas” ao ver seu filho lendo livros estranhos que tinham de ser escondidos e a discutir suas leituras com pessoas igualmente estranhas; Teresa Carrar, mãe de dois filhos, também temia por eles e, por conseguinte, tentara de todas as formas mantê-los longe do alcance da guerra. No conto, o perigo iminente é percebido pela mãe por meio do significado implícito no signo *livro*, assim como por meio das reflexões e busca de respostas que o filho tenta “ler” em um varal em meio às divagações da mãe. Esta, ao entrar em contato consigo mesma, devido a sua apreensão desenvolve um monólogo interior.

A diegese do conto, que comporta um “antes”, um “agora” e um “depois” não pode ser concebível fora do fluxo de tempo. O aspecto temporal de *Mãe* segue o tempo do relógio, cronológico, se bem que as divagações da personagem mãe parecem seguir o tempo psicológico, um tempo mais fluido e complexo, subjetivo e vivencial, um *time in mind*, tempo que difere em relação ao tempo do relógio e do calendário. O seu “presente”, por vezes, está nas memórias, por vezes se projeta no futuro, ou até mesmo pára e se esvazia. O tempo interior das personagens é muito mais vivaz que o tempo linear. A angústia da mãe ao ver seu filho partir e a dura espera de que ele ainda volte e esteja a esperar pelo jantar; a busca do filho pelos documentos na casa, sofrendo por ter de partir de tal forma; a espera no que parece ser uma delegacia, ao ser inquirida sobre o destino e atos do filho, sempre a negar e

a protegê-lo. Todas essas situações que o narrador vai descrevendo parecem perdurar uma verdadeira eternidade, tudo mensurado pelo infinito tempo interior e psicológico.

A inexorabilidade do tempo pode ser vista, por exemplo, por meio da descrição da paisagem e do espaço: “[...] na varanda a reparar em quem passa, todo dia, uns ladeira abaixo, outros ladeira acima na direção do filho que partiu quando as azaléias ainda não tinham florido. Agora a mãe rega o antúrio e não mais se preocupa em cortar as folhas secas”. (PELLEGRINI, 1977, p. 26). Aqui, a passagem do tempo é marcada poeticamente, por meio das mudanças de estações; pode-se afirmar isso devido ao fato de as flores já terem começado a florir novamente. O ciclo não pára, visto que as plantas floriram, viveram, murcharam e secaram – e a mãe sequer consegue podar-lhes as folhas secas.

Há também o tempo em que se situa e se processa a própria escrita do conto, tempo este de suma importância na compreensão desta tessitura dramática. Trata-se da década de 70, mais especificamente o ano de 1977, em que o país passava não apenas por forte repressão, mas também pelas mãos de dirigentes preocupados com a expansão dessa força controladora, sob o domínio de uma ditadura militar:

[...] Acho que devíamos, inclusive, fazer uma nova análise completa de todo este problema da esquerda para ver se há mudanças ou não. Porque se houver mudanças, *nós também devemos mudar*. Nós devemos, com inteligência, encontrar os métodos, os processos para *combatê-los*, de acordo com a orientação que eles seguem. Nós não podemos *crystalizar o nosso sistema de repressão*.” (GASPARI, 2004, p.30)

A tessitura narrativa pressupõe também um universo representado, isto é, trata-se da materialidade do espaço físico: o mundo vegetal, o animal, as pessoas, os objetos em seu inter-relacionamento. A relação dos objetos presentes no texto com as personagens contribui para caracterizar estas últimas, principalmente quanto

ao aspecto psicológico. A relação da casa com a mãe, por exemplo, é extremamente significativa.

Zonzeia atrás do filho pelos cômodos apertados da casa que range, cansada; e o filho trepida nos preparativos, embrulho de pão com queijo; os chinelos da mãe se martirizam das tábuas para os ladrilhos, dos ladrilhos para as tábuas. (PELLEGRINI, *op.cit.*,p. 27)

Destarte, as personagens mãe e filho são compostas como parte desse universo representado. A casa que range, cansada como a mãe, os chinelos que se martirizam como a mãe; o inter-relacionamento dos objetos com as personagens é, em síntese, extremamente expressivo. Outro exemplo sobre a relação dos objetos do texto com as personagens pode ser notado após a partida do filho: tudo se torna seco, como a vida da mãe:

[...] outros ladeira acima na direção do filho que partiu quando as azaléias ainda não tinham florido. Agora a mãe rega o antúrio e não mais se preocupa em cortar as folhas secas. [...] E agora a mãe está acompanhando os dois homens na noite abafada, as mãos cruzadas sobre o útero seco.” (Ibid., p. 26)

Há também a possível leitura de dois universos representados, sendo eles a casa e o mundo. Este seria o universo da personagem filho, o mundo dos livros, das indagações, madrugadas misteriosas, injustiças; aquele seria o universo da personagem mãe, uma casa pequena (em quatro passos o filho alcança a porta da frente), que parece ficar ainda menor após a “perda” do filho: “são esses livros, essas companhias, essas madrugadas misteriosas que perderam meu filho”. (p. 25) Seu universo é alheio a tudo que se passa fora desse ambiente. Mãe e filho encontram-se em universos paralelos, os quais às vezes se cruzam, mas finalmente separam-se. O universo do *Filho* pode ser caracterizado pelos seguintes excertos:

Ele vai até o tanque no fundo do quintal, afasta os tinhorões, lava a cara, a nuca, os cabelos; a mãe desconfia: espantando sono, espantando temores [...] e enquanto o filho desaparece entre os alecrins. O vento bate na mãe a voz dele, ecoando. Quem sabe um dia eu volto, mãe. (Ibid., p. 25)

O universo do filho é caracterizado pelo sono das noites maldormidas em que lutava por seus ideais; pelos temores acerca do futuro que tentava vislumbrar entre os lençóis nos varais; pela barba de três dias, por perder até consciência de si mesmo. Enquanto o universo da Mãe...ou a mistura dos dois: “[...] O filho chegou estremeando as tábuas do assoalho. Respira forte; cheiro de abobrinha cozida, fritura, sabão de coco; a camisa azul suada, os sapatos chocos; mas a mãe repara: não choveu [...]”(1977, p.25) O aspecto sensorial é o principal fator da simbiose entre os dois universos. Os cheiros relativos à mãe e ao seu universo (de comida; de sabão – de limpeza) junto aos cheiros relativos ao filho (o suor da labuta; o cheiro desagradável do sapato que foi molhado e ainda não secara – o que denota também a sua inconstância) e, por fim, a mistura dos dois, o ato de “respirar forte” e inalar todos aqueles cheiros do filho e a observação da mãe de que não havia chovido (pelo menos naquele dia, ou lugar), tudo isso ao mesmo tempo os liga e os separa. Ele, em seu universo recôndito e perigoso, e sua mãe, em sua casa e em seu alheamento.

O destino das personagens não é elucidado pelo autor. Trata-se de uma obra aberta, cujo desfecho não é difícil de ser esclarecido, haja vista a lógica ditatorial, substrato do conto.

A denúncia de Pellegrini reside na vivacidade que imprime às personagens, recurso que viabiliza comunicar aos leitores a situação condenável em que elas estavam expostas, o que os torna também detentores do saber. Não se pode afirmar que um discurso seja capaz de transformar o mundo; contudo, pode-se dizer que a linguagem tem o dom de ser instrumento de libertação ou opressão, de mudança ou

de conservação. Ora, o enunciador, ao comunicar algo, tem por objetivo agir no mundo, influir sobre os outros. Ao tornar o enunciatário detentor do saber, seu desejo é fazer com que este acredite nele, e, por conseguinte, mude de idéia e comportamento.

A tônica dos universos representados no conto pode ainda ser analisada sob a perspectiva espacial. De acordo com Antonio Candido (1972), os espaços gerais e amplos, como a rua, a praça, e também os particulares e restritos, como os quartos, os pátios, e ainda alguns aspectos que podem caracterizá-los de forma específica, como o cheiro, a umidade, os vapores, as roupas, o silêncio, a escuridão, a sujeira, a comida, respaldam a análise de cunho literário. Vejam-se as observações acerca, por exemplo, do cheiro: “[...] sente o cheiro de aflição e de sabão de coco da mãe [...]”; quanto às roupas: “[...] No útero dela o avental úmido (com a partida do filho, tanto o útero quanto a avental tornam-se secos)”; o silêncio: “[...] ouve esse cheiro crescendo cada vez mais agudo no silêncio [...]”; há aqui uma sinestesia, em que o autor mistura os sentidos olfativo e auditivo, o que sugere um entorpecimento de sentidos; a sujeira: “[...] a mãe engana a aflição espantando dos pratos uma poeira; tão fina, que não existiria se o filho não mirasse batalhas nos lençóis molhados”; a comida: “Abobrinha, arroz, feijão; carne moída” (carne dilacerada, e isto em todos os sentidos, até no literal, quando se pensa em ditadura).

O silêncio assinalado no conto foi marcante também em sua época. Inconformismo e revolta. Quando morreu o jornalista Vladimir Herzog, considerado comunista, a atriz Ruth Escobar fez lembrar a importância de quebrar aquele silêncio atordoante: “Até quando vamos suportar tanta violência? Até quando vamos continuar enterrando nossos mortos em silêncio?” (GASPARI, 2004, p.183). Vladimir Herzog fora mais uma vítima silenciada pela ditadura.

O âmbito do estudo espacial é bastante vasto. Poder-se-ia citar ainda Gaston Bachelard. Seus apontamentos acerca do espaço no discurso narrativo definem o significado simbólico; afinal, não se trata de descrever casas, de pormenorizar-lhes os aspectos pitorescos, é preciso, ao contrário, “superar os problemas da descrição para atingir as necessidades primárias, a função original do habitar” (BACHELARD, 2000, p.24). A casa é o primeiro universo do homem, é um verdadeiro cosmos. Em sua “poética da casa”, Bachelard estabelece relações análogas à moradia, como por exemplo, proteção, sossego, concentração, estabilidade, e, por conseguinte, o seu reverso.

No conto, cujo traço distintivo é a brevidade, é fundamental o estudo de cada pormenor. *Mãe*, quase todo estabelecido dentro das paredes e amarras de uma casa, tão pequena como o coração humano em estado de apreensão, ilustra o significado proposto pelo pensador. Instaura-se um ambiente hostil, sem conforto, sem segurança. Mãe e filho estão à espera de outros tempos. O filho teve de fugir para não ser preso ali mais tarde; a mãe sente-se frágil e desprotegida; não há concentração, exceto nos livros às escondidas em cima do guarda-roupa, ou nas batalhas que o filho vislumbra nos lençóis brancos no varal; é a instabilidade e inconstância das visitas do filho a sua própria casa e à sua mãe o que se vê. Nas madrugadas ele fora buscar sua estabilidade, aliás, não só a sua, mas também a de seu país.

Apreender os sentidos profundos do conto *Mãe* não é tarefa tão fácil, tendo em vista que muitas informações encontram-se subentendidas. Cabe ao leitor lê-lo perspicazmente e assimilar o sentido veiculado por meio da dicotomia texto-contexto. Obviamente, por se tratar de uma obra inscrita em um regime ditatorial, a compreensão se dá por meio de índices. Portanto, será empregado também o

estudo semiológico, a fim de melhor se apreenderem os aspectos indiciais, ou seja, sígnicos. Contudo, convém ressaltar que não é tanto a pureza semiótica da palavra que apresenta o maior interesse neste exame, mas interessa mais a sua ubiquidade social, “na medida em que ela penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos, nas relações políticas” (BAKHTIN, 1990, p. 41). Em meio a um turbilhão de fios ideológicos, as palavras são tecidas e são o substrato de todas as relações sociais, em todos os domínios, tanto é assim que elas serão sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais.

O estudo semiótico dos índices será realizado sob a óptica peirciana. E com base nos trabalhos de Mônica Rector e Eliana Yunes, que analisam o que Peirce chama de tricotomia (o Ícone, o Índice e o Símbolo). Esta leitura terá como base o Índice, cuja definição é de indicador. Seu significado se esclarece mediante efeitos que seu objeto nele produz. O indicador é, pois, o signo que se refere ao objeto, denotado em razão de ser realmente afetado por esse objeto (RECTOR e YUNES, 1980, p.31). O índice é descrito como tudo o que atrai a atenção; tudo o que surpreende, na medida em que assinala a junção entre duas porções de experiência. Ele pretende estabelecer uma conexão real com o objeto, aquilo que se dirige a alguém, isto é, cria, na mente da pessoa, um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Um signo é um índice que perderia seu caráter se seu objeto fosse removido, mas que não o perderia se não houvesse interpretante. Um exemplo: um molde com um buraco de bala como signo de um tiro, pois, sem o tiro, não teria havido buraco; porém, nele existe um buraco, tenha alguém ou não a capacidade de atribuí-lo a um tiro (PEIRCE, 2000, p.74). São índices os pronomes demonstrativos “este” e “aquele”, visto que fazem com que o ouvinte use seus

poderes de observação e estabeleça uma conexão real entre sua mente e o objeto; os pronomes relativos *quem* e o *que*, pois a observação tem de ser dirigida para as palavras antecedentes. Alguns índices funcionam como instruções, por vezes detalhadas, do que o ouvinte precisa fazer, com o intuito de pôr-se em conexão experiencial direta ou indireta com a coisa significada. Desta forma, o índice chama a atenção do leitor, propiciando-lhe “pistas” para sua apreensão. Peirce diz que, se o índice pudesse ser interpretado por uma sentença, o modo deveria ser imperativo ou exclamativo, como em “Olhe lá!” ou “Cuidado!”.

No caso de “Mãe”, de Pellegrini, os primeiros índices já ambientam o leitor: “O filho chegou estremeando as tábuas do assoalho [...]”; o verbo “estremecer”, aqui, sugere o terror, o tremor do perigo iminente. Não apenas a personagem estremeceia; como também o assoalho. A seguir, um índice indicador do tempo: “[...] na cara a barba de três dias [...]”. Há também os índices que indicam quão longe está a personagem mãe do universo do filho “O que ele está lendo nesse varal, meu deus do céu? São esses livros, esses livros que ele traz, lá em cima do guarda roupa, lê, devolve, traz outros, lê, devolve e nunca termina de pensar”, o pronome demonstrativo “esses” funciona como indicativo da distância entre os dois universos em que se encontram as personagens. Neste mesmo trecho, o fato de a mãe contar que os livros ficam “lá em cima do guarda-roupa” indica que são “proibidos, subversivos, portanto devem permanecer escondidos. Até mesmo a comida escolhida não tem um significado aleatório: carne moída. O relato da mãe de que seu filho “mastiga os pensamentos de boca fechada [...] e sabe que ele vai cuspir de repente as palavras, retas, vão ficar encravadas na parede e sempre que ela olhar, pelo resto da vida, vai ver a decisão do filho”, deixa entrever a revolta, a angústia, o

inconformismo e a censura às quais seu pai foi submetido. Até o fim, o autor não escolheu por acaso: São Jorge, um guerreiro.

A descrição da casa também fornece índices do sentimento daqueles que lá habitam, mãe e filho. São cômodos apertados, que rangem, a casa se cansa, os chinelos se martirizam. Já quase no final do conto a presença de dois homens revistando a casa: índice de polícia, principalmente pelas perguntas que faziam: “Quem ia em casa? Com quem ele andava? Nomes? Fotografias? Saía à noite? Viajava? Trazia livros? Não voltava com as mãos sujas de tinta? Aliás, tais perguntas não funcionam apenas como índices de que se trata de interrogatório policial, mas também indicam quem era a personagem *filho*: seus livros escondidos, suas madrugadas misteriosas, seus companheiros, mãos sujas de tinta; todos esses elementos indicam que se tratava de um jovem militante que buscava fazer algo para mudar a realidade social de seu país.

E, finalmente, o último desejo da mãe: “[...] e só consegue querer que ele não volte pra não ser apanhado [...]” indica o pavor tão comum a tantas mães que preferiram não ver mais seus filhos. É preciso dizer também que, antes mesmo de o conto começar a ser escrito, há índices que permitem ao leitor inferir o motivo central da obra, pois o título prenuncia seu substrato: *Homem Vermelho*. Ideologicamente falando, a cor vermelha leva a pensar nos símbolos políticos esquerdistas. Poder-se-ia dizer que até mesmo o ano em que foi escrito exerce a função de índice: 1977. Período da ditadura militar.

Ora, todo signo é ideológico. É por isso que a ideologia é um reflexo das estruturas sociais e o significado dos significantes está totalmente comprometido com o conteúdo ideológico, com uma entonação expressiva e um relacionamento com uma situação social. As palavras, os signos, servem de veículo para a

ideologia, que é uma superestrutura e as transformações sociais da base nela se refletem. É a suposição de que as idéias existem em si e por si mesmas, desde sempre, que torna possível a ideologia, e é a ideologia política que pode explicar a sociedade por meio de regimes políticos como a tirania e a ditadura, e que explicará a história pelas transformações do Estado, ou seja, da passagem de um regime político para o outro. A alienação tem papel fundamental aqui, já que as condições reais de existência social dos homens não lhe parecem sendo produzidas por eles, mas se percebem produzidas por tais condições; e atribuem a origem da vida social a forças independentes que eles ignoram, como por exemplo, a força do Estado.

Ao se considerar que os índices permeiam toda a trama do conto é necessário ter em vista o tenso jogo de ocultação/revelação que varia e produz diferentes significações para cada leitor, em cada época. Portanto, fica a leitura um pouco sinuosa. Grande valor tem o dito e igualmente o que se deixa de dizer; às vezes é exatamente o não dito que confere ao texto maior expressividade. A narrativa ficcional é feita de “visão e cegueira”. Deste modo, considerar apenas o foco narrativo determinado pelo autor não basta, é preciso compreender que tanto o que o narrador vê, quanto o que não vê está subordinado a uma visão mais dominante, e é a relação disto (dito/não dito) com o autor implícito que pode levar à cosmovisão expressa na obra e, por extensão, a seus valores, sua crítica à ideologia.

Cabe dizer, a esta altura, que todos os índices presentes no conto são determinados pela cosmovisão do autor; não se deve perder de vista o caráter ficcional da literatura; contudo um vínculo com o real empírico, vivido, é sempre perceptível. O contista, como o fotógrafo, utiliza-se da limitação, faz um recorte da realidade que atua como uma explosão, alcançando uma realidade muito mais

ampla; afinal, o que importa é a seleção do significativo, e isso se deve a sua sensibilidade ao enxergar o mundo e selecionar nos seus movimentos a complexidade dos seres que o habitam. Domingos Pellegrini faz com que seu conto possa ser visualizado na forma de um quadro, de modo que seus leitores, ao fecharem os olhos, possam recompô-lo.

Pellegrini era um jovem militante quando escreveu a obra em questão, e a situação de seu país estava cada vez mais degradada. A fala do poder (o presidente militar da época) demonstra quão longe está o autor da liberdade:

[Fala de Geisel] Nós continuamos a ter um grande fator negativo, sobretudo num âmbito interno, que são alguns setores internos que nos acusam de arbitrariedades, *torturas, de procedimentos ilegais*. Isto é um fator muito negativo para o governo, e nós temos que examinar, *ver até onde nós podemos ir para atender a este problema que se apresenta ai, dos direitos da pessoa humana e não sei mais o que*. Não sou um feticista nesta história, mas acho que nós temos que ter cuidado para que isso não vire um bumerangue contra nós. [...] Agora, vamos debater. *Essa história de liberdade de expressão...* Se quiserem emitir opiniões a respeito disso podemos fazer algum comentário. Alguma coisa?" (GASPARI, 2004, p.30-1)

Os índices também determinam o modo de contar, o discurso impresso no texto. Esse discurso diz respeito não aos acontecimentos narrados, mas ao modo como o narrador, que relata a história, faz com que o leitor conheça esses mesmos acontecimentos. Assim sendo, a análise do conto pressupõe uma compreensão, que abranja mais do que a história narrada, para que se possa apreender o discurso que o permeia, ou seja, conseguir capturar o modo de apresentação de tais acontecimentos. Ora narrando, ora delegando voz aos personagens, Pellegrini o faz de forma sutil e sagaz. Forma-se uma voz dual que percorre quase todo o conto. Logo no início isso já pode ser notado: “o filho chegou estremecendo as tábuas do assoalho. Respira forte; cheiro de abobrinha cozida, fritura, sabão de coco [...] Quando a mãe chama – meu filho, vem almoçar – engana a aflição [...]” Percebe-se,

pelos verbos “chegou”, “respira”; a voz do narrador, a terceira pessoa, e apenas pelo pronome “meu” fica perceptível o uso da primeira, ou seja, a voz da própria personagem. E isso pode ser notado em toda a narrativa.

Sob a perspectiva dialógica bakhtiniana, viés sob o qual será conduzido o cotejo entre os *corpi* do presente estudo, será analisada a personagem Mãe, figura essencial e centrípeta. Como já foi mencionado, em torno dela gravitam as personagens e para ela confluem os acontecimentos. Segue-se a análise.

Tendo em vista todo o enredo do conto *Mãe*, seria possível dizer, com base no estudo de Wolfgang Kaiser (1985), que se trata de um conto de personagem devido à centralização única da Mãe, que o autor desenha e estuda demoradamente; tal fato se deve também ao tom confessional do conto e seu significativo título. No entanto, o meio histórico e social em que decorre a intriga é pintado como um quadro em que se pode vislumbrar a sociedade da época. A apresentação do ambiente político é imprescindível para a compreensão do universo deste conto.

Incontestável é o fato de serem as personagens inerentes a toda a sorte de obra literária. Não é possível a existência da narrativa sem a presença delas, dado que o significado e as funções das ações dependem intrinsecamente da atribuição ou da referência dessas ações a elas. Além disso, ao termo personagem subjaz um conteúdo moral e psicológico. Elas portam em seu bojo um certo número de propriedades psicológicas, morais e sócio-culturais. É por isso que nunca são formas vazias ou simplesmente “operadores”, irão sempre remeter a um determinado quadro axiológico e a uma determinada ideologia.

A brevidade, aspecto peculiar do gênero aqui estudado, implica uma apresentação concisa de suas personagens. “Ao contrário das personagens do

romance, que crescem diante de nós, as do conto oferecem apenas uma faceta, nesse ponto é que o conto se assemelha a uma tela que apresenta, plasticamente, o apogeu de uma situação humana.” (MOISÉS, 1967, p.190.)

Na verdade, a leitura do conto “Mãe” figura em sua tela o perigo da situação de um jovem, foragido, por ser subversivo, ou seja, não submisso ao sistema; de sua mãe, dilacerada por ver o filho sumir; e de seu país, cuja ordem era extinguir a todos e a tudo que fossem contra os ditames estabelecidos. Um país cujo governo se preocupava com a explicação sobre os mortos e desaparecidos

[...] chegaram à fórmula de dar uma nota após o carnaval, explicando a posição de cada um dos 22 desaparecidos. *E se necessário os jornais não falam mais no assunto.* Nesse mesmo dia desapareceu no Rio de Janeiro Jaime Amorim de Miranda, ex-secretário de organização do PCB que acabara de voltar de Moscou, teria sido visto no DOPS de São Paulo. Foi assassinado em Itapevi. [...] O chefe do gabinete militar ressuscitou o trabuco da contestação. *Derivava da regra segundo a qual se podia fazer oposição ao regime, mas não se podia contestá-lo.* (GASPARI, 2004, p.37-8)

A escolha e composição das personagens podem refletir a visão do autor sobre a sociedade em que está inserido. A construção de suas personagens outorga-lhe a função de porta-voz, projetando nelas a soma das experiências vividas por ele; a mistura de suas observações e virtualidades, provenientes de vivências reais ou imaginárias, engendradas em um jogo de linguagem em que o texto é o único dado concreto a fornecer os elementos utilizados pelo escritor para dar consistência à sua criação. Seu texto não pode deixar de ser analisado como um discurso no qual está implicitamente inscrita a crítica à ideologia vigente, tendo em vista que não existe ser destituído de coerções sociais para formação de seu próprio ponto de vista e perspectivas. É possível afirmar que não há conhecimento neutro, visto que ele expressa o ponto de vista de uma classe acerca de uma realidade e

todo conhecimento está relacionado com interesses sociais. Poder-se-ia dizer que seu discurso retrata e refrata, paradoxalmente, o ponto de vista de uma classe social; e, mais amplamente, como uma classe ordena, justifica, explica a ordem social ou domina outra classe, muito embora não se possa afirmar que a obra em questão sirva de veículo às doutrinas pré-concebidas. A linguagem é aqui entendida como uma instituição social, veículo de ideologias, como uma força social que não é elemento neutro, mas ideologia de uma classe; um instrumento mediador entre os homens e a natureza, entre os homens e outros homens. A linguagem surge somente da necessidade de intercâmbio com outros homens. É assim que ela abarca as concepções do mundo empírico, e subverte-as em virtuais, fictícias.

A personagem central, mãe, poderia ainda ser entendida como referencial, uma vez que alude a um sentido pleno e fixo, chamar-se-ia personagem histórica, já que é imobilizada por uma cultura. Entretanto, para que seja apreendida e reconhecida é essencial a participação do leitor.

A obra em questão, escrita em 1977, época em que o país passava por forte censura, representa a cultura da opressão. É assim, portanto, que as personagens mãe e filho podem ser entendidas como referenciais, visto que elas remetem não somente a um sentido pleno e fixo, mas também, para isso, dependem do reconhecimento do leitor. A obra é escrita sob censura: em nenhum momento há uma denúncia explícita de que a personagem “Filho” foge da opressão vigente, muito embora haja indícios claros no texto (madrugadas misteriosas, barba de três dias, batalhas nos lençóis, sumiço, mãos sujas de tinta, investigação...), de que se trata de uma denúncia velada – atitude tão comum e covarde no país. Nessa cultura da censura, pouco ou quase nada chegava ao alcance da população, visto que um ato institucional proibia os meios de comunicação de revelar toda e qualquer

informação que não fosse interessante ao governo. Havia divergências entre o jornal e o Estado, iam de sobrevivência ao AI-5 e à política econômica excessivamente centralizadora. Cumpre ainda à personagem mãe o papel de *heroína ou protagonista*. Ela é o núcleo por onde passam os vetores que configuram funcionalmente as outras personagens. Como se vê, a heroína pode ser facilmente identificada pelo próprio título da obra e está extremamente ligada aos códigos culturais, éticos e ideológicos predominantes na época histórica da sociedade em que está ambientada a ação. Em contrapartida apresenta-se o herói problemático, o filho, agente transgressor dos códigos prevaletentes de sua sociedade; em vez de se conformar com os paradigmas aceitos e exaltados pela maioria da comunidade, ele rompe tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime - se assim não fosse, não precisaria sair fugido de sua própria casa, e sua mãe, mesmo sempre à espera do filho, não torceria para que ele não voltasse para não ser pego: “[...] e só consegue querer que ele não volte pra não ser apanhado [...]”. Afinal, no contexto da ação narrada estava instaurada a caça às bruxas. No ano em que o conto em questão foi escrito, o presidente Geisel fez a seguinte declaração sobre as perseguições aos jovens “subversivos”:

[...] Eu não vou dizer isso. Eu não vou dizer que eles agora estão caçando as bruxas. A interpretação é que o Médici está caçando as bruxas. *Isso é uma verdade, mas não se deve pôr*” E a caça às bruxas não imunizava nem mesmo a igreja, sabe-se que esta instituição defendia os direitos humanos, o que não agradava a muitas pessoas. (Ibid., p.167)

Em verdade, o herói é, portanto, herói-problemático, se julgado conforme a óptica dos códigos sociais majoritariamente prevaletentes. Ele questiona os paradigmas aceitos pela maioria da comunidade. Além disso, o herói-problemático pode revelar controvérsias estabelecidas entre o escritor e a sociedade em que está

situado. A questão da escolha e caracterização do herói levanta uma problemática que concerne não só ao emissor, mas também ao receptor, visto que é na interação do texto com o leitor empírico, condicionado por diversos fatores tanto textuais como extratextuais, que se configura a imagem do herói. É essencial, portanto, a participação do receptor, do leitor empírico, visto que cabe a ele interpretar os índices da obra para compreender a ordem da denúncia que o autor faz.

A apresentação da personagem é geralmente feita por meio de um retrato, mais ou menos minucioso, que pode dizer respeito à fisionomia, ao temperamento ou ao seu modo de vida. O *nome* atribuído a ela é um elemento bastante importante em sua caracterização. Segundo Vitor Manuel, “O nome da personagem funciona freqüentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente (SILVA, 1988, p.54). A falta de um nome ou até a nomeação da personagem como Mãe parece ter um impacto muito mais avassalador, já que, desta forma, o leitor pode ter uma identificação muito mais contundente com ela. Ao designar a personagem somente por sua “função”, a de ser mãe, o autor abarca todas as mães que perderam seus filhos, que elas viram sucumbir, ou, muitas vezes, nem tiveram esta oportunidade, são mães de filhos, como o do conto, “sumido no mundo” para sempre. Desta forma, o nome *mãe*, tão marcante no conto, desde o próprio título, não apenas aproxima o leitor desta realidade, mas também passa a ser seu índice. Em função do contexto da ação narrada, a nomeação das personagens talvez as tornasse muito mais vivas que seres puramente de papel, muito embora se saiba que a descrição de tal situação estava longe de ser fictícia.

Um grande exemplo da força que exercia a censura pode ser verificado por meio de um dos documentos do jornalista Elio Gaspari:

[...] Tentava-se tirar os censores da revista VEJA. Não podia porque Geisel se aborrecera com o conteúdo de um artigo sobre a censura. O texto cortado da revista fora-lhe remetido para a polícia federal. Geisel permitira o retorno do professor Darci Ribeiro, para que operasse um câncer de pulmão, mas o *proibiu* de visitar a universidade de Brasília que fundara.” (GASPARI, *op.cit.*, p.35)

A perspectiva de exame proposta neste primeiro capítulo transitou por diversas possibilidades analíticas. No entanto, enfocou-se a personagem *mãe*, a primeira das três que serão analisadas (Pelagueia – no teatro e no romance - e a senhora Carrar).

É importante, contudo, que se elucide o caráter sociológico impresso à linguagem que aqui se aborda. A base são os estudos de Bakhtin, pensador que propõe uma nova visão dentro do campo lingüístico de estudo: a sociológica. A aplicação do método sociológico em lingüística traz em seu bojo o conceito de “interação social”, e essa é a essência do foco de análise bakhtiniana. A fala, cuja natureza é social e não individual, e a enunciação, indissolivelmente ligada às condições da comunicação, que, por sua vez, está sempre ligada às estruturas sociais, são por ele tidas como essenciais.

Ademais, as relações dialógicas, também arraigadas no caráter sociológico da linguagem, constituem o cerne deste exame, o qual perscrutará universos literários distintos. Os apontamentos bakhtinianos acerca do caráter dialógico indicam ser esse um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem e todas as relações e manifestações da vida humana – em suma, tudo o que tem sentido e importância para o homem. Em todas as manifestações da vida humana consciente e racional, onde começa a consciência, começa o diálogo. Apenas as relações puramente mecânicas não são dialógicas. (BAKHTIN, 1997, p. 42)

A narrativa de Pellegrini é oriunda das ações por ele realizadas e sofridas, sua contundente linguagem explora e destrincha a relação entre os homens. É impingindo em seu texto maior força quando é considerado o fato de estar ele inserido em um grupo social, e mais genericamente em uma classe social, o que faz de seu discurso, em uma visão mais ampla, palco de reprodução, de sua classe, idéia de coletivo e não de criação, idéia oposta, de individual. Evidentemente há visões de mundo presas às formas superficiais da realidade, ao passo que outras a ultrapassam, indo até a essência como se fosse uma reação (e explosão) lingüística aos acontecimentos vividos e experimentados.

Nesta perspectiva de análise a intenção é verificar a latência da manifestação do autor do conto *Mãe*. Contudo, à guisa de explanação, importa salientar que a literatura engajada de Pellegrini não pode ser referida como ideológica, visto não haver uma ideologia “verdadeira” ou “falsa”. Não é possível dizer que existe uma ideologia da classe dominante e uma dos que se encontram dominados, já que a ideologia é tácito instrumento da dominação. A interpelação ideológica consiste em fazer com que cada indivíduo, sem que tome consciência disso, tenha a impressão de que é senhor de sua própria vontade.

Contrapor-se-á à ideologia a *crítica da ideologia*, pois a ideologia permite uma política nascida dos explorados e dominados e dirigida por eles mesmos. Esta crítica consiste em preencher as lacunas e os silêncios do pensamento e discurso ideológicos, fazendo com que seja dito tudo o que não está dito. Assim se destrói a lógica da ideologia, permitindo ver o que antes estava escondido e garantia a exploração econômica, a desigualdade, exclusão social e a dominação política. Havia muitas pessoas conscientes desta forma de dominação, é o caso de uma estudante de Letras da Puc, a poeta Ana Cristina César, cujo depoimento dizia o

seguinte: “[...] Teve época que eu piamente acreditei que bastava ter opiniões de esquerda pra ser de esquerda. A ideologia vinha primeiro. É a política alucinatória.” (GASPARI, 2004, p. 408)

À luz da óptica marxista, a análise da ideologia e da crítica a essa mesma ideologia permite ver o conto (e poder-se-ia dizer a obra *O Homem Vermelho* como um todo) como uma crítica à ideologia cujo regime embasava-se na censura, na opressão e na coação. Se a ideologia é instrumento de dominação do homem pelo homem, é a inserção das idéias da classe dominante em outras classes, Domingos Pellegrini, com sua obra, com seu subversivo herói-problemático desmonta este paradigma. Esta subversão pode ser exemplificada também ao deixar sua casa e, conseqüentemente, sua mãe. No plano do contexto extratextual, numa conversa entre Figueiredo e alguns presos políticos, fica claro o estereótipo do “subversivo”:

[...] OS PRESOS: Nossos familiares têm de empreender uma longa viagem, utilizando ônibus, barcas de pescadores alugadas e caminhões, gastando cerca de vinte horas, no percurso de ida e volta, para permanecerem conosco somente três horas. Isto configura uma punição às nossas famílias e uma pena acessória para nós. [...] (Ibid., p.85).

Afirmou-se que a ideologia é instrumento de dominação do homem pelo homem e implica a inserção das idéias da classe dominante em outras classes, portanto, é essencial que ela seja alvo de questionamento, visto que ela comanda o que deve e o que não deve ser visto; somente suas idéias (da classe dominante) são veiculadas. Nesta articulação e contraposição aos paradigmas e ditames de sua época é que reside a grandiosidade do conto analisado.

No conto em análise foi preciso que o autor deixasse implícita a denúncia, pois, como se disse, ele foi escrito em meio a um sistema despótico. O mesmo não acontece com a segunda obra a ser enfocada neste trabalho. Trata-se igualmente

de uma obra engajada e comprometida na articulação de idéias de cunho revolucionário e transformador. Embora estejam situadas em contextos sociais totalmente diversos, ambas almejam a mudança da ordem. Entretanto, deve-se ressaltar que não é apenas devido ao caráter “transformador” delas que se propõe uma linha dialógica de análise. O que é, de fato, o mais relevante nesta análise, o que é o eixo do estudo, é a personagem “mãe” como agente de transformação social. Todo o desenlace da veiculação político-transformadora encontra-se atrelado à figura da personagem *mãe*, mesmo que a análise de cada uma das obras siga veredas distintas. No estudo do conto, foi examinada uma mãe brasileira dos anos 70; o enfoque passa, agora, a se concentrar em uma mãe russa do início do século XX. São mães. São governos totalitários e exploradores.

2 – A MÃE, DE MÁXIMO GORKI – A Autocracia russa

[...] a Natureza fez-me nascer com uma pincelada objetiva. A despeito da importância desse fato, não conservo dele nenhuma recordação pessoal; mas minha avó disse-me que logo que me foi conferido espírito humano soltei um grito. Quero crer que foi um grito de indignação e protesto.

Aleksei Maksimovitch Pechkov (Máximo Gorki)

Cronologicamente falando, o exame da materialidade da segunda parte constituinte do *corpus* deste trabalho deveria ser apresentado no primeiro capítulo, haja vista que o romance de Máximo Gorki, *A Mãe*, alvo deste capítulo, data de 1907, enquanto o conto de Pellegrini foi escrito setenta anos mais tarde no Brasil. Contudo, convém reiterar que o percurso desta análise basear-se-á nas diferentes estéticas e gêneros literários em que se enquadram e, ao mesmo tempo, sobrepõe-se à cena enunciativa a vivacidade com que os autores transformaram suas obras em meios de coerção e interpelação de sujeitos históricos.

Implícita está à forma de interpelação e assujeitamento histórico, a questão de valoração autêntica, cuja definição é dada por Lukács. Para ele, valores autênticos não são os que a crítica ou o leitor julgam autênticos, mas aqueles que, sem estarem manifestamente presentes no romance, organizam o conjunto de seu universo, um mundo degradado, mas em um nível diversamente adiantado e de modo diferente. O romance é a história de uma investigação degradada.

Domingos Pellegrini pode até ter sido influenciado pelos escritos de Gorki, tendo em vista que, entre as décadas de 40 e 50, no Brasil, surgiu a editora mais importante dos comunistas brasileiros, o Editorial Vitória, na qual importantes títulos como *Contos de Natal*, de Dickens, e *A mãe*, de Gorki, foram publicados. O autor do

romance *A mãe*, o qual já havia trabalhado como padeiro e carregador, quando entrou em contato com o movimento populista e conheceu as idéias revolucionárias, fora expulso da Academia de ciências por ordem do Tsar pelas suas idéias de esquerda. Sua literatura proletária descrevia os marginais como o pincel de um pintor torna expressiva a face dos retratados. Seus leitores eram induzidos a encarar a sociedade russa pelo viés dos excluídos.

A literatura russa e a mundial ficaram marcadas pela produção artística de Gorki, cuja mestria não se limita ao romance; destacou-se também no meio teatral e na composição de contos. No entanto, sua obra apresenta um teor marcadamente doutrinário, o que faz de algumas delas panfletos político-ideológicos. Obviamente, como já previamente tratado, a mundividência do escritor se constrói em meio às suas próprias experiências e no meio social em que se desenvolveu a si mesmo e à sua maturidade lingüística. Embora se deva destacar que a presente afirmação não pretende se basear no determinismo, tão pouco referir-se à biografia do autor, todavia o conjunto de aspectos que imprimem veracidade à ficção embasam-se na materialidade empírica. Tal fenômeno ocorre quer em uma pura cópia e transcrição – ou tentativa de – da realidade, quer em uma realidade transcendental que se ficcionaliza.

O conto de Pellegrini foi escrito sob o regime de um governo ditador; o romance de Gorki, sob a autocracia tsarista. Seria possível, dessa forma, levantar o primeiro aspecto em que as obras convergem para um ponto comum. Ambas as administrações encontravam-se estratificadas num sistema autoritário e hostil. Fato comum era a prisão injustificada por “ameaça” ao regime; ilustre-se, por exemplo, com o romance de Gorki. Trata-se da ocasião em que foi preso um dos militantes: “[...]— Qual o motivo? – perguntou tranqüilamente o pequeno russo. — Isso digo-lhe

depois – respondeu o oficial com uma delicadeza odiosa” (GORKI, 2005, p.68). Outro exemplo é a condição da mãe a chorar pelos filhos: “[...] tenha cuidado, ainda fica sem lágrimas para mais tarde!”. Ao que a mãe respondeu: “— As mães têm sempre muitas lágrimas para tudo...” (Ibid., p. 69). São excertos do romance *A Mãe*, os quais delineiam o que é verídico em quaisquer lugares. Outro ponto convergente refere-se às covardes retaliações e tentativas de dominação:

“[...] Será que eles torturam as pessoas? Dilaceram a carne, quebram os ossos? Quando penso nisso ...meu Pavlik, é horrível!” E a resposta de seu filho: [Pawel] — Eles torturam a alma....dói mais quando nos cospem na alma. (GORKI, 2005, p. 71).

Diferentemente do sistema organizacional brasileiro, a estrutura sócio-política russa fundamentava-se em um sistema feudatário; assim, o regime de posse de terras ainda tinha em primeiro plano características feudais. Essa base feudal no campo — latifúndios que obtinham rendimentos a partir da exploração de trabalho em moldes medievais — estava intimamente ligada ao complexo das ideologias políticas da classe social dominante, a aristocracia, ou seja, à superestrutura política czarista, igualmente permeada por elementos feudais. A classe operária russa, consciente de sua exploração, desferiu golpes contra a autocracia tsarista. Contudo, no ano em que a obra foi escrita, 1907, a luta extremada que começara em 1905, durante a Primeira Revolução Russa, já havia perdido um pouco de sua força. A classe operária conseguiu coligar milhões de trabalhadores para a luta contra os seus opressores e, juntos, esses milhões de trabalhadores conseguiram, em alguns meses de 1905, melhorias que os operários haviam esperado por anos.

Embora por um breve período, o proletariado conquistou para todo o povo russo a liberdade de imprensa, de reunião e de associação; liberdade que nunca foi vista na Rússia. Conquistou ainda o poder de tornar a exigir que a Rússia fosse

governada por instituições representativas. Entretanto, o poder tsarista não foi derrubado; assim, as tão valiosas conquistas revelaram-se meias vitórias. Desta forma, a autocracia tsarista ia revogando as conquistas da classe operária, à medida que enfraquecia a luta de massas. Em 1906 as greves operárias e as agitações dos camponeses e dos soldados foram muito mais fracas que em 1905. Em 1907, o enfraquecimento da luta dos operários levou o poder dominante a considerar essa luta como subversão da ordem constitucional, e o Tsar conseguiu, então, um golpe de estado.

O povo russo apreendeu que só a luta revolucionária das massas seria capaz de trazer melhorias minimamente sérias à vida dos operários. Lutas heróicas de terroristas isolados não poderiam abalar a autocracia tsarista e a onipotência dos capitalistas. Para fazê-lo, seria necessária a luta conjunta dos próprios operários. A sua luta, ao perder a força, imediatamente extinguiu tudo aquilo que os operários haviam conquistado. Porquanto, se o poder tsarista não fosse suprimido, suas concessões seriam sempre precárias. Ele fazia concessões quando a pressão da revolução se intensificava, e as retirava todas quando a pressão enfraquecia. Ao despertar para a vida política, o povo exigiu inicialmente concessões à autocracia, contudo não era mais possível outorgá-las. Assim, foi despertada a consciência do povo para a necessidade de lutar contra o poder autocrático.

O mundo nunca havia visto um movimento grevista tão forte. O proletariado russo mostrou as enormes forças inerentes às massas operárias, quando amadurece uma crise verdadeiramente revolucionária. A onda de greves de 1905, a maior do mundo, estava ainda longe de ter esgotado todas as forças de combate do proletariado. Os operários das fábricas, o proletariado industrial, travaram a luta mais resoluta e mais tenaz contra a autocracia. A luta persistiu até ao fim, houve até uma

rebelião armada em dezembro de 1905, em defesa dos camponeses agredidos, torturados e daqueles que seriam depois fuzilados. Nenhum poder tsarista resistiria a tais ações.

Talvez se deva às condições precárias de vida dos operários russos a sua mobilização e capacidade de lutar. O fato é que a classe operária russa esteve à frente de todas as outras classes. Os operários, por se reunirem em grandes massas nas grandes cidades, em busca de capital, acabavam unindo-se e sublevando-se. Destarte, chegam à consciência da necessidade da completa reorganização da sociedade, da completa supressão de toda a miséria e de toda a opressão.

O contexto extratextual do romance de Gorki, centrado nas questões sócio-econômicas do povo russo entre os fins do século XIX e início do século XX, justifica a opção, já referida anteriormente, pela linha sociológica de análise do gênero romanesco e, em particular, do romance de Gorki. Visto tratar-se essencialmente do estudo objetivo das relações sociais humanas, conscientes ou inconscientes, partir-se-á dos estudos de Lucien Goldmann (1990), cuja visão sociológica acerca dos estudos sobre o romance refere-se aos “verdadeiros sujeitos da criação”, os grupos sociais.

O romance tornou-se a forma por excelência em que se exprime, no plano literário, o conteúdo de toda uma época. A forma romanesca parece transpor para o plano literário a vida cotidiana da sociedade individualista nascida da produção para o mercado. O primeiro problema que deveria ser abordado por uma análise sociológica é a relação entre a própria forma romanesca e a estrutura do meio social onde ela se desenvolveu, isto é, do romance como gênero literário e a moderna sociedade individualista.

Ao cotejar o conto e o romance, apreende-se que, enquanto o conto parte do individual para a essência da condição humana, do particular para o geral, o romance percorre o caminho inverso. Em *A Mãe*, romance, é apresentada ao leitor a história de uma mãe que é, pouco a pouco, delineada como “a mãe de todos”. Poder-se-ia dizer que esta inversão de percursos não é gratuita. Enquanto as personagens do conto oferecem apenas uma faceta que permite entendê-las e, por seu intermédio, entrever o substrato do texto, as do romance crescem diante do leitor. É deste modo que se passa a conhecê-las intimamente, que se adentra seu mundo intelectual e psicológico. Com a personagem mãe – do romance – acontece exatamente isto: ela cresce e desenvolve-se diante dos receptores.

A composição do romance engajado de Gorki exerce a função de espelho onde as representações mentais, ânsias, desejos e insatisfações da classe operária se refletem. No entanto, outras formas de conhecimento, tais como a História, são pressupostas. A visão de Gorki era intrínseca, haja vista que sua perspectiva não se pautava pelo lado exterior de uma sociedade “avessa”. Autores realistas e naturalistas já haviam incorporado operários, vagabundos, prostitutas, homens e mulheres do povo à literatura, mas os olhavam fria e parcimoniosamente. Gorki, por ser ele mesmo considerado um desses desvalidos, soube captar o que havia de mais profundo na alma do povo russo. Fê-lo por meio de sua literatura proletária, resultado da configuração de sua memória, marcada pela lembrança das agruras sofridas e das injustiças vivenciadas. Sua aspiração era a transfiguração do mundo.

A arte do romance, compromissada, engajada, a serviço de uma causa, doutrina, ideologia, de um sistema de ordem filosófica ou política, a forma de arte mais “engajável” depois do teatro, tem sua origem intimamente ligada à burguesia, cuja ascensão ocorreu depois da revolução industrial inglesa, na segunda metade

do século XVIII. Ao romance estava implicado o entretenimento, ludo, passatempo da classe que inventou o lema “tempo é dinheiro”. Ele traduz fielmente o bem-estar e o conforto financeiro de indivíduos que pagavam o trabalho do escritor no pressuposto inabalável de que a função deste consistia em deleitá-los. Ademais, era o contrário do conto, cuja leitura era rápida, e, por isto, mais lida pela classe que não podia ter direito ao deleite. O leitor do romance necessitava não apenas dispensar mais tempo, mas também concentrar-se na leitura. O romance tornou-se porta-voz de ambições, desejos, veleidades e ao mesmo tempo e, sobretudo, ópio sedativo ou fuga da materialidade diária. (MOISÉS, 1967, p.92).

Entretanto, não é por acaso que não se encontram grandes manifestações literárias da consciência burguesa propriamente dita. Isto se deve ao fato de que, na sociedade vinculada ao mercado, o artista é um ser problemático, o que faz com que ele se oponha à sociedade e seja seu crítico.

Subsistem na sociedade burguesa certo número de indivíduos essencialmente problemáticos, na medida em que não apenas seus pensamentos, mas também seus comportamentos se conservam dominados pelos valores qualitativos, sem que os possam, entretanto, subtrair inteiramente à existência da mediação degradante, cuja ação se faz sentir em todo o conjunto da estrutura social. Dentre eles situam-se em primeiro lugar todos os criadores, escritores, artistas, filósofos, poder-se-ia dizer: homens de ação, cujo pensamento e conduta são regidos, antes de tudo, pela qualidade de suas obras, sem que possam, no entanto, escapar inteiramente à ação do mercado e ao acolhimento da sociedade coisificada.

Entra-se, desta forma, dialeticamente na questão central do romance. O problema fundamental do romance exige um conhecimento adequado da sociedade burguesa; todavia, este conhecimento é inacessível enquanto estratificado nos

quadros burgueses. A ambivalência da sociedade capitalista, a unidade indissociável do progresso da sociedade, do desenvolvimento revolucionário das forças produtivas materiais e da mais profunda degradação humana originada por este modo de produção, pela divisão social do trabalho que constitui a sua base (trabalho manual e intelectual) só podem ser compreendidas completa e corretamente pela visão de mundo do proletariado. Deve-se a esse fator a asseveração da necessidade do exame de ordem dialética.

Reside no fato de ser a sociedade degradada e, conseqüentemente, problemática a formatação de um “drama coletivo” – entendido como resultante da soma de tranes individuais e de crises próprias de todos e jamais de cada um. O escritor precisa ter uma concepção do mundo global e amadurecida, precisa ver o mundo na sua contradição móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários. Assim se configura a personagem construída por Gorki: Pelagea Wlassowa, a mãe. Por ela todos os vetores atravessam e compõem, assim, um paradigma que viabiliza a observação das contradições e transformações humanas.

Examine-se a questão do coletivo por meio da heroína problemática, a mãe, cuja apresentação, feita pela óptica familiar e operária, coloca em destaque sua postura apagada e silenciosa enquanto era vivo o marido. Vivia ela sempre à espera das pancadas. O núcleo familiar da personagem mãe, constituído por ela, seu marido e filho – Pawel – é apresentado de maneira muito significativa para que o leitor possa se ambientar e compreender a ordem das coisas. O pai de Pawel é caracterizado da seguinte forma: “[...] homem sombrio, peludo e sorriso mau. [...] Todo domingo moia alguém de pancada”.

A caracterização dele é completa. Sequer se cogita a possibilidade de uma perspectiva de melhora em um ser já tão embrutecido pela vida. Um dos adjetivos empregados para descrevê-lo é “sombrio”, cujas acepções podem ser: triste, melancólico, fúnebre, carrancudo, ríspido além de despótico e tirânico. Tendo como referência o conjunto da obra, seria possível dizer que, na verdade, uma amálgama de todos esses elementos materializa este ser embrutecido, que, na verdade, é triste e melancólico e, ao mesmo tempo, é despótico e tirano. O termo “peludo” encerra em uma de suas acepções a de bisonho, um ser inexperiente e inábil, atributos que podem sugerir a sua falta de opções e possibilidades de vida em uma sociedade estratificada. Além disso, sua descrição física (ele tem o corpo coberto por pêlos) pode evocar um estado bruto, uma certa animalização, como se ele se assemelhasse um urso. Tem-se ainda a adjetivação de seu sorriso: “mau”, que oferece a imagem global e “fechada” acerca dele.

Quanto a Pawel, sua primeira aparição ocorre em estreita ligação com o pai, o qual hostilizara até morrer. A morte do homem era tida pelas pessoas do lugar como benéfica. Diziam que a mulher ficara contente por poder ver-se livre dos maus tratos. Pawel, por sua vez, apresenta grandes mudanças em um curto espaço de tempo. O comportamento comum aos jovens pouco a pouco dissipa-se e ele se torna um jovem consciente, audacioso e lutador pela justiça.

O narrador em terceira pessoa, com sua câmera onipresente, é capaz de abarcar todas as frestas. O fato de ter sido escolhida esta forma de narrar a história pode denunciar um distanciamento ético em relação à realidade. O fato é que ele a tudo conhece:

[...] esta fé infantil, mas inquebrantável, manifestava-se cada vez mais no pequeno grupo e com crescente força. E quando a mãe via esse transbordamento de esperanças, sentia instintivamente que, na verdade, qualquer coisa de grande e de radioso nascera no mundo, como o sol que ela via no céu. (GORKI, *op. cit.*, p. 51)

O uso da terceira pessoa, ao mesmo tempo que distancia o narrador, garante-lhe a demiurgia. De longe, ele observa “o pequeno grupo” e “a mãe”; no entanto, suas observações não se limitam a descrever o material, ele narra a subjetividade das sensações e sentimentos das personagens; mostra os sentimentos dos jovens, que tinham uma “fé infantil inquebrantável”, e os da mãe, esperançosa, aguardando uma mudança e, conseqüentemente, uma melhora. Em outro excerto, o narrador descreve o sentimento dos outros em relação a Pawel, assim como a sua sagacidade e percepção.

Pouco a pouco, foi se afirmando um sentimento de respeito por aquele jovem sério, que falava de tudo com simplicidade e audácia, que escutava sempre com atenção, que mergulhava com interesse em cada assunto particular e sempre descobria o fio comum que ligava as pessoas por milhares de nós apertados. (Ibid., p. 80)

É através deste narrador demiurgo que a figura de herói problemático Pawel efetiva-se. O herói do romance nasce de um alheamento em face do mundo exterior: na medida em que o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos. Contudo o “maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos” (LUKÁCS, 2000, p.66). A voz de Pawel conseguia alcançar todos, e parece ser exatamente assim que ele se encontrava: apenas “um palmo acima da multidão de seus pares”. Ele enxergava o mundo por um outro ângulo e, por isso, alheava-se dele; paradoxalmente, distanciava-se, para que assim pudesse se aproximar e consumir seus intentos. Um jovem respeitado, de fala simples e ouvidos atentos e interessados em descobrir que as mazelas no mundo têm sempre algo em comum, e que, portanto, elas teriam de ser combatidas:

[...] a imagem do filho surgia-lhe diante dos olhos como a de um herói lendário; ele personificava todas as palavras leais e ousadas que ela ouvira, todos os seres que amava, tudo o que conhecia de valoroso e límpido (Ibid., p. 317).

Se, para a mãe, instaura-se em Pawel a imagem de um herói, a visão aqui proposta é a de que ele é um herói em um mundo degradado. A forma de romance que Lukács estuda é a que caracteriza a existência de um herói romanesco, por ele definido como herói problemático. O romance é um gênero caracterizado pela ruptura insuperável entre o herói e o mundo. Portanto, Lukács estuda a natureza de uma dupla degradação. Trata-se, pois, da degradação do herói e da degradação do mundo, as quais devem engendrar, simultaneamente, uma oposição constitutiva, fundamento dessa ruptura insuperável.

Não obstante, o narrador observa atentamente cada detalhe intensificador. Desta maneira um quadro denso é oferecido a seus receptores

O matraquear das máquinas, os suspiros profundos do vapor, as vozes fundiam-se num turbilhão de sons tumultuosos [...] a irritação, adormecida desde há muito naqueles peitos cansados, acordava agora [...] a cólera voava, triunfante, alargando cada vez mais as suas asas sombrias, tomava conta das pessoas com força crescente, revoltava-as e atirava-as umas contra as outras, animava-as de uma raiva ardente. Por cima da multidão planava uma nuvem de fuligem e de poeira, as caras congestionadas estavam cobertas de um suor que chorava as suas lágrimas sobre as faces escurecidas. Nos rostos morenos os olhos cintilavam, os dentes luziam. (Ibid., p.83)

A narrativa de Gorki é marcadamente poética – tal como a de Pellegrini. Ele se utiliza de recursos estilísticos como a personificação, a fim de enfatizar o contorno fúnebre inerente à obra. Deste modo, as máquinas *matraqueiam*, *vaiam* em escárnio; o vapor *suspira* profundamente, a irritação adormecida *acorda*; a cólera *abre* as asas e o suor *chora* lágrimas escurecidas. Cada elemento animizado acaba

tendo mais relevo e desenhando mais expressivamente o modo de viver das personagens.

A descrição do ambiente hostil do bairro operário descerra aos olhos do leitor a vida dos que lá habitavam, como o ar pesado da fumaça e dos vapores de óleo; de lama e de pequenas casas cinzentas e seres animalizados por um processo de zoomorfização. O uso da metáfora, equiparando-os a baratas assustadas, vista no excerto seguinte, prova isso e constitui um prenúncio da exploração à qual eram submetidos: homens cujos “dentes brilhantes de fome” tinham ar aborrecido e músculos ainda cansados; não havia tempo para descanso. É possível notar também a personificação da fábrica que “à noite vomitava das suas entranhas de pedra aquelas escórias humanas”; o uso do verbo “vomitar”, ação peculiar a um ser vivo, denota este aspecto de personificação, o qual é ainda reforçado pelo emprego do vocábulo “entranhas”, qualquer víscera do abdome; no entanto, a personificação recebe uma nuance de aspereza, perspicazmente atribuída ao fato de ser a pedra o material destas entranhas. Outros empregos lingüísticos embasam essa afirmação; é o caso, por exemplo, do modo como a fábrica “aguarda” seus funcionários: serena e indiferentemente. Os advérbios atestam a supremacia da fábrica, seu poder centralizador. O fato de ela estar esperando os operários serenamente, com tranqüilidade, mostram que ela parece saber que não há outra alternativa, a única possibilidade que eles têm; dessa forma, o modo de espera, superficialmente falando, remete à tranqüilidade; entretanto, à medida que se aprofunda a leitura do fragmento, é visível a ironia e o desdém; ademais, o contraste com o próximo advérbio (indiferentemente) enfatiza essa idéia de desprezo, como se ela pudesse ter consciência da inexorabilidade de sua hegemonia.

É interessante notar também que o espaço da fábrica é construído metonimicamente, representando a parte; ela é o *locus* de um todo muito maior e mais poderoso: aqueles que a comandavam. A apresentação do *locus* é ainda complementada pelas impressões que se podem abstrair dela: “altas gaiolas de pedra da fábrica”; o “barulho surdo das máquinas”; o “roncar do vapor”; as “sombrias e severas” altas chaminés “negras destacavam-se no céu”. Forma-se a imagem de um lugar lúgubre, em que as pessoas estão presas em meio a barulhos opressivos de um ambiente soturno, a cor negra e sombria remete ao aspecto funesto gerado pela onipresença da fábrica.

Seus habitantes dilaceravam o ar com suas exclamações roucas e injúrias de vozes sonolentas. É evidente a presença da revolta, mesmo que adormecida, e da ausência de perspectivas melhores de vida. Assim procediam, despedaçavam com violência suas palavras no ar, por não possuírem “armas” para lutar contra o sistema em que se viam envolvidos. A primeira expressão temporal apresentada no romance pelo narrador – *dia após dia* – mostra nos a implacabilidade do tempo. Não havia para onde fugir. Além dessa expressão, o emprego do pretérito imperfeito utilizado pelo narrador remete-nos à suscetibilidade das personagens que circundavam a fábrica.

Dia após dia, a sirene da fábrica lançava o seu rugido por entre o ar pesado da fumaça e dos vapores de óleo do bairro operário. E de pequenas casas cinzentas, respondendo ao seu apelo, saíam apressados, como baratas assustadas, homens de ar aborrecido e músculos ainda cansados. Ao ar frio da alvorada, caminhavam por ruas não pavimentadas para as altas gaiolas de pedra da fábrica que, serena e indiferente, os esperava com os seus numerosos olhos quadrados e viscosos. A lama estalava sob os passos. Exclamações roucas de vozes sonolentas e injúrias dilaceravam o ar. Mas eles iam ao encontro de outros sons: o barulho surdo das máquinas, o roncar do vapor. Sombrias e severas, as altas chaminés negras destacavam-se no céu como grossos varapaus. (Ibid., p. 12)

Não apenas o primeiro parágrafo é engendrado por esta estrutura. A caracterização e ambientação evoluem neste campo. A fábrica tinha devorado a

jornada; as máquinas, sugado dos músculos dos homens todas as forças. Um dia a mais tinha sido riscado da vida deles, e os homens tinham dado mais um passo para o túmulo. Quando se encontravam, conversavam sobre a fábrica, sobre as máquinas, falavam mal dos contramestres. Não havia palavras que não dissessem respeito ao trabalho. Praticamente não havia uma idéia mal exprimida a lançar uma centelha na monotonia cinzenta dos dias.

A angústia, sentimento cujo crescimento se alastra quando um indivíduo encontra outro igualmente mergulhado em drama; a troca de problemas, ao invés de diminuir os anseios, aumenta-os e, assim, saem mais carregados do que quando se encontram. O parágrafo introdutório da obra compõe um quadro vivo deste angustiante “drama coletivo” em que a mãe era somente mais um ser mergulhado nas intempéries da vida.

A análise do microcosmo do romance implica avaliar seus diferentes planos, bem como o modo de imbricarem-se. Todo romance descortina os planos intrínseco, extrínseco e o formal. A validação do plano extrínseco corresponde às relações da obra com o contexto social, a biografia do escritor, a história literária. Como visto anteriormente, o caráter doutrinário das obras de Gorki e seu realismo decorrem das condições em que viveu, e mais amplamente, do modo como pensou. Claramente pulsa no texto em questão a história, não apenas no que se refere ao povo russo, mas a um momento histórico bastante marcante para o modo de ordenação do mundo. A Revolução Russa foi um dos grandes acontecimentos da humanidade. É patente que todos esses fatores motivam a composição da obra.

Quanto aos aspectos formais, a presente análise abarcará:

2. 1 A presença do diálogo

A presença do diálogo, componente dos mais proeminentes no campo literário, segundo Massaud Moisés (1994), confere a uma obra o caráter conflituoso, haja vista que os dramas se inserem nas falas das pessoas, nas palavras proferidas ou até mesmo nas pensadas. Seria custoso completar qualquer forma de comunicação sem a articulação do diálogo, portador da existência humana. Nele está implícita não apenas a consciência do ser, do tempo e do mundo, mas também o atrito de dois ou mais interlocutores, ou ainda a consciência dividida entre sujeito e objeto.

O romance *A mãe* cresce essencialmente graças ao diálogo. Há páginas quase que totalmente formadas por ele: ora entre mãe e filho, ora entre o filho e seus “camaradas”, e, no fim, entre todos os “camaradas”.

Verifica-se, por vezes, a recorrência do monólogo, quando, em meio a um diálogo, uma das personagens parece não se referir a apenas um interlocutor; como se sua voz pudesse alcançar todos. No exemplo a seguir, pode-se perceber isso:

[...] — Sonhamos apenas com encher a barriga? Não! Respondeu ele mesmo [...] devemos mostrar aos que nos apertam a garganta e nos tapam os olhos que nós vemos tudo, que não somos idiotas, nem brutos, que não queremos somente comer, mas viver, como homens dignos desse nome [...] (Ibid., p.40)

O fato de a voz da personagem utilizar em seu discurso a primeira pessoa do plural, (“sonhamos”, “devemos”, “vemos”, “queremos”) gera a inclusão do todo em sua fala. Ela não está se referindo a si mesma, mas a toda sua classe. E quando emprega o verbo “dever” [mostrar] aos que nos apertam a garganta e nos tapam os olhos; referindo-se a uma terceira pessoa do discurso – portanto, “eles”, os que se

encontram do outro lado; os inimigos – estes elementos denotam o caráter da elaboração de sua fala, sendo um “discurso” politizado.

2. 2 Descrição

A presença da descrição é bastante forte em *A mãe*. Esse procedimento é utilizado em diferentes níveis. Aqui tratar-se-á de ressaltar os estudos de Lukács (1965) acerca deste método de composição. Contudo, surge a indagação:

A descrição é realizada pela perspectiva do ponto de vista do espectador ou narrada do ponto de vista do participante?

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um específico método de representação de determinado conteúdo.

É nítida a necessidade da descrição em seus pormenores para que completem a representação dos tipos diversos, social e individualmente. Só na medida em que fornecem a indispensável mediação concreta para a manifestação de relações inter-humanas concretas é que os objetos descritos passam a apresentar valor poético. Não existe na literatura uma “poesia das coisas” independente dos acontecimentos e experiências da vida humana. No excerto selecionado o caráter descritivo é analisado

A primavera aproxima-se, a neve derretia, pondo a descoberto a lama e a fuligem que havia escondida sob a sua espessa brancura. De dia para dia, o lixo tornava-se mais visível e o bairro parecia vestido de farrapos sebentos. Durante o dia, os telhados pingavam, as paredes cinzentas das casas gotejavam, suadas e cansadas, enquanto que, chegado o crepúsculo, longos caramelos de gelo de um branco turvo se formavam nos beirais. [...] e, indecisos, riachos punham-se a murmurar, correndo para o pântano (Ibid., p.153-4).

A descrição torna presentes todas as coisas. Contam-se, narram-se acontecimentos transcorridos; mas só se descreve aquilo que se vê, e a presença espacial confere aos homens e às coisas também uma presença temporal: “descrevem-se estados da alma dos homens ou estados das coisas. Descrevem-se estados de espírito ou naturezas mortas” (LUKÁCS, 1965, p.66). O valor poético do excerto acima reside exatamente na relação entre a as experiências sofridas pelos operários e o modo de passagem do tempo. Note-se que o aspecto funesto presentificado em toda a descrição não se suaviza nem mesmo diante da chegada da primavera, estação conhecida pela presença agradável das flores e pela temperatura amena. Todos os elementos descritos corroboram a vida miserável e estéril dali: a neve derretia, mas mostrava a lama e a fuligem que havia escondida sob a sua espessa brancura; o lixo tornava-se mais visível, o bairro parecia vestido de farrapos sebentos. O fato de os telhados pingarem e de as cinzentas paredes das casas gotejarem, suadas e cansadas, metaforiza a condição dos seres humanos extenuados pelo trabalho. Nem mesmo a imagem proveniente da natureza, que poderia ser mais exuberante, o riacho, denota ínfima apazibilidade: ele corre, indeciso e murmura em direção ao pântano.

O dilema participar ou observar – narrar ou descrever – é uma questão ligada à posição do escritor em face da vida. Seria possível enumerar da seguinte forma as distintas maneiras de descrever presentes na obra: o autor descreve o *modus vivendi* comum à sociedade russa, ou seja, não descreve apenas o modo de um indivíduo. Elucidar-se-ão alguns deles:

- Os homens quando chegavam em casa zangavam-se com as mulheres e batiam nelas sem pouparem os punhos;
- Os jovens bebiam;

- Os homens cansados e extenuados pelo trabalho enervavam-se com facilidade, atirando-se uns aos outros com uma fúria bestial;

-Nasciam já com a doença da animosidade herdada dos pais;

As bebedeiras e brigas dos filhos pareciam aos pais coisas legítimas, também tinham eles passado por isto. E ninguém experimentava o desejo de tentar modificar alguma coisa. Quando alguém de fora incitava uma fagulha de esperança, bebiam ainda mais para espantar esse sentimento inútil e incomodo (...) Acostumados estavam a serem esmagados pela vida.” (GORKI, *op.cit.*, p.15)

Outro modo de descrição diz respeito à passagem do tempo:

Uma rajada de vento fustigou as paredes da casa. Preciso, o pêndulo do relógio marcava a fuga do tempo (Ibid., p.57) Uma chuva fria suspirava, o vento zumbia na chaminé, uma coisa qualquer agitava-se no chão, a água gotejava dos beirais e as suas notas melancólicas acompanhavam estranhamente o tic-tac do relógio. Parecia que toda a casa vacilava debilmente, indiferente a tudo o que a cercava, entorpecida no abatimento [...]” (Ibid, p.94)

A descrição da passagem do tempo traspassa a pura marcação temporal, a marcada por uma linguagem poética, que descreve também o estado psicológico das personagens. Assim, o emprego dos verbos “fustigar”; “suspirar”; “zunir”; “vacilar”; “entorpecer”; compõe um conjunto complexo espaço-temporal, além da materialidade das emoções.

A postura corporal da personagem mãe reflete a sua mudança não apenas de estado de espírito. Toda ela era mudança, não havia mais nada em seu ser que remanescesse do passado. Por isso sua postura é fulcral para a compreensão da ordem desta mudança:

[...] seu corpo quebrado pela labuta incessante e os murros do homem, movia-se sem ruído, um pouco de lado, como se temesse sempre chocar em qualquer coisa [...] seus olhos eram escuros, tristes e inquietos [...] (Ibid., p. 20).

[...] esforçando-se por sufocar o seu terror, ela avançou, não de lado como sempre, mas com o peito para a frente, o que lhe dava um ar importante [...] (Ibid., p. 65).

É importante salientar que o adjetivo “inquieto”, empregado para descrever o olhar da mãe, já é um prenúncio de sua mudança. Nele está implícita a idéia de desassossego e, ao mesmo tempo, de excitação, agitação e apreensão; ou seja, apesar de serem seus olhos “escuras e tristes”, havia uma idéia relutante dentro deles; algo a movia e a agitava, mesmo que ela não soubesse ao certo o que era. Para um leitor mais atento, esse foi o índice de sua insurgência.

Finalmente, é fundamental observar com bastante atenção este modo compositivo, a descrição, que Lukács tratou com extrema propriedade e que se revela bastante pertinente para o embasamento deste exame. Ele disse: “A descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas”. Ora, do levantamento das questões de exploração analisadas aqui pode se chegar à conclusão de ser essa questão justamente a intenção: rebaixar o homem ao nível das coisas inanimadas, pois se trata aqui da reificação humana instaurada e engendrada pelo sistema capitalista, em que as pessoas valem pela sua força de trabalho baseada na luta de classes. O fato de “descrições” comporem esta obra exacerba esta função. Ademais, como analisado acima, a personificação das casas, da fábrica, enfim, de todos os elementos inanimados, percorre o caminho inverso. Assim sendo, seres vivos são “coisificados”, ao passo que objetos são animados. Instaura-se um oxímoro sagaz que projeta imagens terrificantes – e não por isso menos belas – na tela da imaginação dos leitores.

2.3 Dissertação

A exposição de idéias e conceitos veiculada por meio da dissertação é exclusiva do romance. Num tempo em que o mundo se tornou imensamente grande, o romance constitui a única forma de arte com o dom de oferecer uma imagem global do universo: somente o romance abarca esta totalidade. Muitas vezes, o uso da dissertação no romance pode até tornar difícil a distinção imediata entre o literário e o extraliterário. No entanto, ao introduzir um modo doutrinário, a dissertação pode agregar-se ou permanecer subliminar à história e ao pensamento do autor, cuja mundividência não determina o uso das dissertações explícitas. Contudo, elas são inerentes à sua base.

A exposição de matéria doutrinária permeia todo o discurso de Gorki. Sua preleção encontra-se nos pormenores. No entanto, ao longo das dissertações, ela tem mais relevo. É o que se pode observar nos excertos: [Fala do pequeno russo] “[...] Somos todos filhos de uma mesma mãe, de um só pensamento invencível, o da fraternidade do povo operário de todos os países [...]” (GORKI, 2005, p.50)

Sua fala dialoga com o velho mito da “Mãe Rússia”, que reaparecia pelas artes do aparelho ideológico comunista na forma da Pátria Socialista. E ainda: “[...] leio livros proibidos. Os livros são proibidos porque dizem a verdade sobre a nossa vida de operários.” (Ibid., p. 23)

A declaração dissertativa de Pawel acerca de seus livros, a natureza deles, faz com que idéias e conceitos sejam expostos. É pressuposto que a verdade é material perigoso, visto que se encontra escondida e proibida. Há também um excerto em que a mãe, ao ser indagada a respeito da vida, à qual estava acostumada a submeter-se sem refletir, inicia seu processo de tomada de consciência. Pawel indaga-lhe:

“- *Que alegrias tiveste? Podes dizer-me o que há de bom na tua vida?*” Ela o ouvia com um misto de dó e de alegria, um sentimento novo que aquecia seu coração. Era a primeira vez que ouvia falar assim da sua vida e aquelas palavras despertavam nela pensamentos vagos, adormecidos desde há muito, faziam reviver lentamente um sentimento extinto de obscura insatisfação, reanimavam os pensamentos e as impressões da sua juventude longínqua. (Ibid., p. 26)

O fato de despertarem e reanimarem os seus sentimentos até então adormecidos, revela o início de sua metamorfose.

A fala dissertativa da personagem Ribine, também operário, abre caminho para diversas questões

Trocaram-nos até o Deus, tudo o que têm nas mãos apontam-no contra nós. [...] Deus criou o homem à sua imagem e a sua semelhança, portanto ele assemelha-se ao homem, porque o homem se lhe assemelha. Mas nós, não é a Deus que nos assemelhamos, é a animais. Na igreja é um bicho-papão que nos mostram...É. preciso transformar Deus. [...] (Ibid., p.76)

A primeira delas é a religiosa. A forma com que inicia sua fala revela a incerteza divina, pois “Deus” encontra-se trocado. E o fato de ter sido ele trocado (“trocaram-nos”), aliado à idéia de embate, patente neste trecho, remete à realidade da divisão social, à luta de classes (“tudo o que têm nas mãos apontam-no contra nós”); a segregação é aqui evidente. Ademais, está evidente também a questão da zoomorfização: “[...] mas nós, não é a Deus que nos assemelhamos, é a animais. Na igreja é um bicho-papão que nos mostram”.

Alguns elementos lingüísticos relatam a visão da personagem acerca do mundo. O emprego do verbo “trocar”, no pretérito perfeito do modo indicativo; o sujeito ocultado das enunciações – [eles] trocaram-nos; tudo o que [eles] têm nas mãos; é um bicho-papão que [eles] nos mostram, o qual claramente remete aos algozes – os dominantes; a menção de um aparelho repressor representado pela Igreja e por Deus; o uso do pronome indefinido (“*tudo* o que têm nas mãos”) projeta

a totalidade das coisas para referir-se à condição de vida a que estavam submetidos; também no verbo “apontar” e na preposição “contra” é patente a carga semântica de luta, de embate.

2.4 Técnica de estruturação dos capítulos

Detendo-se agora na parte formal deste romance de Gorki, tem-se uma estrutura bipartida, cada uma com 29 capítulos. O que mais interessa salientar é o conteúdo desta divisão. A fissura que divide o livro em duas partes se dá, na verdade, no momento exato em que a mãe passa a participar da luta pela causa socialista não mais em prol do filho, ou às cegas, sem saber exatamente com que substância estava lidando: “[...] *o que ela sofre, a pobre! – ela não sofre, dá-nos é uma pancada por sermos imbecis...vede se compreendeis!*” (GORKI, 2004, p. 215)

A mãe, nesse momento, tornara-se uma camarada, deixando de ser somente a mãe de um deles. “— *Meus queridos... Andrei...Pawel!*” gritou a mãe, “— *Adeus, camaradas!*” (Ibid., p. 211). O momento em que ela segurou em suas mãos os restos da bandeira vermelha despedaçada que, pouco antes, seu filho hasteava, deu-lhe ainda mais força:

[...] a mãe baixou o olhar, aos pés dele viu a haste da bandeira partida em duas; num dos pedaços havia ainda um pedacinho de tecido vermelho. Abaixou-se e apanhou [...]” (Ibid., p. 212)

A mãe da segunda parte do livro está mais segura de si. E até quando Deus é mencionado, o que antes causava nela um certo desconforto, como se fosse um ato de heresia, agora aparece na firmeza da sua fala:

[...] tu própria, mãe, és culpada de não teres ensinado o teu filho a respeitar a Deus e ao tsar..” ao que ela respondeu: “- Sim, nossos filhos são nossos

juizes. Eles hão de condenar-nos com razão, por os termos abandonado nesta caminhada..... [...] o quê? Gritou o oficial!” (op. cit., p. 221).

A mãe da primeira parte tremia de medo, temia a tudo pelo filho, medo que ele fosse pego, torturado, preso, medo do que as pessoas fossem falar. Já a mãe da segunda parte tinha outro sentimento pelo filho:

[...] Não sabes da missa a metade... Já não tinha medo, nem piedade pelos que estavam para lá da grade: a sua PIEDADE não ia para eles; eles inspiravam-lhe apenas admiração e um amor que lhe aquecia o peito; a sua admiração era serena, o seu amor alegre e claro.” (Ibid., p. 402).

Seria incontestável dizer que os planos de análise imbricam-se. Basta pensar no plano intrínseco, ou seja, nos aspectos essenciais que se manifestam ou se camuflam nos elementos extrínsecos e formais, tais como os temas implícitos, o *leitmotif*, que se torna mais evidenciado à medida que os elementos confluem para um centro comum.

Por conseguinte, a avaliação do microcosmo, pressuposto em todo romance, bem como o imbricamento de seus planos respaldam a compreensão da ordem axiológica da obra, tendo em vista que “bem feito” e “bem escrito” originam-se da consonância entre o que o romancista diz e o modo de dizê-lo.

A personagem mãe, sem sombra de dúvidas, destaca-se em toda a extensão da obra. Esse fato pode ser observado em pormenores e aspectos mais salientes, como o próprio nome que intitula a obra. O universo desta personagem será examinado a fim de que se possa compreender seus relevos e aspirações.

Poder-se-ia dizer que a composição de uma obra implica sempre a criação das personagens – inseridas em uma intriga - visto que elas somente podem ser materializadas ao viverem uma ação, tendo em vista que é impossível imaginar uma

intriga, na qual o romancista experimenta os protagonistas, ou seja, documenta a tese que deseja provar, sem a presença de personagens. O enredo institui-se, portanto, por meio do comportamento e da interação delas.

Todas as partes do microcosmo configurado no romance confluem para a personagem. No entanto, ainda que somente um tom e um tema orientem a obra, o epílogo constitui o fulcro do romance, haja vista que ele legitima tudo o que fora dito de antemão. Logo, aflige-se o romancista em como concluir, pois depende do epílogo que todo o desenvolvimento ganhe ou perca consistência.

A mãe, no epílogo, transforma-se em uma verdadeira guerreira, corajosa, que, mesmo em face da própria morte, sentia-se feliz por ter lutado e por insuflar o povo a reagir. Mesmo no momento em que recebe um golpe, o que parecia ser fatal, disse bravamente: *“Povo, reúne as tuas forças numa força só! Não se pode matar uma alma ressuscitada!”* (GORKI, op. cit., p. 452).

A consciência de ser a literatura a criação de uma para-realidade não impede que se admita sua potencial influência e instrumento de provocação e, reflexão em seus leitores. Dessa forma, a personagem encerra um ser “ideal”, tendo em vista que o perfil de um sujeito histórico é sempre de um jovem impulsionado por seu idealismo pueril. Todas as pessoas deveriam ter consciência das condições às quais estão submetidos todos ao seu redor. Em um excerto da obra, há uma gradação descrevendo a reação das pessoas de acordo com seus perfis. Gradação entendida segundo o nível de “engajamento” dos mais velhos e prudentes e dos mais jovens e idealistas

[...] os mais velhos, que tinham um bom salário resmungavam: agitadores! Há que partir-lhes a cara! E levavam as folhas à administração. Os mais novos liam aquilo com entusiasmo: É realmente verdade! A maior parte, alquebrados pelo trabalho e indiferentes a tudo, respondiam preguiçosamente: nada vai mudar, é mesmo impossível [...] (p. 59)

A mãe, ao longo de sua trajetória, adquire a certeza de seu amor fraternal, ainda maior que o materno. Cultivara ela um amor pelo ser humano e um desejo de justiça muito grande. Alguns excertos foram selecionados, em diferentes momentos da trama, a fim de corroborar esta idéia: “Parecia-lhe que conhecia aquela jovem há muito e que a amava com um amor de mãe, bondoso e compadecido [...]” (ibid., p. 32). Acerca de uma jovem que sequer conhecia, e que, na verdade, temera antes mesmo de conhecer por ser amiga de seu filho e poder apresentar idéias subversivas. Em outro momento, sua preocupação com outro camarada é explícita: [...] sem ter consciência disso disse: tem que remendar as botas, meu filho, caso contrário, terá frio nos pés.” (ibid., p. 58).

Nesses trechos é possível perceber que as pessoas chamam-na de mãe e que ela os chama de filhos. Seu amor fraternal é perceptível em todo o desenrolar da narrativa.

Silenciosa ela inclinou a cabeça numa saudação, comovida com o comportamento daqueles jovens honestos que não bebiam e iam para a prisão com um sorriso nos lábios. Começava a sentir por eles um amor comparável ao de mãe. [...] chegou tarde à sua casa vazia, fria, inanimada [...] (ibid., p. 101).

Os heróis do romance *Mãe* são espancados e acabam na prisão; neles, entretanto, se manifesta uma imensa força humana. São personagens, como a mãe, que se mostram capazes de dominar a vida e de exprimir o domínio dos homens sobre as coisas, ao passo que os personagens fixados através de descrições estáticas estabelecem, no plano artístico, a preponderância das coisas sobre os homens. (LUKÁCS, 1965, p. 92).

O emprego poético da linguagem de Gorki pauta-se em metáforas, metonímias e sentidos simbólicos, ora a fim de escamotear, ora para evidenciar seu intentos:

Todos os sábados, os camaradas de Pawel reuniam-se na casa dele e cada reunião era como o degrau de uma longa escada suave, que levava muito longe, não se sabe aonde, que instruíam lentamente aqueles que a subiam [...]

Como granizo sobre um telhado de zinco, choviam exclamações bruscas, injúrias, insultos [...]

Parecia-lhe que as suas palavras se tinham evaporado sem terem deixado marcas naqueles homens, como gotinhas que caem num terreno esgotado por longa seca.” (GORKI, 2004 p. 89).

Na primeira imagem o autor compara o conhecimento a uma escada, cuja subida leva à visão mais ampla acerca de si e do mundo circundante: [...] cada reunião era como o degrau de uma longa escada suave, que levava muito longe, não se sabe aonde, que instruíam lentamente aqueles que por ela subiam. A segunda imagem é bastante forte: “Como granizo sobre um telhado de zinco, choviam exclamações bruscas, injúrias, insultos”. Pode-se até ouvir o estalido provocado pelas pedras de gelo que se chocam com o zinco. A escolha semântica faz com a chuva represente a abundância e o som da palavra *brusca* materialize as *injúrias* e *insultos*.

A trama é muito bem articulada nestes moldes. Até a indicação da passagem do tempo não escapa ao seu subjetivismo poético:

Uma rajada de vento fustigou as paredes da casa. Preciso, o pêndulo do relógio marcava a fuga do tempo [...] Ouvia-se o tic-tac do relógio e os estalidos do gelo que arranhava com as suas garras afiadas as paredes da casa (Ibid p.77).

Ainda sobre sua linguagem, é importante que seja ressaltado que, em contrapartida aos índices utilizados por Domingos Pellegrini em seu conto, cujo título é igual ao do romance, Gorki não se utiliza de subterfúgios para expressar-se. Ao passo que no conto a presença de polícias é escamoteada e somente passível de

reconhecimento apreendendo os índices que permeiam a narrativa, no romance eles são nomeados claramente:

[...] com surpreendente rapidez, uma silhueta alta e cinzenta surgiu na soleira da porta, seguida logo por uma outra. Os dois policiais imobilizaram o jovem entre eles, uma voz aguda e escarvinha ressoou: — Não era de nós que estava à espera, hein?” (Ibid, p. 63)

Entretanto, poder-se-ia afirmar que os signos ideológicos - todos os são - “esquerdistas”, tal como a cor vermelha, estão presentes em ambas as obras: *“Pawel agitou a bandeira, que tremulou ao vento, alargando-se sob o sol num largo sorriso vermelho [...]”* (Ibid, p. 201)

Ademais, a expressividade que a casa encerra no conto, pode ser percebida no romance também; contudo, na passagem selecionada esta expressividade atinge não apenas uma família, uma mãe, um filho; mas, amplamente falando, toda uma sociedade:

[...] qual imensa aranha cor de tijolo, a fábrica estendia-se no solo negro de fuligem, apontando ao céu as suas chaminés. Em torno dela apertavam-se pequenas casas de operários [...] aconchegavam-se na margem do pântano e olhavam tristemente umas para as outras com as suas janelinhas embaçadas[...] (Ibid., p. 229).

O verbo “apertar”, além de personificar as casas, sugere que elas estão amontoadas, espremidas, muito próximas umas das outras; desta forma, a ambientação que se instaura é a de condições precárias de vida; falta de conforto. Ademais, deve-se atentar para a localização das casas; encontram-se em torno da fábrica, o que revela a centralização da fábrica na vida das pessoas. Assim como o sol, o sistema gira ao seu redor. A exploração dos homens, simbolizada pela fábrica, é a figura central. Logo depois do texto transcrito acima, verifica-se um paradoxo: “[as casas] aconchegavam-se na margem do pântano e olhavam tristemente umas

para as outras com as suas janelinhas embaçadas [...]”. O verbo “aconchegar-se” apresenta as seguintes acepções: comodidade, conforto, agasalho, proteção e amparo. Como pode ser possível conciliar essa confortável proteção às margens de uma região inundada pelo lodo? As casas assemelham-se aos seus donos; tristemente olham uns aos outros de suas posições (in)cômodas.

A desconstrução que está sendo feita da personagem mãe leva a uma tricotomia, em que é possível subdividi-la em três personagens distintas, como já apontado anteriormente. No entanto, a última mãe constituída ao longo da trama é que mais requer elucidação. Tratemo-la como a “mãe revolucionária”. Esta construção não se dá instantaneamente, por conseguinte, os excertos selecionados, cujo intuito é ilustrar esta transformação, encontram-se por toda a extensão da obra: “Mas ela perguntava-lhe com crescente freqüência o significado desta ou daquela palavra que lhe era estranha. Questionava-o com uma voz que fingia indiferença” (Ibid., p.130). A mãe procurava instruir-se sozinha, pois que sempre perguntava os significados desconhecidos por ela. Em outro excerto, “O que tendes de fazer é ensiná-las! Se convidásseis as menos idiotas [...]” (Ibid, p. 55), é revelada uma série de informações. A primeira delas refere-se ao ato de instruir, por isso seu tom, dizendo ao filho o melhor a ser feito, é incisivo; e esta é a primeira manifestação de desejo de melhoria e igualdade, a saída das trevas; segundo, ao qualificar todas as moças de “idiotas”, e ressaltar que algumas conseguem ser apenas “menos idiotas”, está subentendido que ela mesma, a mãe, agora encontra-se do outro lado, como a detentora do saber e, devido a isso, tem elementos suficientes para poder fazer um juízo sobre elas.

Uma outra passagem – “E a máquina de dissipar as trevas seculares começará a funcionar. Viva a liberdade de expressão, viva o coração das mães!”

(p.98); diz respeito à atitude da mãe, de ter ido à fábrica a fim de espalhar panfletos, denunciando a verdade sobre a servidão do povo e desfazendo, dessa forma, a obscuridade tão antiga e tão comum a todos. Estava pronta a revolucionária para agir e levar a luz.

Outro elemento que caracteriza sua mudança de conduta é percebido na linguagem e modo de tratamento que ela passa a utilizar:

Antes de partir, disse a mãe, com um olhar brilhante e contente: adeus, camarada! – adeus! – respondeu a mãe, reprimindo um sorriso [...] “camarada”, repetiu a mãe quando a visitante desapareceu [...] — Meus queridos....Andrei...Pawel! gritou a mãe: “— Adeus, camaradas!” (Ibid p.211)

Seu filho passara a ser mais que filho, tornara-se um companheiro de jornada e esperança. A vida da mãe perderia todo o sentido, se não estivesse lutando pelas suas bandeiras:

[...] não quero viver de caridade! Objetou ela — Se estiverdes de acordo, encontramos-lhe uma ocupação! Para ela, a idéia de um trabalho era já inseparável do gênero de atividade do filho e de outros camaradas” (Ibid p.227)

O narrador relata os desejos e anseios da mãe. Tudo convergia para a idéia de trazer luz à vida do povo, e dessa forma, libertá-lo:

[...] e a mãe desejava cada vez mais, um desejo por vezes difícil de reprimir, falar às pessoas, falar-lhes das injustiças, da vida [...] era um prazer para a mãe realizar, por fim, seu desejo: falar, ela própria, da verdade... aos outros” (Ibid, p.352)

E, por fim, sua própria voz revela seu desejo de ser reconhecida como uma camarada e militante: “[...] não vale a pena perguntarem-me se tenho medo – continuou com um suspiro – não perguntam isso entre vós.” (Ibid, p.324)

O momento mais evidente da visão da mãe revolucionária – a que se pretende salientar neste exame – pode ser vista no fragmento abaixo:

Um pau de bandeira branco e longo apareceu no ar, inclinou-se, dividiu a multidão, no meio da qual desapareceu e, um instante depois, por cima dos rostos levantados desdobrou-se, como um pássaro vermelho, a grande bandeira do operariado. Pawel levantou o punho, o pau oscilou; então, dezenas de mãos tocaram a haste lisa e branca e entre essas mãos estavam as da mãe. (Ibid, p.200)

Uma cena bastante idiossincrática, pois os elementos suscitados, tais como o ar, a cor vermelha, as dimensões (grande bandeira, multidão, instante); a força, levantou o punho, o pau oscilou; a sensibilidade através do toque (dezenas de mãos tocaram a haste) compõem uma sintaxe de ordem sensorial. Outrossim, agregado ao fator sensorial, tem-se uma gradação de intensidade que insere o leitor na cena. O despertar dos sentidos começa de maneira branda: Um pau de bandeira branco e longo apareceu no ar. Há até um certo ar de mistério, o uso do pronome indefinido instiga a leitura e aumenta a intensidade dos sentidos. Progressivamente, o verbo intransitivo, *inclinou-se*, dividiu a multidão, no meio da qual desapareceu, enfatiza essa idéia. Neste ponto o mistério, no seu auge, é desfeito: “e, um instante depois, por cima dos rostos levantados desdobrou-se, como um pássaro vermelho, a grande bandeira do operariado”.

Torna-se, evidentemente, mais forte o fato de ter conhecimento que, junto ao povo, à bandeira; maior símbolo instituído, caminhava a mãe, que ao tocar na haste da bandeira, simbolicamente atestava a síntese de tudo a que almejava; o mais puro objeto de sua aspiração intelectual.

Todas as mudanças são oriundas de coerções sociais. Certamente, se a mãe tivesse de mudar seu modo de vida e pensamentos, não seria por simplesmente seguir seus impulsos interiores.

Essa análise se iniciou com indagações acerca dos relevos e das aspirações que circundam a personagem mãe. O maior relevo da obra reside exatamente em sua metamorfose, delineada em três fases distintas, sendo a primeira aquela em que ela é uma mãe comum, tão comum como todas as outras e sem perspectivas de mudanças; depois, uma segunda mãe; temerosa, embora orgulhosa dos intentos revolucionários do filho e, finalmente, a mãe revolucionária, destemida, que morreria pela causa por que decidira hastear a bandeira: a justiça. Quanto às aspirações de Gorki, um escritor a serviço da revolução social, que dissera acerca de seu grito ao nascer que se tratava de “indignação e protesto”, seria pertinente dizer que seu romance alcança tamanha pungência por fazer de uma mulher marcada pelas asperezas da vida, uma verdadeira heroína – problemática - dos outros e principalmente de si mesma, que está à procura de sentido, tanto para a vida em sociedade, quanto para si mesma, por ela indagar e refletir o mundo e a condição humana. Suas dúvidas são expressões de uma verdadeira identidade fragmentada em um mundo igualmente fragmentado.

A construção da personagem mãe sob o olhar atento de nós, leitores, ganha cor e som. É comum que algumas obras literárias, essencialmente os romances, sejam adaptados para o espetáculo teatral. O capítulo seguinte será constituído pelo exame da adaptação do romance *A mãe* de Gorki. Esta releitura foi realizada por Bertolt Brecht. Assim sendo, antes de enveredar essa investigação pela arte teatral, uma breve observação acerca destas duas formas artística-literárias será traçada.

O romance é uma forma literária em prosa, em que ou o próprio romancista ou a personagem central narra uma história, ao passo que ao teatro enfada a narração, por ser uma forma de arte baseada essencialmente na ação. Enquanto a imaginação do leitor dá forma à ação empreendida pela personagem do romance;

que transcorre numa dada geografia; mas sempre descrita e imaginada; o “leitor” do teatro vê as próprias personagens viverem no palco. Já que ele pressupõe um espaço concreto onde possa existir de fato, onde o drama exista através duma ação que é diretamente comunicada. O romance também pressupõe um público, contudo, individual e solitário, que não pode alterar, com suas atitudes, a essência da obra; ele continua a existir mesmo quando uma multidão o desconheça. Contrariamente, o ator reage aos (des)estímulos do público. À medida que o romance pode percorrer o tempo de toda uma vida, o teatro imobiliza o tempo em seu espaço. Em comum, ambos evoluem para ser cada vez mais expressões “puras” de arte. Tanto o teatro quanto o romance continuam a significar necessidades diferentes para o homem moderno, entretanto permanecem autônomos. A seu modo, cada gênero estabelece perspectivas especiais de ver a realidade circundante.

3 – A MÃE E OS FUZIS DA SENHORA CARRAR, DE BRECHT:

a mãe de todas as nações

Apolo, Deus da distância e da lucidez. Dionísio, da fusão e do abraço ébrio. O teatro representa exemplarmente este ser dúplice que é o ser humano.

Anatol Rosenfeld

Através da arte, distanciamo-nos e ao mesmo tempo aproximamo-nos da realidade.

Goethe

Este último capítulo deter-se-á no exame de duas peças do dramaturgo alemão Brecht, ambas enfocando a figura da Mãe: a primeira delas é *Mãe*, releitura do romance homônimo de Gorki; a segunda, *Os Fuzis da senhora Carrar*. Será também investigado o modo de olhar a arte teatral inaugurado por Brecht; o intelectual revolucionário inicialmente considerado como traidor de sua classe de origem. Ele impulsionara a queda da quarta parede no teatro - árduo trabalho, como disse Kein Schwierigerer: “Nenhum progresso é mais difícil do que aquele que conduz de volta ao que é certo” (apud PEIXOTO, 1981, p. 64), referindo-se à dramaturgia antiga nomeada “a partes”, e a sua relação com a extinção da quarta parede que Brecht havia começado a derrubar. Com esse procedimento, ele descortinara o teatro interessado em reproduções da convivência humana, realizadas com propósitos didáticos e intrínseca função social.

Assim, a este capítulo caberá o estudo do último gênero literário focado neste trabalho: o gênero dramático. Um dos capítulos anteriores focalizou o estudo

do conto, detendo-se, particularmente, em “Mãe”, de Domingos Pellegrini; outro enfocou o romance *Mãe*, de Máximo Gorki; agora, por fim, é a vez da literatura dramática - assim dito: literatura dramática - tendo em vista tratar-se de um gênero outro que não a arte do Teatro, que é constituído essencialmente pelo espetáculo, com alicerce nos atores em face de seus interlocutores empíricos. A arte teatral, mesmo quando recorre à literatura dramática como seu substrato fundamental, não pode ser reduzida à literatura, visto ser uma arte de expressão peculiar.

O texto dramático é composto essencialmente por diálogos, falta-lhe o *locus* que ambiente as personagens em seu próprio contexto. No entanto, o paradoxo da literatura dramática reside no fato de ela não se contentar em ser literatura. Ao apreender sua incompletude, exige o conjunto cênico - o palco é imprescindível. Ao passo que a literatura é uma arte puramente temporal e auditiva por excelência, o teatro é uma arte espaço-temporal, portanto, audiovisual. Na realidade, a encenação é a concretização do mundo imaginário. O gesto e a voz são reais, são dos atores; mas o que revelam é irreal. O desempenho é real, a ação desempenhada é irreal. Por mais séria que esta seja, a própria seriedade é desempenhada, tendo, pois, o caráter lúdico.

A personagem não é percebida, já que é mera ficção; é apreendida por atos espontâneos da imaginação dos espectadores, que, em virtude desses mesmos atos visando às personagens e não aos atores, passam a atribuir àquelas e não a estes os gestos e palavras reais. Por mais íntima que seja a fusão e identificação entre a realidade sensível do ator e a irrealidade imaginária da personagem, a metamorfose nunca deve ultrapassar o plano simbólico. Em termos lógicos, os gestos, a mímica e o jogo vocal; através dos quais o ator exprime a emoção; nunca chegam a ser sinais de estados ou atos internos reais, isto é, “sintomas” que anunciam tais estados e

atos. Permanecem expressão das imagens desses processos íntimos, ou seja, símbolos. Apresentam eles a significação, têm, portanto, caráter “semântico” e não a aparência, caráter sintomático; é este intermeio, entre mundo simbólico e imaginário, que permite ao homem distanciar-se de si mesmo, conquistar a autoconsciência e, desse modo, desempenhar papéis, ou seja, dar forma à sua atuação.

Em síntese, sendo mera materialidade, é obvio que apenas aos atores e à cena cabe ser real; as personagens e o mundo, substrato do espetáculo, são irreais, são seres puramente intencionais, como ocorre em qualquer outra arte. A diferença consiste na realidade mediadora das pessoas fictícias, que, “em vez de consistir de cores, mármore, (...), é agora a de pessoas reais”. (ROSENFELD, 1996, p.29). E este fato extraordinário, de seres humanos em vez de outros materiais encarnarem seres humanos, é um dado antropológico, ramo que trata das características do homem, tais como seus costumes, crenças, comportamento e organização social.

Na verdade, o ator apenas desempenha papéis, tal como os executa o homem em sua característica fundamental: atuar no palco do mundo, da vida social. Ao disfarçar-se, o ator revela a essência do homem: a distância em face de si mesmo, que lhe permite desempenhar os papéis de outros seres humanos. O homem tem a necessidade de sair de si para chegar a si mesmo, a fim de que possa encontrar um “Eu” próprio. Impossível, então, pensar que o sujeito está “na origem do sentido”: O discurso teatral é a mais bela demonstração do caráter não individual da enunciação. (UBERSFELD, 2005, p.159.)

Agora, estabelecidas as distinções entre a literatura dramática e a arte teatral, é possível salientar que o tratamento que se pretende dar ao gênero dramático é de ordem lingüística e, portanto, abarcará a análise do discurso e a hermenêutica, exigindo esta última um estudo mais aprofundado de aplicações particulares e a

distinção das operações comuns a ela, a fim de se obtenha um exame mais complexo, que não se limita a uma coleção de operações desarticuladas. (RICOEUR, 1990, p.20)

Além disso, é mister fazer uma ressalva quanto ao uso indispensável da classificação de obras literárias por gêneros, haja vista a necessidade de toda ciência estabelecer certa ordem na multiplicidade dos fenômenos. Ademais, tipos distintos de imaginação e de atitudes em face do mundo transparecem nos gêneros. Neste estudo, procurar-se-á encontrar um centro comum que convirja para eles; por isso a opção pelo embasamento no estudo do conto, do romance e, por fim, da literatura dramática.

Para alcançar essa meta, a do estudo da convergência dos gêneros, será necessária a explanação sintética acerca deste fenômeno, cujos liames e áreas limítrofes nem sempre são facilmente discerníveis - no entanto, ainda que às vezes eles se imbriquem, sempre haverá uma predominância. Nesse sentido, para que possa constituir uma classe literária, importa que a obra receba uma configuração única. A codificação a que ela é submetida aplica-se à sua própria composição e, por conseguinte, faz de seu discurso um relato, um poema, um romance.

Para que se examine tais diferentes codificações, será necessário apontar o conjunto de elementos que constituem e demarcam esta divisão literária. Dois vieses serão aduzidos quanto ao significado implícito no conceito de gênero. São eles o significado substantivo e o adjetivo. O primeiro deles – o substantivo – é mais associado à estrutura dos gêneros, cuja divisão seria entre o Lírico, o Épico e o Dramático. A saber, ao gênero lírico pertence todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizam personagens autônomas; ao contrário, uma voz central, geralmente um “Eu”, exprime seu próprio estado de alma. Toda obra de

extensão maior, podendo ou não ser poema, em que um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos, fará parte da épica. Quanto ao gênero dramático, insere-se nele toda obra dialogada, em que atuam os próprios personagens, sem serem, de modo geral, apresentados por um narrador.

No que tange ao significado adjetivo dos gêneros, qualquer que seja o sentido substantivo, ou seja, referente à sua estrutura, diz respeito aos traços estilísticos constituintes de uma obra, utilizados em maior ou menor grau. Interessa, neste trabalho, assinalar que uma história contada por meio de um narrador se enquadra no gênero épico.

O primeiro texto a ser focado neste momento – *Mãe* – peça teatral apresenta maior rapidez na evolução da ação do que na obra matricial, que é o romance de Gorki: a arte teatral tem o poder de, em apenas algumas horas, retroceder, parar e avançar o tempo. Exemplo disso é a rapidez com que se desenrola o evento da manifestação dos trabalhadores, o 1º de maio. Enquanto no romance, o episódio ocorre quase no fim, na peça está logo no início, na cena 5, em forma de relatório, como sugere o título: *Relatório sobre 1º de Maio de 1905*. Pela leitura desse relatório o espectador fica sabendo que a personagem mãe, partilhando já dos mesmos desejos e ideais de seu filho, quis acompanhar a ele e a seus camaradas. Como vemos no fragmento abaixo:

Andrej- Ao meu lado marchava Pelagea Wlassowa e atrás dela seu filho. De manhã cedo, quando o fomos buscar, ela apareceu pronta da cozinha e quando perguntamos o que queria, ela nos respondeu: Ir com vocês” (BRECHT, 1994, p. 187).

Introduz-se a análise desta obra em uma direção que diz respeito apenas à ordem espaço-temporal; assim é dito por comparar-se não só o espaço do romance

(a narrativa desenvolvida por Gorki ao longo de 454 páginas) e do teatro, concebido como palco (embora esta análise não seja pautada na encenação), como também o tempo, pensando no intervalo de tempo; que se instaura no romance em contraposição às ínfimas horas de apresentação. A ressalva é motivada pelo cotejo que se almeja promover aqui, desenvolvido em torno da personagem mãe.

O pequeno excerto transcrito acima apresenta muitos elementos que sustentam o exame desta peça. No romance de Gorki, acaba por ser mais evidente a grande metamorfose ocorrida na personagem mãe. Até um determinado momento, ela sempre temera por seu filho, pelo emprego dele e pela manutenção daquilo que, embora presumivelmente não estivesse bom, era o que ela acreditava poder ter. O desconhecido e o porvir causavam terror, anunciados em meio às ameaças e ironias estilhaçadas ao longo de toda a sua vida. Ademais, transparecem aspectos textuais e discursivos que embasarão toda a teoria acerca do novo teatro proposto audaciosamente por Brecht.

No sentido de proceder a esse estudo do teatro brechtiano, serão examinados os aspectos característicos do gênero épico, que apresenta uma linguagem mais comunicativa que expressiva. Nele tudo se torna mais objetivo, e aí reside o fato de que o ato não acontece “no calor do momento”, mas é relatado por alguém; no caso uma das personagens, que, neste momento específico, exerce a função de narrador; – aquele que sabe de todas as informações e de todo o desenrolar da história. Outrossim, o narrador não exprime os próprios estados da alma, mas narra os de outros seres. Na verdade, ao utilizar-se da primeira pessoa do plural – “nós marchávamos, calma e ordeiramente” – ele se inclui no grupo; no entanto, o foco das sensações e percepções não está nele; a narração relata o passado – a voz é do pretérito – e aconteceu a outrem; o pronome é ela: “[...] ela apareceu pronta [...]”,

o que ocasiona certa distância entre o narrador, metonimicamente representando o teatro, e o público, que assiste a ele e ouve sua narração, que, também metonimicamente, representa o mundo empírico: esta informação descerra a porta do teatro épico, que envolve uma teoria tão vasta. É justamente essa concepção de distanciamento que leva este exame a alongar-se nas exposições e nas exemplificações.

As emoções não são combatidas no teatro épico; elas existem e são examinadas; por exemplo, em *A Mãe*, busca-se examinar e não apenas expor a metamorfose da mãe, cujos sentimentos, tão confusos inicialmente, vão tomando forma e agregando forças. O raciocínio mediatiza o fluir das emoções e, assim sendo, o público não sai do teatro “purificado, satisfeito, conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma idéia rebelde” (ROSENFELD, 2000, p. 148), sai tocado e, ao mesmo tempo, reflexivo – provavelmente essas reflexões o levam a indagar e, conseqüentemente, a transformar, como em um ciclo vital de reorganização.

Esse efeito só pode ser alcançado porque este gênero intenciona ir muito além da reprodução de situações; ele as faz emergir. É caro também ao teatro épico seu caráter didático, que se caracteriza essencialmente pelo efeito de distanciamento, graças aos recursos elencados: a presença de um narrador, o uso do pretérito, os títulos presentes em todos os atos; como se fossem escritos e não atuados, as canções que se sobrepõem: o efeito desejado por tal modo de estruturação da peça é o de despertar a atividade crítica do espectador, tanto em termos éticos como sociais. Devido também aos efeitos de distanciamento, os espectadores encontram-se no “planetário”, observando de longe e de uma perspectiva histórica – evita-se, assim, a catarse aristotélica.

Considerando em particular a peça *A Mãe*, o maior intento dos projetos do teatro épico é atingido: desmistificar os infortúnios na vida do homem, mostrando-os findáveis e combatíveis, e portanto, históricos, passíveis de transformação.

Apreender os aspectos constituintes do gênero épico conduz aos trilhos filosóficos platônicos, os quais pregam que a compreensão dos fenômenos que ocorrem no mundo físico depende de uma hipótese: É necessário partir do pressuposto da existência de um “plano superior da realidade”. Tal plano é constituído por formas ou idéias, arquétipos eternos, dos quais a realidade concreta seria a cópia imperfeita e perecível. Sendo assim, esse plano superior só poderia ser atingido pelo intelecto e através da dialética, meio pelo qual se alcança a síntese, categoria superior formada pela união incessante de contrários – tese e antítese. Seria possível, assim, ascender do mundo físico à contemplação dos modelos ideais.

A dialética é reduzida à condição de exercício mental, que, não lidando com as próprias coisas, mas com as opiniões dos homens sobre as coisas, em um projeto aristotélico (ARISTÓTELES, 1996, p.39), descobre um instrumento mais seguro para a constituição da ciência: o Organon, conjunto de requisitos lógicos para uma demonstração filosófica.

É oportuno neste instante que se dedique grande parte deste exame à figura de Brecht e ao seu universo dramatúrgico. O primeiro aspecto que se salienta é a sua elaboração de um [Pequeno] Organon para o teatro. Do modo que Aristóteles pensou anos e anos antes, esse Organon encontra-se no *Teatro Dialético*, de 1967. É composto por 77 excertos, os quais visam a lançar um novo olhar para a arte dramática. Centra-se a sua preocupação em embasar sua convicção de ser o teatro

mais do que um lugar de diversão, cabendo a ele também a função de instruir aos que nele adentram. O prenúncio deste intento dá início à obra de Brecht:

[...] extrair do instrumento de prazer elementos didáticos, e converter certos estabelecimentos de diversão em órgãos de comunicação das massas, ou seja, emigrar do reino do meramente aprazível [...] Tratem os teatros como um recinto de diversão, como é apropriado a uma discussão estética, e tentemos descobrir qual a forma de diversão que melhor nos compraz.” (BRECHT, 1967, p.182-3)

Ao longo dos 77 excertos inseridos por Brecht em seu *Organon*, encontra-se toda a base de seus trabalhos, a reorganização, em suma, de um sistema complexo e infundável, que inclui também a utilização do efeito de distanciamento. A oposição em relação à ordem aristotélica é evidente, e o principal ponto de discordância, a catarse, é logo bombardeado. A expressão empregada pelo autor para referir-se aos ideais aristotélicos é “mentira recreativa”.

Brecht almejava propagar o Teatro Novo. Afinal, é imperativo ao intelectual e ao artista desmascarar a corrupção semântica dos termos e o uso dissuasório das idéias e dos ideais. À medida que se alastram as fronteiras entre as metas e a realidade, entre a verdade e os discursos vazios, as transformações e a manutenção do *status quo*, a ação e o conformismo, torna-se inconcebível a idéia de manifestações artísticas “brandas” e puramente recreativas.

A esse respeito, as proposições brechtianas, como autor empírico ou sob a pele do filósofo nas discussões em *A compra do Latão*, são sempre agudas e certeiras, como visto abaixo:

[Fala do filósofo sobre a *catarsis*]: segundo os antigos, a finalidade da tragédia era provocar o medo e a piedade. Ainda hoje este seria um objetivo correto. Se por medo se entendesse medo dos homens e por piedade, piedade pelos homens. E se então o teatro sério contribuísse para eliminar as circunstâncias que fazem os homens terem medo e piedade dos homens. Porque agora o destino do homem é o homem. (PEIXOTO, 1981, p. 48)

A fala do filósofo revela o caráter do homem, genericamente falando, acerca de suas relações. Tal como ocorre na primeira frase proferida, na peça *A Mãe*, por Pelagea Wlassowa, personagem que já pode introduzir os interlocutores a toda a conjuntura das relações estabelecidas nos meios de produção, das relações trabalhistas:

MÃE - Quase me envergonha, oferecer esta sopa ao meu filho. Mas eu não posso pôr mais gordura, nem ao menos meia colher. Só na semana passada ele foi descontado em um copeque por hora de seu salário [...] (BRECHT, 1994, p. 165).

O homem a explorar o homem. Com efeito, as relações entre os homens vão se tornando cada vez mais impenetráveis. No capitalismo industrial, o aumento de produção causa o aumento de miséria, enquanto uma minoria lucra com a exploração da natureza e dos próprios homens.

O tratamento do espaço é fundamental para mostrar essa situação de desigualdade. Um momento significativo que descreve a disposição do espaço em que vivem os operários junto ao centro vital de suas vidas, a fábrica, não foi transposto para a peça; no entanto, um dos excertos do *Organon* de Brecht delinea historicamente esta descrição. No romance, o *locus* é assim descrito:

[...] qual imensa aranha cor de tijolo, a fábrica estendia-se no solo negro de fuligem, apontando ao céu as suas chaminés. Em torno dela apertavam-se pequenas casas de operários [...] aconchegavam-se na margem do pântano e olhavam tristemente umas para as outras com as suas janelinhas embaçadas [...] (GORKI, 2005, p.229)

Em seu *Organon*, Brecht reflete sobre as grandes massas humanas vindas de toda parte. A elas são transmitidas as descobertas que contribuem para alavancar a exploração ou, no terreno da prática, para possibilitar que se alcancem apenas lucros pessoais. Trata-se da era científica, em que a humanidade se dispõe, num

esforço coordenado e consciente, a tornar habitável o planeta e, para isso, o meio ambiente físico se transforma cada vez mais. Brecht, por meio de uma gradação, denuncia a paradoxal situação da sociedade, que regride ao progredir:

Eu próprio estou, neste momento, escrevendo numa máquina que não era conhecida na época em que nasci. Viajo em novos veículos, com uma rapidez que meu avô não poderia imaginar; nada havia naquele tempo que se movesse tão rapidamente. (...) Já podia conversar com meu pai, eu num continente e ele noutro, mas foi só com meu filho que primeiro vi os filmes sobre as explosões em Hiroxima. (BRECHT, 1967, p.189)

Entretanto, esta regressão não pode ser atribuída a estas “massas humanas” que circundam e superlotam as fábricas em todo o mundo. A razão pela qual a nova forma de pensar e sentir não penetrou ainda nelas deve-se ao fato de ser uma classe, a burguesia, detentora da supremacia, que ascendeu a essa posição nas ciências devido à exploração e ao domínio da natureza. Contudo, em meio a esta complexa urdidura está a base da compreensão da ordem social: a relação dos homens entre si.

É sob esta perspectiva, a de observar a relação humana em meio ao embate de lutas de classes, que Brecht promove uma nova concepção de diversão dentro da arte teatral. Na sua concepção, os integrantes das massas populares parecem tão distantes da ciência; e encontram-se assim por estarem mantidos a distância, para a preservação da supremacia burguesa. É ainda a voz de Brecht que se ouve: “Por toda a parte o homem é impedido pelo homem de se produzir a si mesmo, isto é, de angariar seu próprio sustento, de divertir e ser divertido.” (BRECHT, 1967, p.192)

Os homens começam a se distinguir dos animais tão logo iniciam a produzir os seus meios de vida; é, pois, através desse ato que eles produzem indiretamente a sua vida material. O que eles são coincide, portanto, com a sua produção: tanto o

que produzem quanto o modo como o fazem. Assim, o que são, depende das condições materiais da sua produção, pressupondo esta, por sua vez, um intercâmbio dos indivíduos entre si, intercâmbio cuja forma é condicionada pela produção.

O intento de Brecht era lançar uma arte ao alcance de todos, o teatro inteiramente à disposição das massas que vivem em dificuldades, para que assim pudessem se divertir sem perder de vista a complexidade de seus problemas.

A peça *A mãe*, que enfoca a questão da luta de classes, apresenta "múltiplas possibilidades". Segundo a visão de Brecht, é impossível ser neutro; por conseguinte, à medida que se deixa de lutar por um lado, acaba-se apoiando o outro. Desta forma, afirmar aqui que sua obra apresenta múltiplas possibilidades não quer dizer que o espectador/leitor se abstém de tomar partido e de se posicionar de acordo com seus ideais.

Um dos recursos de linguagem que contribui para introduzir a idéia de "múltiplas possibilidades" é a ironia, perceptível principalmente na fala daqueles que, de algum modo, detêm o poder:

COMISSÁRIO - Seu irmão mandou lembrança, estamos cuidando dele. Ele agora está agitando os nossos percevejos e tem muitos seguidores. Infelizmente faltam-lhe panfletos." (BRECHT, 1994, p. 170)

É bastante recorrente o uso da ironia; por exemplo, a comparação entre os militantes e os insetos conota e salienta a hostilidade para com os "subversivos". A ironia não somente permeia o discurso do poder, mas também deixa entrever o temor de que a classe operária, ao saber de sua condição de explorada, rebele-se. Por isso, há diversos excertos em que a palavra "política" apresenta uma carga semântica bastante negativa, subversiva e perigosa. Afinal de contas, é necessário

que o *status quo* seja rigorosamente mantido. Segue um dos trechos que elucidam a natureza desta significação:

COMISSÁRIO – [...] Veja bem, Wlassowa, agora eu terei de abrir, por exemplo, o seu sofá. A senhora acha necessário? *Rasga o sofá.* [...] Vejamos esta bela cômoda antiga. *Derruba o móvel.* Nada de nada. [...] e aqui está o pote de banha com a colherinha, o tão querido pote de banha. *Tira o pote da prateleira e deixa-o cair.* Que pena, deixei-o cair no chão, e agora pode se verificar que tem banha!

PAWEL- Pouca. Muito pouca banha aí dentro, sr. Comissário. Também no cesto de pão há pouco pão e na lata de chá, pouco chá.

COMISSÁRIO – Trata-se então de um pote cheio de política. (Ibid, p. 171)

A ironia na fala do policial é explícita e, à medida que destrói a casa da mãe, exacerba seu medo e insufla seu pseudopoder. A resposta a Pawel, de que, se há pouco chá e pouca banha, isto se deve ao fato de estar o pote cheio de política, apresenta, também através da ironia, a possibilidade da subversão, ou seja, à medida que as pessoas adentram os campos “obscuros” da política, correm o risco de não proverem suas necessidades elementares. O uso da ironia permeia também a peça *Os Fuzis da Senhora Carrar*, que também pode ser usada como ilustração:

MÃE — Os velhos Lopez ainda estão vivos?

OPERÁRIO — Só o marido, (ao Rapaz) Foram muitos daqui para a linha de frente?

RAPAZ — Ainda ficaram alguns.

OPERÁRIO — Conosco, desta vez, foi até uma porção de católicos praticantes.

RAPAZ — Alguns daqui também foram.

OPERÁRIO — E todos têm fuzis?

RAPAZ — Não, nem todos.

OPERÁRIO — Isso é que é mau: os fuzis são o que faz mais falta, no momento. Aqui no povoado vocês não têm fuzis?

MÃE (cortando a conversa) — Não!

RAPAZ — Há umas pessoas que esconderam os que tinham: enterraram no chão, como se fossem batatas.

A Mãe olha fixamente para o Rapaz.

OPERÁRIO — Sei... (BRECHT, 1976, p. 123)

Esta segunda peça é bastante concisa e acontece em apenas um ato. Nela, não se encontra alguns dos preceitos do teatro brechtiano. Não há a presença do canto, tão pouco de faixas, nem títulos. Dir-se-ia: a peça é rápida e certa. O primeiro adjetivo refere-se à brevidade, que, no entanto, não afeta sua qualidade nem faz com que se busque aqui uma análise axiológica a esse respeito. E certa devido ao fato de materializar os intentos de Brecht, ou seja, apresentar ao espectador/leitor a natureza das relações humanas, de modo que a peça estabeleça franco diálogo com ele.

Voltando à ironia, neste último excerto sua natureza está implícita na relação entre o nome da peça e os intentos do irmão da senhora Carrar, operário extremamente consciente da condição à qual estavam entregues, e na fala do filho de Tereza Carrar, ao se referir à atitude da mãe: “Há umas pessoas que esconderam os que tinham: enterraram no chão, como se fossem batatas”. É fácil notar também a relação com o avestruz, cuja característica é enterrar a cabeça a fim de não enxergar o que se passa ao seu redor – como parece ter sido a opção de vida da personagem Carrar, a mãe de *Os fuzis da Senhora Carrar*.

A complexidade dos problemas vividos por aqueles que se encontram no ambiente de teatro não é preterida, é até seu próprio tema. Todavia, é preciso que vejam e ouçam tudo com atenção e distanciamento. O ideal de Brecht acerca da recepção de suas peças era a ativação intelectual, por isso direcionara sua crítica não ao público, mas aos métodos “hipnóticos” subterfugidos em outras espécies de teatro.

[...] entremos numa dessas casas de espetáculos e observemos o efeito que o teatro exerce sobre os espectadores. (...) Verdade, seus olhos estão abertos, mas olham mais do que vêem, escutam mais do que ouvem. Olham para o palco como que fascinados, numa expressão que vem desde a Idade Média, os dias das feiticeiras e padres. Ver e ouvir são atos que causam prazer, mas estas pessoas parecem distantes de qualquer atividade, são antes objetos passivos. (BRECHT, 1967, p.193)

Assim sendo, mais divergem que convergem os aspectos aristotélicos e brechtianos investigados aqui. Enquanto a peça é, para Aristóteles, um organismo em que todas as partes são determinadas pela idéia do todo, sendo este, ao mesmo tempo, constituído pela interação dinâmica das partes, formando um sistema fechado em que, devido à catarse, tudo motiva tudo, para Brecht cada parte contém sua própria força motriz, o que, conseqüentemente, liberta o espectador da hipnose catártica.

Há uma parte da peça *Os Fuzis* que encerra este conceito brechtiano. É possível que se faça um recorte que alude ao ideal de encontrar, em uma parte, um todo detentor de força motriz:

OPERÁRIO — Então eu vou cortar todas as vezes: assim, vale tudo. Na guerra todos os truques são válidos, é ou não é? A Mãe olha com desconfiança.

RAPAZ — Esse é o pior dos trunfos.

OPERÁRIO — Ainda bem que você diz isso... Ah, e sai logo de ás? Você blefou, mas não foi um pouquinho caro? (...) Audácia é uma coisa muito boa, meu filho, e audácia você tem, mas não é prevenido.

RAPAZ — Quem não arrisca, não petisca.

MÃE — Esse provérbio, ele herdou: o pai costumava dizer que "um homem perfeito arrisca sempre". Não sei para quê!

OPERÁRIO — O que se arrisca mesmo é a pele. [...]

RAPAZ — Eu não podia jogar outra carta [...] Era a minha única chance!

MÃE — Eles são todos assim. O pai pulava do barco, em mergulho, quando a rede ficava presa...

OPERÁRIO — Vai ver que ele não tinha muitas redes.

MÃE — Muitas vidas também ele não tinha. (BRECHT, 1976, p. 124-5)

A cena é bem articulada, e, nela, um jogo de cartas simula o jogo da vida: “Na guerra todos os truques são válidos, é ou não é?” Tal como na vida – na guerra, tudo é válido. As pessoas se valem de meios às vezes infames a fim de atingir seus objetivos. A próxima fala também remete a um aspecto bastante significativo na vida do homem: “Você blefou, mas não foi um pouquinho caro? (...) Audácia é uma coisa muito boa, meu filho, e audácia você tem, mas não é prevenido.” O tio aponta o blefe como a estratégia dos seres humanos na condução de suas relações, assim como faz o homem na guerra. E, a

seguir, parece haver uma espécie de modelo: o da audácia. É curioso notar que todos os homens da família o eram, o que corrobora e enfatiza a idéia de modelo, de tipo. Ademais, há uma frase, em um outro momento, que acaba por legitimar e estimular os espectadores ou leitores a uma transformação audaciosa, a compreender o embate entre o Novo e o Velho: “[...] Nisso, vocês saíram a seu pai; e eu talvez nem gostasse que fossem diferentes. Mas isto que está aí não é brinquedo: não está escutando os canhões deles”.

Sem o fluxo ininterrupto de ações sobrepostas, o espectador/leitor tem tempo para “interpor juízo crítico” - assim disse Brecht em seu *Organon*, no trecho 67:

[...] os episódios individuais devem ser interligados de tal forma que suas juntas sejam facilmente notadas. Esses episódios não devem seguir-se imperceptivelmente, mas devem dar-nos a possibilidade de interpormos nossos juízos críticos. (...) As diversas partes da história devem ser cuidadosamente contrapostas, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro de uma peça [...] (BRECHT, 1967, p. 214)

São quebras que acontecem ao longo da peça, por exemplo, quando os coros, as canções são sobrepostas em cena, e isto acontece desde o primeiro ato: o coro, formado por operários revolucionários, dirige-se a Wlassowa, que, em uma única fala, apresenta ao espectador a situação. Logo após o final do coro, a cena se inicia por meio de um título: “Pelagea Wlassowa vê, apreensiva, seu filho na companhia de operários revolucionários”.

Alguns elementos devem ser analisados. Primeiramente, essa ruptura entre a primeira e a segunda cena pretende propiciar tempo ao interlocutor para que ele possa “interpor seu juízo crítico”. Ademais, não há uma linearidade, uma continuação da primeira cena, elas estão justapostas mas não concatenadas. O fato também de um título introduzir a apresentação parece representar um “duplo distanciamento”. Ora, o interlocutor, ao ler e pressupor o que irá acontecer (inclusive

com relação aos sentimentos – como quando lê/vê a apreensão da mãe), distancia-se do interlocutor “antigo”, execrado por Brecht, o qual se senta e, passivamente, aguarda o desfile de ações que passarão perante seus olhos. E, conseqüentemente, o ator também se distancia de sua personagem; é como se o ator a narrasse sem levar o público a identificar-se com ela. Fica mais evidente, por meio do título, que o que se passa naquele ambiente não é a vida real; trata-se, pois, de uma maneira especial de reproduzi-la com a intenção de a transformar.

As divergências não cessam aí. As razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico estribam-se no desejo de não apresentar apenas relações humanas individuais, mas de trazer à luz os fatores sociais determinantes destas relações, tendo em vista que o ser humano deve ser entendido como o conjunto de todas as relações sociais. É impossível compreender o homem concreto sem estar baseado nos processos dentro e através dos quais ele existe.

Brecht almeja apresentar um “palco científico” capaz de fazer com que o público tome consciência acerca da sociedade e da necessidade de transformá-la. Assim, ativa o público e nele suscita a ação transformadora. A ilusão tem de ser eliminada para que o elemento didático abale o impacto mágico impresso no teatro burguês, baseado na hipnose catártica que transforma o espaço teatral em palco ilusionista, semelhante ao efeito de verossimilhança que permite ao espectador viver intensamente a ação cênica, esquecendo a sua condição particular. A expressão do desejo de conquistar e dominar a realidade empírica no plano artístico inventa a perspectiva central. O público que antes partilhava a mesma luz da cena, pouco a pouco é envolto em penumbra, como se não existisse para o palco, enquanto este, “luminosa lanterna mágica, desenvolve; para a platéia em trevas; toda a sua força hipnótica”. (ROSENFELD, 2000, p. 54-5)

Reside no fato de Brecht ter redirecionado os vértices teatrais a criação de uma nova concepção de teatro, o Teatro Épico, cuja conceituação teórica só veio à luz em 1927. Sua didatologia, caracterizada sobretudo pela fabulação e pelo efeito de distanciamento, estrutura suas peças de forma que a atividade crítica do espectador seja despertada e, sendo assim, se evitem métodos largamente utilizados pelo antigo teatro religioso e catequético. Os projetos épicos almejavam atingir a desmistificação, a revelação de que os infortúnios na vida do homem não são eternos e inelutáveis, são históricos, portanto, passíveis de transformação. O teatro necessita de que não apenas sensações, idéias e impulsos permitidos dentro de um contexto histórico das relações humanas sejam expostos, mas também de que se empreguem e se suscitem pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto. Daí se origina o poder de superação.

Entre os que tiveram influência decisiva sobre este novo meio de se fazer e pensar teatro, Erwin Piscator (1893-1966) é figura de destaque em função de elaborar, de forma original, sugestões de Meyerhold, cuja visão acerca do homem deslocava a personagem do centro dramaturgico, tornando-a, desta maneira, uma “função social”. No entanto, o caráter social da linguagem da personagem não é uma realidade refletida, mas “a citação de tal ou tal tipo de discurso social. O problema capital da pluralidade de discursos no interior do discurso da personagem” (UBERSFELD, 2005, p.174). Dizia ele que o teatro não trata da relação do homem consigo mesmo, tão pouco com Deus, mas é sua relação com a sociedade que se encontra no centro. Para Piscator o palco é político: “[...] se considero como idéia básica de todas as ações cênicas a ampliação das cenas privadas pela passagem ao histórico, isso não pode significar outra coisa senão a ampliação em sentido político, econômico e social” (ROSENFELD, 2000, p. 119).

E, neste ponto, tangenciado pelo precursor de Brecht, há uma forte presença de Engels, que afirmava que o desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso e literário baseia-se no econômico. Todos reagem mutuamente uns sobre os outros e também sobre a base econômica. Não é exato que a situação econômica seja a única causa ativa e todo resto não passe de efeito passivo. Em lugar disso, há uma ação recíproca sobre a base da necessidade econômica, a qual, em última instância acaba por preponderar. (LUKÁCS, 1965, p.15)

A tomada de consciência do homem deve expor a ele que não são forças insondáveis que o regem e lhe determinam a situação metafísica; ao contrário, é a situação histórica – que pode e deve ser transformada – que exerce influência em sua condição. E esta tomada de consciência do mundo exterior, tese fundamental do materialismo dialético, não é outra coisa senão reflexo da realidade, que existe nas idéias, representações, sensações dos homens, independentemente da consciência, a qual é um produto social das relações humanas. É natural que ela seja primeiramente mera consciência do meio circundante sensorial mais próximo, e que seja limitada a idéia da interconexão com outras pessoas e coisas fora do indivíduo que se torna consciente. É comum também que, de início, a consciência da natureza em face dos homens seja vista como um poder inteiramente alheio, onipotente e inatingível. Esse comportamento determinado perante a natureza está condicionado pela forma de sociedade. (CLARK & HOLQUIST, 1998, p.197)

De certo modo, o espectador assemelha-se ao ser histórico e “atuante” que está fora do ambiente de teatro. Esteja dentro ou fora desse ambiente, sua postura é caracterizada pelo conformismo e pelo âmbito “imutável” de certas coisas. O processo de metamorfose inicia-se quando ele passa a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e, então, se convence da

necessidade da intervenção transformadora. É claro que a estagnação desbota o ardor do desejo de transfiguração. O que há muito tempo não muda parece imutável. É o que se pode observar a respeito da opinião da personagem mãe, Pelagea, que, por já ter acatado que é perigoso fazer qualquer atividade “não convencional”, não podia acreditar em uma mudança da ordem. Ela não gosta, por exemplo, que seu filho se ligue aos que questionam a ordem vigente, como vê-se pela sua fala: “Não gosto de ver meu filho na companhia desta gente” (BRECHT, 1994 p. 169). Ao passo que um dos camaradas observa muito bem a condição da luta deles: “[...] é muito difícil para ela compreender que precisamos fazer tudo isso para que ela possa comprar chá e pagar o aluguel” (Ibid, p.169).

É por isso que, a fim de atingir este intento, importa compreender como passageira a condição vivida; a peça deve caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica. Mesmo uma situação, época e sociedade contemporâneas devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico, pois somente assim o público irá relativizar as próprias condições sociais e, por conseguinte, reconhecer que são fugazes e não providenciais. O estar habituado com as coisas triviais as torna incompreensíveis. A identificação e aceitação, mediante a falta de reflexão sobre as coisas, fazem com que elas não sejam vistas com o olhar épico da distância. É por meio do distanciamento, movimento antialienante, que a condição de vida das pessoas se torna objeto do juízo crítico, para que elas possam reencontrar a posse de suas virtualidades criativas e transformadoras.

O teatro, com suas reproduções do convívio humano, tem de surpreender seu público. Uma técnica que torne estranho o que lhe é familiar deve ser empregada. A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. Tornar estranho é, portanto, ao

mesmo tempo, tornar conhecido. Nesse ponto, é oportuno trazer à baila a acepção da palavra *unheimlich*, termo alemão amplamente estudado pelo psicanalista Sigmund Freud (1969), o qual sempre ilustrou seu trabalho com exemplos literários; debruçou-se sobre os problemas semânticos que a designação suscita e dedicou-se às considerações sobre a ambigüidade do termo. A palavra alemã *unheimlich* é o contrário de *heimlich* (familiar, íntimo, conhecido) e também pode significar “secreto”, “estranho”. Segundo Sigmund Freud, o estranho remonta ao que é, há muito tempo, familiar. A ambigüidade impressa no termo em alemão, língua materna de Brecht, torna ainda mais veemente o caráter proposto em toda sua teorização. O distanciamento criado em uma representação faz com que se reconheça seu objeto, ao mesmo tempo que faz com que ele pareça estranho. Sem dúvida, esta técnica tornará impossível a empatia.

Tal como descrito e amplamente observado por Freud, o conceito *unheimlich*, na quarta cena, cujo título é “Pelagea Wlassowa recebe a sua primeira lição de economia”, fica evidente na tomada de consciência da personagem mãe, que descobre o estranho no que lhe era familiar. Esta tomada de consciência advém também da necessidade de entrar em contato com os indivíduos circundantes, o que corresponde ao início da consciência de que ela vive, de maneira geral, em uma sociedade. Sua consciência desenvolve-se através da crescente produtividade e do aumento das suas necessidades. Ela passa a entender como é estabelecida a divisão do trabalho – a qual só se torna efetivamente divisão a partir do instante em que se instaura uma divisão entre trabalho material e intelectual. No entanto, a divisão entre aqueles que possuem a “força de trabalho” e os que possuem “as condições de trabalho, ela começa a entender nesse momento essa desigualdade de relação”.

Neste ato, Pavel e seus camaradas lhe explicam como é engendrado o sistema capitalista. Mas o fato de o dono da fábrica em que todos trabalham possuir o instrumento de trabalho e, devido a isso, explorar os que lá trabalham não era novidade para a mãe: MÃE – “[...] Ah, então ele pode nos explorar. E vocês acham que eu ainda não tinha notado nesses quarenta anos? Eu só não notei mesmo é que podíamos ter feito algo contra [...]”.(BRECHT, p.185)

Esse parece ser o exato momento em que essa personagem se dá conta de que existe algo de real e, portanto, histórico, e não místico ou providencial, em sua condição de vida. E assim prossegue sua aula:

IWAN - Mas a sua propriedade tem ainda outra propriedade em si: é que, se não for utilizada para nos explorar, perderá para ele todo o seu valor. Só enquanto permanecer como nosso instrumento de trabalho terá valor para ele [...] Ele com sua propriedade também depende de nós [...]” (IDEM, p. 185)

Outrossim, o ato de distanciar o “estranho-familiar” não é significativo apenas na etimologia alemã. Para os gregos, aquele estado de surpresa que se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento, advém do efeito que o distanciamento procura produzir. Investigação e conhecimento aliados ao distanciamento engendram a transformação. “(...) La característica fundamental del teatro épico – con el efecto de distanciamiento que tiene el proposito de mostrar como funciona el mundo para enseñar así que éste puede ser transformado (...)”² (WILLET,1963, p. 18)

A dialética de Brecht, quer em sua acepção hegeliana, quer na acepção marxista, tende a “teatralizar” a literatura ao máximo, mas, por outro lado, também “literaliza” a cena. Portanto, a ordem de seus elementos dialéticos compõe-se em meio à união de contrários e, por conseguinte, forma uma síntese; no entanto, seu

teatro também procura descrever o real empírico, tanto que seus recursos cênicos baseiam-se em títulos que devem englobar um sentido social, dizendo algo a respeito da forma de representação desejável: cartazes, material plenamente integrante do “teatro literarizado”; projeções de textos que comentam epicamente a ação e esboçam o pano de fundo social e também as projeções em cena, em forma de documentários que seriam, pois, idéias materialistas, idéias de situações autênticas.

Embora tenha sido dito que este trabalho não focaliza a encenação em si, mas a literatura dramática e, portanto, escrita, é mister que se abra um parêntesis para comentar a apresentação da peça *A Mãe*, realizada em São Paulo, no teatro Fábrica, em 2006, ano em que se completavam cinqüenta anos da perda de Brecht. Foram então projetados documentários sobre as manifestações ocorridas no 1º de maio, ato que, além de promover a ruptura para que haja tempo para o juízo crítico, também engendra o processo de historicização. A ação é impregnada de orações escritas, que, por não pertencerem diretamente a esta semiótica, distanciam-se dela. Ademais, elas figuram à margem do fluxo da ação, uma vez que representam um elemento estático. Resultado: desaparecem os cenários, emergem os ambientes. No entanto, há um ponto comum nesta dialética, que parece segregar arte e literatura dramática; trata-se do diálogo, que institui a dramática como literatura e como teatro declamado.

Outras formas de distanciamento iluminam as obras de Brecht, e um dos recursos mais importantes para atingir esse distanciamento é a música. O autor dirige-se ao público por meio de coros e cantores, contrariamente à concepção wagneriana de que tanto a música como o texto e outros elementos teatrais apóiam-se e intensificam-se mutuamente, engendrando o efeito do ópio. Nas obras

² “[...] a característica fundamental do teatro épico – com o efeito de distanciamento que tem o propósito de mostrar como funciona o mundo para ensinar assim que este pode ser transformado [...]”

brechtianas, a música geralmente encerra a função de comentário do texto, toma posição em face dele e acrescenta, assim, novos horizontes. Ela deve resistir à sintonização que lhe é geralmente exigida, o que faz dela um “apêndice subserviente”.

(...) La música se vuelve aquí una suerte de puntuación, un subrayado de las palabras, un certero comentario que brinda la médula de la acción o del texto. Y ésta sigue siendo la función esencial de todas las obras de Brecht” (IDEM, p.193).

A presença dessa força contida na música é amplamente encontrada em *A Mãe*. Por isso, algumas canções presentes na obra foram selecionadas para exame.

A saber: *Elogio da aprendizagem* (cantada pelos operários estudantes) -

Procura a escola, desabrigado!
Procura o saber, se tens frio!
Faminto, agarra o livro: é a sua arma! (BRECHT, 1994, p. 197).

Esse coro formado por operários estudantes acaba por apresentar uma força dupla, na medida em que concentra duas classes conscientes. A música é cantada durante a primeira aula da mãe para aprender a escrever. O comentário da canção reforça o valor do aprendizado enquanto arma.

Em outra cena, cujo título é “Iwan não reconhece mais seu irmão” (o professor), fica mais evidente a metamorfose da personagem mãe.

Pelagea Wlassowa - Mas eu estou orgulhosa de Pawel. Eu tenho sorte: tenho um filho que é necessário. Recita - ***Elogio do revolucionário***
[...]
Onde sempre se calam
Ali ele falará
Onde a repressão aumenta e por destino
É chamada
Ele a chamará repressão [...] (Ibid, p.198).

Essa canção sublinha a idéia da necessidade de haver revolucionários. O canto da personagem mãe é perpassado pelo sentimento de orgulho. Ela mesma partilha os preceitos revolucionários. Ela é uma revolucionária.

No trecho a seguir parece haver uma descrição de todas as mães – tal como está sugerido no título deste capítulo - [...] “a mãe de todas as nações”.

Elogio da Wlassowa – Recitado pelo açougueiro e por seu pessoal.

Esta é a nossa camarada Wlassowa, boa lutadora.
 Dedicada, astuta e firme.
 Firme na luta, astuta contra nossos inimigos e dedicada
 Na agitação. Seu trabalho é miúdo
 Tenaz e imprescindível.
 Onde quer que lute ela não está só.
 Como ela lutam tenazes, firmes e astutas :
 Em Twer, Glasgow, Lyon e Chicago
 Shangai e Calcutá
 Todas as Wlassowas de todo o mundo, boas formigas
 soldados desconhecidos da revolução
 Imprescindíveis. (BRECHT, 1994, p. 212)

É pressuposto que os homens precisam estar em condições de viver para poderem “fazer história”. E, para viver, é preciso, antes de mais nada, comer e beber, morar, vestir, entre outras coisas. O primeiro ato histórico é, portanto, engendrar os meios para satisfação dessas necessidades. Uma vez que a primeira necessidade é satisfeita, outras começam a surgir. À medida que a vida é produzida, no que diz respeito à sua própria vida, pelo trabalho, e à alheia, pela procriação, surge uma relação dupla – de um lado como relação natural, de outro como relação social, social no sentido da cooperação de vários indivíduos, não importando as condições, meios e finalidades. Assim sendo, um determinado modo de produção está sempre interligado a um determinado modo de cooperação social, ou seja, uma força produtiva. O estado social do homem é condicionado pela acessibilidade à quantificação das forças produtivas. Portanto, a história da humanidade precisa sempre ser estudada em conexão com a história da troca. A interconexão materialista dos homens entre si é condicionada pelas necessidades e pelo modo de produção.

Na primeira cena da peça em análise, há um coro que se dirige a Wlassowa; este é formado pelos operários revolucionários. Muito contundente ele apresenta os elementos básicos à sobrevivência de qualquer pessoa. Tais como a vestimenta: “Escova o casaco/ quando bem escovado/ele é um farrapo limpo.” A alimentação: “Cozinha com esmero/quando falta o dinheiro/a sopa vira água”. O trabalho: “Trabalha, trabalha mais/poupa, divide melhor/ quando falta o dinheiro/nada se pode fazer.” A música apresenta um refrão: “Por mais que faças/nunca será o bastante/a coisa está preta/ e vai piorar/ não pode continuar/mas qual a saída?” E, adiante, um prenúncio da solução, da saída desses problemas enfrentados por todos: “Quando falta o dinheiro, não basta o trabalho/pois a carne que falta na cozinha/é falta que não se resolve na cozinha.” Há uma clara identificação e tomada de consciência dos operários acerca da exploração que sofrem por parte daqueles que detêm as ferramentas de trabalho.

É incontestável a exposição que, na peça, apresenta aos leitores os fatores do discurso da exploração, do medo e da censura. Todavia os elementos discursivos são às vezes mais sutis neste sentido. É o caso, por exemplo, da didascália que apresenta a disposição em que deve estar o cenário: “começam a trabalhar. Um deles pendurou um pano espesso sobre a janela.” (BRECHT, 1994, p. 168).

A necessidade de “esconder” as atividades ambientam os leitores/espectadores em um meio em que a censura, a falta de liberdade de expressão são comuns. Além disso, este elemento indicial presente na didascália propicia um testemunho histórico e social muito mais incisivo do que o cenógrafo conseguiria se criasse a ilusão de um quarto ou de uma paisagem. Ao produzir desta forma a encenação, Brecht busca recompor um ambiente real, o que acaba sendo mais impactante para o espectador do que um mero cenário. E este fato deve ser

ainda mais marcante ao pensar que o discurso veiculado em uma encenação preexiste ao discurso fictício, elaborado para ser reproduzido. Na verdade, ele exhibe o discurso pré-construído, termo que designa aquilo que remete a uma construção anterior e exterior.

Entretanto, as aspirações de Brecht em atingir esta tomada de consciência não preterem a diversão, predicação do teatro. Em sua introdução para o *Organon*, Brecht define esta simbiose “aprender-divertir”: “(...) extrair do instrumento de prazer elementos didáticos, e converter certos estabelecimentos de diversão em órgãos de comunicação das massas, ou seja, emigrar do reino do meramente aprazível.” (BRECHT, 1967, p.182)

Como já dito, a teoria brechtiana de tratar a música como um comentário, um sublinhado e também um dos efeitos de distanciamento exerce uma força altamente significativa nas peças. Ela é descrita como complicada e séria. As músicas da peça *A Mãe* foram compostas por Eisler, um dos parceiros de Brecht na composição de quase todas as suas obras. Elas permitem, de uma maneira surpreendente, simplificar os problemas políticos mais difíceis, cuja solução é um problema de vida ou morte para a classe operária.

Também foi afirmado que a segunda peça examinada, *Os Fuzis da senhora Carrar*, não apresenta canções como *A Mãe* e a maioria das peças de Brecht. Todavia, há uma passagem, a única parte “musical” da peça - e bastante significativa -, em que crianças cantam à janela da senhora Carrar:

OPERÁRIO — Há alguém lá fora?

RAPAZ (com voz. rouca) — Não. *Ouvem-se lá fora vozes de crianças caçoando.* **VOZES DAS CRIANÇAS** — Juan não é um soldado, é um covarde consumado: mete

a cara com pavor debaixo do cobertor. *Na janela aparecem três cabeças de crianças.*

CRIANÇAS — Uuhh! (saem correndo)

MÃE (levanta-se e vai à janela) — Se eu agarro vocês, vão ficar com a bunda roxa de pancada! Seus moleques! (volta para dentro) São os Perez, de novo.

Pausa. (BRECHT, 1976, p. 135)

A música cantada pelas crianças colabora para a compreensão dos leitores/espectadores que podem, por meio dela, olhar as personagens por outras perspectivas. A primeira delas refere-se ao sentimento de culpa da mãe, que se exaspera com as crianças, quando poderia agir como se fosse apenas traquinagem delas. A menção à *pausa* no final desta parte da cena também acaba por enfatizar sua culpa. O fato de os filhos não estarem lutando nada tem a ver com covardia, isso já foi mencionado. A mãe que os impedira sempre. Outrossim, todas as canções da peça *A Mãe* são cantadas por operários ou por um dos personagens, enquanto aqui a música é cantada por crianças, o que imprime maior verossimilhança, já que a criança pode simbolizar a pureza.

Aspecto dialético também saliente concentra-se no árduo trabalho do ator, o qual ora atua, ora narra sua personagem, executando um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento. Cabe a ele ser a personagem para poder afastar-se dela; trata-se de um jogo inteiramente teatral e, portanto, totalmente impossível de se conceber na literatura. Cumpre também o ator o papel de narrador fictício, e sua narração deve vir acompanhada do “*gestus*” de quem mostra uma personagem e mantém, ao mesmo tempo, distância dela. Brecht, ao pedir que o ator não se identificasse com a personagem para que a pudesse criticar, transpõe o foco narrativo para fora dela:

[*Gestus*]: Ésta es a untiempo gesto y médula, actitud e intención: un aspecto de la relación entre dos personas, estudiado aisladamente, reducido a sus elementos esenciales y expresado física y verbalmente. Excluye lo

psicológico, lo subconsciente, lo metafísico, a menos que pueda ser transmitido en términos concretos ³ (WILLET, *op. cit.*, p. 256).

No teatro, a personagem não constitui só a ficção, tendo em vista que, em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou história; a personagem não só realmente a “constitui”, mas também funda e é inerente ao próprio espetáculo. Enquanto no romance a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal, no teatro, ao contrário, ela constitui a totalidade da obra, ou seja, tudo existe através delas.

Portanto, para dirigir-se ao público, a personagem teatral dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada, como se fosse, de fato, a própria realidade. Reside aí o diferencial do teatro. Particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação para transformar narração em ação:

[...] as pessoas são obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e ouvidos. “Sabem disso os pedagogos, que tanta importância atribuem ao teatro infantil e igualmente aos jesuítas, ao lançar mão do palco para a catequese do gentio” (CANDIDO, 2000, p. 85).

O teatro, como prática, permite mostrar como a ideologia, na acepção marxista da palavra, portanto negativa, não é somente representação, mas produção, na medida em que condiciona as relações entre os homens, discursos e ações.

A introdução dos *elementos gésticos*, amplamente estudados por Brecht, promove um comportamento simbólico que é antiilusionista. A negação da empatia, da identificação do ator com a personagem, é realçada mediante uma representação completamente despersonalizada. A máxima realização artística é alcançada pelo ator que eleva as fórmulas (de gesto estilizado) do modo mais exato possível à

³ Este é, ao mesmo tempo, gesto e figura central, atitude e intenção: um aspecto da relação entre duas pessoas, estudado isoladamente, reduzido a seus elementos essenciais e expresso física e

forma pura. Um passo pode significar uma jornada inteira, o levantar de uma mão, um drama pungente. Mais do que apoiar o diálogo, o gesto lhe acrescenta um comentário épico. Segue um excerto de *A mãe* que elucida este conceito brechtiano

Mascha - E neste exato momento um policial nos gritou: entreguem a bandeira! [...]

Smilgin - Eu não vou entregá-la. Não haverá negociações.

Iwan - Sim, disse ele, e tombou sobre o próprio rosto, pois eles o tinham abatido.[...]

Pelagea Wlassova – Dê-me a bandeira aquiAgora sou eu a levá-la. As coisas ainda vão mudar. (BRECHT, 1994, p. 190)

Apenas neste breve excerto, extraído da parte 5, intitulada Relatório de 1º de maio e destacada por ser um ato narrado, existem quatro *gestus*. O primeiro encontra-se na simbologia de entregar a bandeira. A ordem do policial para que a entreguem deixa clara a ostensiva opressão a que a o grupo está submetido, ao passo que o empunhar a bandeira significa assumir em face do mundo os ideais pelos quais lutavam. O segundo deles – “Eu não vou entregá-la. Não haverá negociações” – está na resistência, ato corajoso, até heróico, poder-se-ia dizer. É notório como, neste ponto, entram em choque os dois *gestus*. O terceiro parece ser o *gestus* da covardia – “e tombou sobre o próprio rosto, pois eles o tinham abatido” – havia sido morto um homem pacífico que apenas marchava ordeiramente. A tentativa de dissuasão por meio da coibição é patente. E, para fechar o ciclo, o *gestus* retorna à bandeira – “Dê-me a bandeira aqui [...].Agora sou eu a levá-la. As coisas ainda vão mudar”. O fato de a própria mãe fechar este ciclo é extremamente significativo. Primeiramente, no exame deste círculo de *gestus*, enquanto a bandeira é retomada, mesmo diante de cena tão horripilante (a morte estúpida de um camarada), é retomada também a luta. Desta forma, é evidente até o caráter

modelar de que não se deve esmorecer; a luta é necessária, sempre. Além disso, como foi analisada a personagem mãe como tipo, o *gestus* que ela desenvolve, corrobora todas as asseverações que foram feitas a seu respeito e também as que ainda estão por ser feitas.

A força que o *gestus* impõe às cenas é imensa. As personagens, por conseguinte, parecem ainda mais vivazes, apresentam uma incomensurável força humana. São personagens como a mãe, que se mostram capazes de dominar a vida. “As personagens aptas a exprimir o domínio dos homens sobre as coisas; ao passo que as personagens fixadas através de descrições estáticas estabelecem, no plano artístico, a preponderância das coisas sobre os homens” (LUKÁCS, *op. cit.*, p. 92)⁴.

Os procedimentos teatrais de Brecht embasam-se, fundamentalmente, no questionamento. Origina-se daí o fato de ele contrapor-se com veemência à empatia, mesmo quando dispensada a uma personagem “justa e correta”. Para ele, no momento em que se inclina à empatia, passa a ser difícil discernir se o caminho é perigoso ou não. Não se deve permitir ser conduzido cegamente, mesmo que levado ao bom caminho. Ao se identificar plenamente com o outro, renuncia-se à compreensão crítica de si mesmo e do outro. Em vez de tomar atitudes, ações são intentadas, portanto, não se pode dizer um ser que viva realmente. Concluir-se-ia: é vivido, assim como um fantoche manipulado pela vontade alheia. A mais grandiosa qualidade do homem é sua capacidade crítica: “por isso seria melhor falar em “saber andar” do que em “andar pelo bom caminho” (PEIXOTO, 1981, p.75). Ao passo que o romance narra, o teatro faz. E, no espetáculo brechtiano, os atores o fazem

em termos corretos. [tradução nossa].

⁴A afirmação de Lukács refere-se exatamente ao romance *A Mãe*, de Máximo Gorki.

narrando. É assim que o ator aparece no palco com dupla personalidade, o ator tem de transformar o simples ato de mostrar num ato artístico.

Exemplos dessa questão sobre a capacidade crítica do homem percorrem toda a obra de Brecht; no entanto, foram selecionados apenas alguns trechos mais significativos a esse respeito:

A SENHORIA — Se a senhora tivesse lido mais a Bíblia para seu filho ele ainda viveria.

PELAGEA WLASSOWA - Mas muito mal, ele viveria muito mal. Meu filho não temia tanto a morte. *Ela recita* — Mas se assustava com a miséria Que em nossas cidades salta aos olhos de todos. A nós horroriza a fome e a degradação

Daqueles que a sofrem e daqueles que a preparam.

Não temam tanto a morte, mas a insuficiência da vida!

Pausa. De que lhe serve temer a Deus, Lydia Antonowna? A senhora devia antes temer a Wera Stepanowna. Não foram os desígnios insondáveis de Deus que levaram meu Pawel, mas sim os desígnios sondáveis do Tzar, e se a Wera Stepanowna a pôs na rua, foi porque um homem que vive num palacete e não tem em si nada de divino a despediu do seu emprego. Por que falar de Deus? (BRECHT, 1994, p. 216)

Mais uma vez, a mãe semeia, com suas palavras, o despertar para a ativação intelectual. Ela indaga a todos sobre as condições de miséria do povo na terra e, ao fazê-lo, concretiza os ideais de Brecht: ativar a capacidade crítica do homem, para que ele aja e transforme a sociedade. Os questionamentos acerca de Deus nesta fala são extremamente fortes, tendo em vista que as razões dos infortúnios do mundo saem de Suas costas. O homem passa a ser responsabilizado por eles. Bem dito por Brecht: O destino do homem é o homem.

Um excerto dos *Fuzis* elucidava essa questão de “saber andar” e “andar pelo caminho certo”

OPERÁRIO — Me diga uma coisa, José, você que não é nenhum bobo para a gente ter de explicar tudo: onde é que estão?

RAPAZ — O quê?

OPERÁRIO — Os fuzis!

RAPAZ — De meu pai?

OPERÁRIO — Naturalmente ainda estão por aqui: ele não poderia nem pegar o trem com tanta coisa, quando embarcou.

RAPAZ — Foi isso o que o senhor veio buscar?

OPERÁRIO — Que outra coisa mais?

RAPAZ — A mãe não vai entregar: Ela escondeu tudo.

OPERÁRIO — Onde? (BRECHT, 1976, p.130-1)

A atitude do irmão de Teresa Carrar deixa bem evidente esta questão. Mesmo sabendo que sua irmã era contra o posicionamento na guerra, contra o derramamento de sangue, como ela dizia, pois não queria ver sua família envolvida na guerra, ele tinha ido até a casa dela para buscar os fuzis; o que o levou a isso foi a necessidade, aliada à consciência de que isso era o melhor a fazer, segundo sua capacidade crítica.

Para finalizar, em *A mãe* a personagem feminina, eterna heroína, atinge o máximo de sua capacidade crítica e segue sem hesitar pelo caminho que compreendera ser o melhor para alcançar seus objetivos. Mesmo que, para isso, tenha de seguir sozinha e na contramão. Por exemplo, na cena intitulada ‘Contra a Corrente’.

Alguns operários trazem Pelagea Wlassowa que está ferida e sangrando para o canto de uma casa

PRIMEIRO OPERÁRIO — O que há com ela?

SEGUNDO OPERÁRIO — Vimos esta velha no meio da multidão.que aplaudia as tropas que partiam em marcha. De repente, ela gritou: "Abaixo a guerra, viva a revolução!". Então vieram os policiais e começaram a descer o cacete em sua cabeça.

Os OPERÁRIOS — Agora foge, minha velha, senão ainda te pegam!

PELAGEA WLASSOWA — Onde está a minha bolsa?

Os OPERÁRIOS — Está aqui

PELAGEA WLASSOWA — Esperem! Aqui na minha bolsa eu tenho alguns panfletos! Neles está a verdade sobre a situação dos operários na guerra. A verdade!

Os OPERÁRIOS — Vai para casa, velha, deixa a verdade na tua bolsa. A verdade é perigosa.

PELAGEA WLASSOWA — Não, não, vocês precisam saber disso. A ignorância, ela é o que nos oprime [...] (BRECHT, 1994, p. 229)

E esta questão do modelo permite que se encaminhe pela investigação do *tipo*. Nele convergem, na sua contraditória unidade, todos os traços salientes da unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida; em outras palavras, todas as contradições, as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época, se articulam, nele, em uma unidade viva. Na criação artística típica, fundem-se o concreto e a norma, o elemento humano eterno e o

historicamente determinado, o momento individual e o momento universal social. É na representação típica, pois, na descoberta de caracteres e situações típicas, que as mais importantes tendências da evolução social conseguem uma expressão artística apropriada. (LUKÁCS, 1965, p.30)

À medida que se adentra pelos estudos lukacsianos acerca do processo composicional das personagens e detém-se em sua formulação do *tipo*, fica patente que a personagem *Mãe* é um tipo. Ela representa um ponto para o qual tudo conflui; há nela uma contraditória unidade e por isso, tomando como base o título do texto de apresentação do livro *Estudos sobre o Teatro*, escrito por Aderbal Freire-Filho: *Metamorfose, mortemesafo*⁵, pode-se considerá-la “metamorfoseada”: a personagem mãe, ao metamorfosear-se, da morte se safa. E isso pode ser atestado por uma fala dela mesma: “Povo, reúne as tuas forças numa força só! Não se pode matar uma alma ressuscitada!” (GORKI, 2005, p. 452).

Quanto à mãe Carrar, seria também classificada como uma personagem *tipo*, pois ela apresenta igualmente contradições sociais, morais e psicológicas de uma época que se articulam em uma unidade viva. Ela vive entre o concreto e a norma, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento universal social. Há um embate dentro dela: como já salientado, ela revela que até não iria gostar se os filhos tivessem saído diferentes do pai e, entretanto, os reprime por não concordarem em permanecer longe da lógica da guerra; ela entende a motivação das lutas, mas teme e acredita não poder fazer nada; detesta o discurso do general e, no entanto, diz acreditar quando este diz que sua vontade é de acabar com a guerra. Desta forma, ela representa esta simbiose entre o elemento humano eterno – e até seria possível dizer, o materno eterno - haja

vista o caráter protetor que costuma ser paradigmático entre as mães da primeira metade do século XX - e o historicamente determinado, por representar a única personagem que defende com veemência a neutralidade diante da situação pela qual passa. Nem mesmo o padre, que representa metonimicamente o aparelho repressor da igreja, apresenta tanto vigor em defender o “desposicionamento” em face da guerra:

OPERÁRIO — Onde foi que arranjou isso?

FERIDO — Em Monte Solluvv. *A Mãe reaparece trazendo uma camisa, que ela rasga em tiras, e põe-se a renovar o curativo do Ferido, mas sem tirar os olhos do Operário e do Rapaz, sentados à mesa.*

FERIDO — Está bem. Mas a senhora rasgou mais uma camisa inteira: não devia ter feito isso, senhora Carrar!

MÃE — Você queria que eu fizesse o curativo com um pano de chão?

FERIDO — Mas a senhora não tem tantas camisas assim.

MÃE — Enquanto tiver, terei. Mas para o seu outro braço eu não sei como arranjar.

FERIDO (ri) — Então da próxima vez eu vou me cuidar melhor! (ao Operário, pondo-se de pé) Desde que eles não passem, esses cães! (sai)

MÃE — Ah, todos esses tiros de canhão!

RAPAZ — E nós aqui, pescando. ..

MÃE — Deviam dar-se por muito felizes de estarem ainda inteiros, com seus braços e pernas! (BRECHT, 1976, p.126-7)

Entretanto, não apenas as personagens que figuram como Mãe – Pelagea Wlassowa, tanto a do romance quanto a da peça, e Teresa Carrar, poderiam ser examinadas como tipos. Também no conto “A mãe”, objeto do primeiro capítulo deste estudo, enquadra-se o filho como personagem tipo. Todavia, é um campo mais arenoso evidenciar este aspecto, tendo em vista que as personagens do conto nos são apresentadas no auge, em uma explosão de acontecimento, sendo mais difícil a tarefa de averiguá-las segundo esta ou aquela vertente.

O maior intento de Brecht foi formular perguntas e não esperar que a peça desse respostas. Por isso ele reformulou a relação “autor-personagem”. Quis criar

⁵ Aderbal Freire-Filho referia-se ao poema do genial Paulo Leminski, “Metamorfose”. E “Metamorfose, mortemesafo” é o título do texto introdutório dos *Estudos sobre teatro: Bertolt Brecht, traduzido por Fiana Hasse Paes Brandão* e editado pela Nova Fronteira em 2005.

um teatro político, atuante, que não permanecesse neutro perante uma realidade econômica e social que se devia transformar e não descrever. Visou a um teatro que incitasse as pessoas à ação e não à contemplação. Neste sentido, o discurso expresso pelo texto teatral brechtiano tem um caráter peculiar, possui uma força ilocutória que incita à ação.

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição do escritor em face da vida e em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte dele.

Iwan – Onde você pendurou aquele belo retrato do Tzar? A sala parece tão vazia.

O Professor – Eu resolvi tirá-lo por algum tempo. É muito cansativo estar sempre olhando a mesma coisa. A propósito, por que não há nada em seus jornais sobre os escândalos nas escolas? (BRECHT, 1994, p. 200)

A mudança na personagem Professor após o convívio com Pelagea é manifesta. O caráter dessa radical mudança parece revelar a posição de Brecht neste campo em que se trata do posicionamento diante da sociedade e seus problemas. A vereda escolhida por ele foi a de participar, dada a necessidade da arte de atuar como instrumento de transformação e não como mero objeto de contemplação.

É por meio da figura do professor que é sublinhado o modo peculiar com que todos os que interagem com a mãe, cedo ou tarde apresentam a tomada de consciência.

O professor – Sra. Wlassowa, eu já não lhe observei no tempo devido que não queira reuniões políticas em minha casa? E agora eu chego cansado do bar e encontro a minha cozinha cheia de política. (BRECHT, p.193)

A idéia que o professor faz de política – “política é a coisa mais perigosa e obscura que há sobre a terra” – salienta ainda mais a realidade de sua mudança.

Foram apresentados esses excertos com o intuito de mostrar o contraste entre o comportamento do professor em um e outro momento e, com isso, comprovar a tese de que a mãe, heroína problemática, é a própria personificação da mudança e da transformação, atingindo a todos com perguntas que ecoam até encontrarem uma resposta que, irremediavelmente, leva a uma guinada radical:

O professor – Olhem, eu sou professor e há dezoito que ensino a ler e escrever, mas devo lhes dizer uma coisa: no fundo tudo isso é absurdo. Livros são absurdos. Os homens se tornam sempre piores. Um simples camponês já é um homem melhor, simplesmente por não estar corrompido pela civilização [...] há gerações e gerações se vêm acumulando conhecimentos e escrevendo **livros sobre livros**e para que tudo isso? [...] Devia-se atirar todos esses trastes no mar.....Resistam ao saber! (BRECHT, p.196)

Interessante notar que, na peça *Os Fuzis*, também há a presença de um professor:

SENHORA PEREZ — Ela dizia que pretendia continuar como professora.

MÃE — E não poderia continuar na escola dela, em Málaga, fosse qual fosse o General que entrasse ou saísse?

SENHORA PEREZ — Nós conversamos muito a esse respeito. O pai abriu mão do fumo durante sete anos, e por sete anos os irmãos não puseram na boca nem uma gota de leite, para ela se formar professora. Mas agora Inez dizia que não via jeito de ensinar que dois mais dois são cinco e que o General Franco é um enviado de Deus.

MÃE — O pior é que, com tanta insistência, acabam levando a gente a dizer, em voz alta, coisas que nem estavam sendo pensadas. Eu não tenho nada contra Inez, absolutamente.

OPERÁRIO (furioso) — Você está contra Inez, sim! A partir do momento em que não fez nada por ela, ficou contra ela! Você também diz que não está com os Generais, e isso também não é verdade: a partir do momento em que não ajuda a nós, está ajudando a eles! Neutra você não pode continuar, Teresa! (BRECHT, 1976, p.146-7)

No entanto, a professora, que não se dispusera a fazer o jogo de seu opressor, acabara indo para a guerra e sendo morta. A frase “[...] Mas agora Inez

dizia que não via jeito de ensinar que dois mais dois são cinco e que o General Franco é um enviado de Deus”, expõe a questão da manipulação e da censura, temas comuns em todas as obras analisadas. O professor de *A mãe*, que não conseguia sequer perceber a questão da exploração (“Pelagea – [...] por favor, e como se escreve exploração?”; Professor – Exploração! Isso só existe nos livros!”), acaba por redigir os panfletos comunistas e defender a causa. Em *Os Fuzis*, a professora, já conscientizada, contrapõe-se aos desígnios da tirania.

Não se pode deixar de enfatizar a questão da neutralidade neste excerto. Brecht, em sua teoria, é categórico ao declarar que não existe neutralidade. Isto é facilmente identificável na fala do operário: “Você está contra Inez, sim! A partir do momento em que não fez nada por ela, ficou contra ela.”

Destarte, segundo estes paradigmas, é decisivo que a produção tenha caráter modelar. Assim, deve existir a possibilidade de ensinar os outros produtores a produzirem e, também, de colocar à disposição deles um aparelho melhorado. Quanto mais consumidores ele levar para a produção, tanto melhor será esse aparelho, metamorfoseando leitor ou espectador em colaborador.

Todavia, Brecht não permitiria que seus princípios elementares fossem meramente copiados ou mecanicamente transpostos. A palavra modelar, aqui, não implica a formulação alienada e esvaziada. O discurso teatral mostra-se como uma prática que abrange uma considerável parte do “discurso social”, portanto, sua principal característica é que ninguém em particular leva em consideração, e por conseguinte, ninguém é sujeito. O que torna mais natural o assujeitamento histórico, esta coerção mostra aos sujeitos as questões ideológicas, o que em consequência desperta-lhes a tomada de consciência.

Brecht absorvera e superara tendências, fundindo-as em uma nova síntese, sempre arraigada na filosofia marxista, que segundo ele, promove um pensamento crítico ativo, capaz de interferir na realidade, na medida em que essa teoria permite a intervenção social; critica a práxis humana e se deixa criticar por ela. A orientação de cunho marxista parte do princípio básico de que a consciência dos homens depende do ser social, sendo que este vive em permanente evolução e, assim, continuamente transforma a consciência. No entanto, como já dito, Brecht acreditava ser impossível a neutralidade: “A sociedade não pode ter um sistema de comunicação comum, enquanto estiver dividida em classes antagônicas. Pois a arte, sendo ‘apolítica’, não quer dizer outra coisa senão estar aliada ao grupo dominante” (BRECHT, 1967, p. 207).

Ele sempre representara um problema para o Partido Comunista e para os críticos comunistas, simplesmente porque digerira o marxismo a seu modo, não aceitava a linha estética produzida pelos políticos. “Por mais disposto que estivesse a subordinar-se em matéria política, não aceitava a intromissão de amadores em seu campo de atuação”. Era incapaz de ater-se a receitas”. (IDEM, p. 295)

Chamava suas peças de experimentos sociológicos, pois as refundia muitas vezes e, concomitantemente, reformulava a sua teoria. E parece bastante oportuno salientar neste ponto que o embasamento do exame do romance encontra-se pautado na visão sociológica lukacsiana.

Ambos, teatro e teoria teatral brechtianos, devem ser entendidos em um contexto histórico – “a tradição alemã (ou austríaca), contra a qual estava se rebelando” (IDEM, p. 246) – e a situação do teatro de pós-primeira guerra mundial.

À medida que se avança na análise do *modus faciendi* proposto pelo teatro épico, algumas indagações começam a surgir:

[...] Será que o operário também irá entender? Renunciará ele ao ópio habitual, à participação espiritual em uma indignação alheia, na ascensão de outros; a toda a ilusão que o fustiga por duas horas e o deixa ainda mais esgotado, cheio de vagas recordações e de uma esperança ainda mais vaga? (BENJAMIN, 1991, p.216)

A questão modelar, desta maneira, não deve afligir apenas os produtores, mas também os interlocutores, leitores ou espectadores. Esta nova óptica pretende justamente instaurar questões e reflexões acerca das relações sociais vividas pelos homens à recepção. Intelectuais, operários ou desvalidos conscientes da regência que ordena o caos.

PADRE – Por enquanto, é na fome só que eu tomo parte

OPERÁRIO — E de que modo imagina que voltaremos a ter o pão nosso de cada dia, que o senhor pede no padre-nosso?

PADRE – Isso eu não sei: eu só posso é pedir.

OPERÁRIO — Então talvez interesse ao senhor saber por que motivo, ontem de noite, Deus fez os navios de mantimentos darem meia-volta.

OPERÁRIO — Pois é: é a neutralidade. (incisivo) E o senhor também é neutro? (BRECHT, 1976, p. 134-5)

Essas indagações acerca da fome, da miséria, da tirania e providência divina parecem até retóricas, no sentido de não suscitarem necessariamente uma resposta do interlocutor, neste caso o padre. À medida que o operário questiona, dirige estas perguntas a todos - aí reside também o aspecto modelar.

Na peça *A Mãe*, ainda que não sejam postuladas questões retóricas, o apelo à reflexão não é menos significativo

A SENHORIA — Por que então ele foi fuzilado?

A MULHER POBRE — Estavam todos contra ele?

PELAGEA WLASSOWA — Sim, mas todos que estavam contra ele estavam também contra si próprios.

PELAGEA WLASSOWA — Nós costumamos dizer: o destino do homem é o homem (BRECHT, 1994, p. 223).

A resposta da mãe às perguntas das mulheres acerca de seu filho é ontológica.

Já foi dito a respeito da presença da música nas peças de Brecht, seja em forma de canções entoadas pelos personagens em momentos distintos, seja em forma de coros; entendidos como um conjunto harmônico de atores que atuam como representantes do povo junto às personagens principais e; a uma voz e ao mesmo tempo, declamam e cantam, narram e comentam a ação; nela intervindo freqüentemente com ponderações e conselhos.

Obviamente, há todo um emaranhado de fios dialógicos impressos em um grande número de discursos, mas é nas canções que se torna ainda mais evidente este “caráter não individual da enunciação”. De fato, o coro parece, então, representar uma voz coletiva:

Pelagea Wlassowa – Isto não é verdade. O comunismo é bom para nós. O que se pode dizer contra o comunismo? *Ela canta – Elogio ao Comunismo*
Ele é razoável. Todos o compreendem. Ele é simples. [...] ele é bom pra você. Informe-se sobre ele. [...] ele é contra a sujeira e contra a estupidez. Os exploradores dizem-no um crime [...] (BRECHT, 1994, p. 192).

A idéia de encontrar um verdadeiro “Eu” pressupõe, na verdade, a concepção dialógica de que os seres se constituem a si mesmos no embate com os outros, na relação “EU –TU”. Há uma necessidade de relacionar-se com o outro para que se possa formar a si mesmo. Decorre do caráter dialógico de todo enunciado do discurso a impossibilidade de separar esta interação intradiscursiva. Ademais, essa orientação dialógica não se limita aos enunciados em que há uma marca explícita, tal como uma citação ou uma alusão. “O Outro não é um fragmento localizável, ele se encontra na raiz de um *Mesmo* sempre já descentrado em relação a ele próprio” (BRANDÃO, 2004, p. 92-3). Dessa forma, o Outro está sempre presente no discurso, independentemente de qualquer forma de alteridade marcada.

Fundamenta-se esta perspectiva dialógica no percurso da concepção do sujeito nas teorias lingüísticas modernas, cuja “evolução” acontece em três

momentos distintos. No primeiro deles, relações interlocutivas estão centradas na idéia da interação. Assim, há, inicialmente, uma harmonia conversacional entre o eu e o tu, porém, na segunda fase, ocorre uma tensão básica em que o tu determina o que o eu diz. O núcleo conflitivo centra-se no Outro; há uma espécie de tirania do primeiro sobre o segundo, ao passo que, em um terceiro momento, nesta ascensão conflito-dialógica, acontece uma relação entre identidade e alteridade, em que o sujeito é a complementação do outro. O centro da relação não está nem no *Eu*, tão pouco no *Tu*, mas no espaço discursivo existente entre eles. É cabal a necessidade de o sujeito de se completar na interação com o outro. À medida que o eu denota o individuo que profere a enunciação, o tu, o individuo que nela está presente como alocutário. Quanto ao que se está tratando aqui, o discurso teatral, este contém em si um aglomerado de discursos outros, emprestados de elementos culturais da sociedade ou, mais freqüentemente, da camada social em que evolui a personagem.

A divisão que se estabelece no cerne do diálogo, enquanto, ao mesmo tempo, separa e une, é um dos fenômenos fundamentais tanto do teatro como do homem. “O tema do teatro é o próprio teatro – o mundo humano; o tema do ator, o próprio ator – o homem” (ROSENFELD, 2000, p.43). De fato, o indivíduo deve encontrar sua autoconsciência na fusão “não-identidade e identidade” e a identificação pressupõe a distância. No momento em que o homem se descobre, ele está além de si mesmo.

É o que se pode reconhecer como base do teatro de Brecht, que foi por muito tempo diretor do *Berliner Ensemble*. Nesse espaço, mais do que suas peças, sua teoria foi estudada e posta em prática por atores cujos intuits não se limitavam ao reconhecimento. O diretor geral do *Berliner*, Manfred Wekwerth, assim definiu este “ato produtivo” no ambiente de teatro: “atores e espectadores enfrentam-se como dois grupos de produtores – entretendo-se mutuamente, criticando-se e revelando-

se mutuamente necessários” (PEIXOTO, 1981, p. 38). Neste “ato produtivo”, nem o espectador nem o ator experimentam o reconhecimento de sua subjetividade, mas o conhecimento de uma existência enquanto ser social. E o *Berliner* acaba por se tornar uma espécie de “Olimpo” da razão e luz de uma lanterna, cuja função é sempre iluminar o percurso dos que vêm logo atrás.

No livro *Écrits sur le théâtre* (BRECHT, 1963, p.69), foram resumidos nove aspectos deste ambiente de teatro. São eles:

1. *représenter la société comme transformable;*
2. *la nature humaine comme transformable;*
3. *dépendant de l'appartenance de classe;*
4. *les conflits comme conflits sociaux;*
5. *des caractères avec d'authentiques contradictions;*
6. *le développement des caractères, des situations et des événements comme discontinu (procédant par bonds);*
7. *faire du mode de réflexion dialectique un plaisir;*
8. *“dépasser” dialectiquement parlant les conquêtes des classiques;*
9. *constituer en une unité réalisme et poésie*⁶.

Não se pode estudar Brecht resumidamente, pois seu olhar transformador encontra-se em todos os campos. Como já visto, ele escreveu e reescreveu suas

⁶ (Tradução nossa)

1. representar a sociedade como transformável;
- 2.a natureza humana como transformável.
- 3.dependência da aderência de classe;
- 4.os conflitos como conflitos sociais;
- 5.as personagens com contradições autênticas;
- 6.o desenvolvimento das personagens, das situações e dos acontecimentos como descontínuos (procedimento de saltos);
- 7.fazer do modo de reflexão dialética um prazer;
- 8.“Ir além”, dialeticamente falando, das conquistas clássicas;
- 9.Constituir, em uma unidade, realismo e poesia.

peças, dirigiu um espaço especial, o *Berliner*, para desenvolver suas peças baseadas em seu estudo e produziu vasta teoria. Ele, magistralmente, corporifica sua visão acerca do teatro em uma obra cujo título é *A compra do latão* (de que se originou o nome de uma das mais notáveis companhias de teatro brasileira, *A Companhia do Latão*). Tal obra é constituída por meio de diálogos entre algumas personagens, como o filósofo, figura facilmente identificada com Brecht. (PEIXOTO, 1981,p.31). Esta personagem deseja utilizar o teatro para seus objetivos específicos: o teatro deve proporcionar um retrato fiel das relações sociais entre os homens.

O interesse dessa personagem, desde o início da narrativa, está voltado para a vida comum que os homens estabelecem entre si e, por conseguinte, para as relações humanas e históricas reificadas e estimuladas pelo sistema capitalista. Outrossim, tanto ele quanto Brecht visam ao estudo das classes e não ao “herói”; a estrela como centro do teatro. A proposta de um novo teatro, instaurada por ele, é justamente a daquele que se detém na análise minuciosa dos acontecimentos, o qual dialeticamente estabelece um vínculo produtivo com a platéia por meio do registro inclusive das possíveis alternativas das ações dos homens.

O objetivo da crítica aos processos superados do trabalho teatral, pelo filósofo e, por extensão, por Brecht, é descobrir como o teatro é imprescindível na divulgação de uma sabedoria que auxilia na libertação dos oprimidos. Todavia, tal sabedoria é insuficiente para que o espectador aprenda – afinal, mostrar os atos, ou seja, vê-los não implica compreendê-los.

Um novo processo de trabalho teatral que seja fundamentado em uma nova técnica de interpretação e encenação faz-se, então, indiscutivelmente necessário. A

razão de ele acreditar na necessidade e urgência de uma transformação “de base”, o que atingiria um número maior de pessoas é simples:

[o filósofo expõe as razões que valem igualmente para outras datas e países]: são milhares as vítimas de sofrimentos e perigos que ignoram as causas dos mesmos, e existe um número não tão reduzido de pessoas que conhecem estas causas e que se encarregam de informar aos demais a respeito dos métodos utilizados pelos carrascos mas não são tantos os que enxergam com clareza os métodos para acabar com eles; ora, os carrascos poderão ser suprimidos quando forem muitos os que conhecerem as causas de seus sofrimentos e dos perigos aos quais estão expostos e também os métodos eficazes para a supressão da opressão; por consequência, o importante é transmitir estes conhecimentos ao maior número de pessoas possível. (IDEM, p. 47)

A crítica do filósofo não cessa aí. Ele visa também à transformação de certos paradigmas já cristalizados. Trata-se, pois, da questão estética.

[...] Vivemos numa situação onde uma coisa pode ser errada mesmo possuindo uma forma estética admirável. O belo não deve continuar a nos parecer verdadeiro, pois o verdadeiro não é percebido como belo. É necessário desconfiar fundamentalmente do belo.” (IDEM, p.50)

Ao teatro cumpre deter-se mais no comportamento dos indivíduos ao se relacionarem uns com os outros, segundo estes preceitos. Esta pungente questão já havia sido referida anteriormente em seu *Organon* para o teatro, ao abordar a vicissitude do “reino meramente aprazível” em que se encontrava a arte teatral.

Há uma diferenciação, extremamente poética, realizada por Brecht no intento de diferenciar os moldes do teatro velho e do que deveria, segundo ele, seguir o novo teatro. Utilizara-se ele das siglas *C* e *P* - as fórmulas *K-Typus und P-Typus*. Explicando melhor, o velho teatro poderia ser aproximado do carrossel (*C*; ou *K* em alemão *Karusselltyp*). Neste carrossel, as pessoas são arrastadas para um ambiente cheio de perigos, transportadas por um mecanismo - a ilusão de que os que nele “navegam” estão eles mesmos dirigindo seus próprios movimentos. As impressões são fictícias; no entanto, são sujeitos ativos em cavalos, aviões ou automóveis de

madeira prostrados diante de paisagens pintadas. A empatia e a ficção fazem com que as pessoas passem por aparências que vão de alturas a profundidades, ainda que seja evidente que cavalos, aviões ou automóveis não “resistiriam a um estudo de zoólogos, engenheiros ou mecânicos, nem as paisagens resistiriam ao exame de um geógrafo.”(PEIXOTO, 1981, p. 59)

Quanto ao novo teatro, ele é metaforizado pela imagem de um planetário - P (em alemão *Planatariumtyp*). Nele, as pessoas podem assistir ao movimento dos corpos celestes esquematicamente reproduzidos para fins didáticos. Esta instalação destinada a demonstrações astronômicas não pretende ser uma reprodução perfeita. Não se deve esquecer que círculos e elipses imitam imperfeitamente os verdadeiros movimentos, os quais são bem mais irregulares. No entanto, tais limites não impedem ao espectador que contempla, compreender estes deslocamentos, que devem ser ressaltados, de modo a deixar bem claro que se trata apenas de uma demonstração científica limitada. Não se trata, pois, da realidade.

Afora, estabelecer estas duas ordens que distinguem o novo e o velho teatro, Brecht analisa o posicionamento do espectador em face dos arquétipos produzidos teatralmente. Se, de um lado, há presença da empatia, ficção e vivência, do outro há crítica e realismo. No tipo P, há mais condições de atuar, a passividade será apenas provisória, tendo em vista que a renúncia à empatia e à identificação possibilita a entrega do “mundo ao homem” e não do “homem ao mundo”. Ainda neste tipo, o ator mostra o comportamento de outros, e o espectador assiste a este comportamento. Já o tipo C apresenta o ator a si mesmo em diferentes situações, e o espectador é transformado “em rei, amante ou líder social”, porém, a seguir, desperta para a dura realidade cotidiana. No tipo P, o espectador continua a ser espectador, por conseguinte não perde sua autonomia e capacidade de identificar e

distinguir inimigos e aliados, quer em cena, quer na vida real. (PEIXOTO, *op.cit.*, p.59)

RAPAZ – De repente, uma noite, a porta abriu-se e as vizinhas entraram, como se estivessem trazendo um afogado, encostaram-se na parede, sem dizerem uma palavra, e começaram a balbuciar a ave-maria. Depois trouxeram o pai enrolado numa lona e estenderam no chão. Desde esse dia, a mãe vive na igreja. E bateu a porta na cara da professora, que se dizia uma esquerdista.

OPERÁRIO — Então agora ela ficou beata? BRECHT, 1976, p. 122)

A crítica e o realismo presentes neste excerto, em que um dos filhos de Teresa Carrar conta o episódio da morte do próprio pai, agregam ao sintagma “ficar beata” um tom de ironia e conduzem os espectadores/leitores ao planetário, de modo algum ao carrossel, o avesso da teoria brechtiana.

A noção de historicização é outro elemento fundamental para a apreensão do fulcro do teatro brechtiano. No teatro burguês, privilegia-se o intemporal e a representação do homem se atém ao que é definido como indelével humano. O cerne constituinte das tramas baseia-se em situações gerais, pelas quais se expressa o homem, genericamente visto como o de “todos os tempos e de todas as raças e de todas as classes”. Trata-se de uma visão idealista e metafísica, que nega a transformação produzida pela evolução, e, por conseguinte, a História, ignorando o significado concreto e real da vida social.

No entanto, nem a ciência, nem os seus diversos ramos, nem a arte, possuem uma história autônoma, imanente, que resulte exclusivamente da sua dialética interior. A evolução, em todos estes campos, é determinada pelo curso de toda a história social, no seu conjunto: é só com base neste curso é que podem ser esclarecidos, de maneira verdadeiramente científica, os desenvolvimentos e as transformações que ocorrem em cada campo singularmente considerado.

Assim, a gênese e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico geral da sociedade. Os princípios gerais da estética e da história marxista da literatura encontram-se, pois, na doutrina do materialismo histórico, e é a partir deste conceito que a gênese da arte e da literatura pode ser compreendida, quer se trate de suas leis de desenvolvimento quer de suas transformações.

Assim sendo, um espectador que frui uma peça brechtiana – diga-se, em um planetário - poderá ser capaz de, por meio das técnicas e efeitos de distanciamento, transformar o que é cotidiano em especial, em oposição ao que ocorre no teatro do tipo C, em que a empatia catártica visa a converter os acontecimentos especiais em fatos cotidianos. Em síntese, o espectador, mediante o Historicismo, terá melhores condições de compreender a personagem e, conseqüentemente, aqueles que a ela se assemelham; não terá de fugir do presente a fim de refugiar-se na história, haja vista que o presente se converte em história.

O descrédito do historicismo acarreta a prerrogativa do sistema em detrimento da mudança, a sincronia em detrimento da diacronia. Portanto, esta falta de crédito, de acordo com Ricoeur (1990) parece decorrer, *grosso modo*, de uma visão limitada e estanque da sociedade, por ser inteligível que a apreensão da vida social somente poderá ser atingida por meio de uma análise diacrônica embasada nas transmutações históricas. E a dialética corrobora esta perspectiva de critério analítico, haja vista tratar ela “do fluir histórico”, ratificado por Willet (*op.cit.*, 1963, p.284):

[...] Esa “dialéctica” es esencialmente un método de expresar el “fluir de las cosas”, de demostrar que la historia, la ciencia y toda la vida humana nunca pueden ser tratadas como algo estático, sino que se desarrollan sin cesar; que todas las causas, todos los efectos, todas las relaciones, son dinámicos; que el elemento tiempo nunca debe descartarse.”⁷

⁷“Essa “dialética” é essencialmente um método de expressar o “fluir das coisas”, de demonstrar que a história, a ciência e toda a vida humana nunca podem ser tratadas como algo estático, uma vez que

Dessa forma, tanto o leitor como o espectador poderão perceber como o teatro, de (e para) Brecht, começa a ser convertido em arma, instrumento de libertação, exatamente como temem, censuram e não admitem os detentores do poder.

A arte velha havia de ser substituída pela arte dos tempos contemporâneos. E, para Brecht arquitetar seu projeto, conceitos e preconceitos tiveram de ser extirpados. Sua ferramenta foi o elemento histórico, não definitivo nem sagrado nem autônomo: “pura e exclusivamente, vinculado a determinadas estruturas de pensamento e hábito.” (PEIXOTO, *op. cit.*, p.107)

A questão democrática está arraigada em Brecht. Ele instaurou a encenação e a dramaturgia como instrumentos dialéticos a serviço da construção de uma sociedade justa, livre e igualitária – utopia? A resposta é negativa quando se considera a mensagem por ele deixada, e que não foi usada, mas que deveria ser inscrita em sua lápide: “Não preciso de lápide para o meu túmulo, mas se for absolutamente necessário colocar uma gostaria que estivessem escritas estas palavras: “Ele formulou projetos. Nós os aceitamos” (IDEM, p.119).

Brecht, cinqüenta anos depois de sua morte, causa discussões acaloradas, o que comprova que seus intentos – longe de serem alcançados – ainda podem contar com muita força transformadora.

Salta também aos olhos do leitor/espectador a questão do embate entre o Velho e o Novo, permeada na maioria das peças de Brecht. Das peças por ora examinadas, alguns excertos foram selecionados

MÃE — Pelo que eu li, o que eles querem justamente é evitar derramamento de sangue, e por isso nos previnem para não nos levantarmos contra eles.

se desenvolvem ininterruptamente; que todas as causas, todos os efeitos, todas as relações, são dinâmicas; que o elemento tempo nunca deve ser descartado.” (Tradução nossa)

RAPAZ — Gerais querendo evitar derramamento de sangue?

MÃE (estendendo o panfleto ao Rapaz) — Aqui está escrito: quem depuser as armas, será poupado.

OPERÁRIO — Só quero perguntar mais uma coisa, Padre: o senhor acredita que eles vão poupar quem depuser as armas?

MÃE — Assim, a quem não lutar, nada poderá acontecer.

OPERÁRIO (continuando) — Francisco, o que eu gostaria de saber não é a sua opinião sobre o que o General Franco pode ou deve fazer, mas sim o que na sua opinião ele vai fazer realmente. Está entendendo a minha pergunta?

PADRE — Estou . (BRECHT, 1976, p.138-9)

A primeira didascália de *Os Fuzis da Senhora Carrar* caracteriza a casa: “A um canto do aposento, caiado de branco, um grande crucifixo preto”. A cor do símbolo religioso é emblemática e prenuncia tempos difíceis em meio a uma guerra, diante da qual a senhora Carrar, em principio, deseja manter-se neutra. Fora não apenas mulher de pescador, mas também mãe de pescador, os quais vira morrer da mesma forma. Aberto um parênteses para cotejar a senhora Carrar e Pelagea, ambas esposas e mães, o filho e o marido de Teresa Carrar têm o mesmo destino, mas a situação da mãe Wlassova difere substancialmente: assim ela descreve pai e filho: “É tão diferente do pai. Lê o tempo todo e nunca ligou muito para comida [...] que posso fazer eu, Pelagea Wlassowa, viúva de um operário e mãe de um operário? [...] não vejo nenhuma saída.” (BRECHT, p. 165)

Em comum elas têm o fato de sofrer uma repetição na vida. Teresa tem marido e filho pescadores, os dois foram mortos pela guerra e pela tirania; Pelagea tem marido e filho operários, embora tenham seguidos caminhos totalmente distintos. O mais importante é salientar que, de um ou outro modo, as duas metamorfoseiam-se por causa de seus filhos.

Ouve-se do lado de fora um burburinho de vozes, a porta abre-se, e três mulheres entram, com as mãos cruzadas no peito, rezando a ave-maria. [...] pela porta que ficou aberta entram dois Pescadores trazendo Juan Garrar, com uma vela manchada de sangue: morto. Atrás, pálido de morte, vem o Rapaz. Os Pescadores pousam o cadáver no chão; um deles segura a lanterna de Juan. Enquanto a Mãe, da sua cadeira, olha petrificada, e as mulheres rezam mais alto.

PESCADOR I — Foi uma daquelas chalupas de pesca que eles têm, armadas de metralhadoras: iam passando por ele e mandaram balas, sem mais nem menos.

MÃE — Não pode ser! Deve ter sido engano! Ele só estava pescando!
(BRECHT, 1976, p. 151)

A senhora Carrar, ao perceber que seu filho fora morto sem nenhum motivo – como se fosse justificável tirar a vida do outro – toma consciência de que é realmente impossível permanecer neutra. De fato, ao tentar abster-se, acaba fortificando o outro lado. Foi aí então que ela não apenas cedeu seus fuzis, mas os empunhou.

A Mãe adianta-se, levando na mão o boné de Juan, que o Rapaz havia trazido.

MÃE (com simplicidade) — A culpa foi do boné. (p.)

PESCADOR I — Como assim?

MÃE — Todo puído: homem decente não usa um boné assim.

PESCADOR I — Então eles podem ir atirando em qualquer um que esteja com o boné puído?

MÃE — Eles podem, sim. Eles não são gente. Isso é uma lepra, e tem de ser tratada a fogo como a lepra, (às mulheres que rezam, com delicadeza) Eu gostaria que vocês se retirassem: há muita coisa a fazer aqui, e meu irmão está comigo.

MÃE — Ainda há pouco eu rasguei uma bandeira, e já me trazem outra.
A Mãe vai com a bandeira para o fundo do aposento e cobre com ela o morto [...]

OPERÁRIO (levantando-se de repente atento) — Romperam o bloqueio!
Agora eu preciso ir!

MÃE (em voz alta, enquanto se encaminha para o forno) — Leve os fuzis! José, vá se preparar! O pão também já está pronto. Enquanto o Operário tira da caixa os fuzis, ela cuida do pão: retira-o do forno, embrulha-o numa toalha, e dirige-se para os dois homens, empunhando um dos fuzis.

RAPAZ – A senhora também quer vir conosco?

MÃE - Vou, por Juan (BRECHT, 1976, p. 152-4)

Todas as falas da senhora Carrar no começo da peça indicam seu pavor diante da idéia de perder os filhos, sua obstinada tentativa de protegê-los, principalmente porque todos a hostilizaram por sua postura neutra, em circunstâncias que inviabilizavam a omissão. Nos exemplos:

MÃE — Nós não somos revoltosos e não estamos fazendo frente a ninguém. Se dependesse de vocês, talvez fizéssemos: você e seu irmão são irresponsáveis de natureza. Nisso, vocês saíram a seu pai; **e eu talvez nem gostasse que fossem diferentes**. Mas isto que está aí não é brincado: não está escutando os canhões deles? Nós somos gente pobre, e gente pobre não pode meter-se em guerra.

MANUELA — O Governo convocou todos os homens válidos a pegarem em armas: não vai querer me dizer que a senhora não leu isso! (**MÃE** — Li, sim. É Governo para cá e Governo para lá. E quem vai para o matadouro somos nós! Mas não é por causa disso que eu vou botar meus filhos numa carreta e levar para o magarefe, por minha livre e espontânea vontade!

MANUELA (fora de si) — Já está toda a favor dos Generais...

RAPAZ (um pouco impaciente) — Não: ela só não quer que os filhos vão para a guerra!

OPERÁRIO — Então quer ficar neutra? (IDEM, p.118-9))

A fala da mãe expressa, implicitamente, certo teor político, por compreender a lógica e os estratagemas da guerra.

Outro excerto que corrobora o temor da mãe em relação a seus filhos refere-se à frieza com que trata seu irmão, que não via há muito tempo:

Batem à porta: entra o Operário Pedro Jaquetas, irmão de Teresa Carrar. Percebe-se que fez uma longa caminhada.

OPERÁRIO — Boa-noite!

RAPAZ — Tio Pedro!

MÃE — Que é que você veio fazer aqui, Pedro? (estendendo-lhe a mão)

RAPAZ — Vem de Motril, tio Pedro? Como é que estão as coisas por lá?

OPERÁRIO — Ah, não vão muito bem, não. E vocês?

MÃE (com reserva) — Vai-se indo (IDEM, p. 118)

Dois anos sem vê-lo e sequer o cumprimentou, como se a sua presença fosse uma ameaça; na verdade, ela pressentira seus intuitos: afinal ele viera à procura de seus fuzis, para poder combater os generais. A certeza do irmão de encontrar as armas lá derivava da condição de seu marido, que assim ela caracterizara: “Mãe: eles são todos assim. O pai pulava do barco, em mergulho, quando a rede ficava presa [...]”, ao que seu irmão operário respondera: “Vai ver que ele não tinha muitas redes”; “Mãe: Muitas vidas também ele não tinha”. A bravura e coragem de seu marido, e a herança em seus filhos eram o que mais a afligia. Outra manifestação de sua compreensão acerca do sistema vigente: “É governo pra lá, governo pra cá. E

quem vai para o matadouro somos nós!”. Por fim, a resposta à indagação de seu irmão evidencia sua ingenuidade e até sua pueril fé no bom senso humano: “Operário: então quer ficar neutra?”, “Mãe: pelo que eu li, o que eles querem justamente é evitar derramamento de sangue, e por isso nos previnem para não nos levantarmos contra eles”. Parecia, até este momento, que a mãe Carrar seria mais uma presa fácil nas garras ardilosas daqueles que almejavam apenas o bem próprio.

É por isso que as atitudes delineadas ao longo das obras de Brecht permitem claramente distinguir esta dicotomia entre o velho e o novo. Em tempos de lutas, a astúcia de uma mãe, personagem operária, e sua atitude nova: lutar ao lado do filho pela defesa de seus ideais, os quais passaram a constituir seu modo de vida e crença no futuro e nos homens, em meio das lutas de classes que os segregam e os mantém “às cegas”. Do outro lado, uma mãe que não pudera lutar ao lado de seu filho, visto já ter sido morto, assim como seu pai, cerne da força motivadora que a impulsionara a lutar por justiça. Em comum, as duas têm a mudança de atitude em face das mazelas e injustiças que a vida impinge a todas as pessoas.

Na peça *A Mãe*, Pavel logo aparece em seu grupo revolucionário, que partilha seus ideais. A opinião que tem sobre a mãe enfatiza ainda mais aquela tese do velho em oposição ao novo, no sentido de transfigurar a realidade circundante. Em um dos encontros, Pavel diz aos camaradas: “[sobre a mãe] ela já não é tão jovem e não poderia nos ajudar muito” (BRECHT, 1994, p.168). Fica evidente o contraste e a surpresa de estar o filho jovem impedido de manifestar-se dentro de uma cela e a mãe ativista e sem medo de enfrentar quaisquer tipos de problemas.

Entretanto, aos leitores/espectadores cabe não apenas divisar as questões elencadas, como o Velho e o Novo Teatro exercendo sua função social, isto estaria apenas no plano da percepção, enquanto o que é mais caro é a observação. Para

Brecht, observar significa assumir uma atitude crítica produtiva e, por conseguinte, observar criticamente significa compreender e adquirir instrumentos para transformar. Nas suas palavras:

Para observar é preciso aprender a comparar. Para comparar, é preciso já ter observado. A observação constrói um saber, mas um certo saber é necessário para saber observar. E observa mal aquele que registra suas observações, mas não sabe o que fazer delas (PEIXOTO, 1981, p.191)

A noção de compreensão implica a de transformação. Na medida em que se compreendem os malfeitos, eles têm de ser corrigidos e reparados. Ademais, compreender é “*compreender-se diante do texto*”. Não se trata de impor ao texto sua própria capacidade finita de compreender, em uma projeção, mas de expor-se a ele e, assim, assimilar uma visão mais ampla. Tal “exposição” resvala na apropriação das asserções de mundo reveladas através da hermenêutica, teoria das operações da compreensão em sua relação com a interpretação dos textos. E é a hermenêutica que permanece a arte de discernir o discurso, capaz de exprimir o mundo e aplicar-se à realidade na obra. Já a ficção é uma dimensão fundamental da referência do texto; torna-se também uma dimensão fundamental da subjetividade do leitor, que, ao ler, irrealiza-se (RICOEUR, 1990, p.138-9).

Logo, se a compreensão designa entendimento; a primeira relação com a palavra não é a de produzi-la, mas a de recebê-la. A todo discurso está implicado o saber ouvir. Por isso, dentro da ordem dialógica, o dizer e o falar ocupam posições distintas.

CONCLUSÃO

Finalmente, após delinear o exame do percurso do *topos* mãe no conto, no romance e nas peças teatrais, tem-se uma visão mais global acerca de todas elas, o que outorga, nesta altura, uma avaliação deste conjunto, agora sem as demarcações que as possam separar. As linhas limítrofes literárias desaparecem. Nesta visão contígua, instaura-se a já abordada questão da Formação Ideológica, constituída pela organização de posições político-ideológicas, as quais estão intrinsecamente ligadas à noção de Formação Discursiva.

Tal noção está embasada no conceito foucaultiano (Apud Ubersfeld, 2005, p. 189) de que “não se diz qualquer coisa, a qualquer hora, em qualquer lugar”. As formações discursivas só podem ser compreendidas, desta forma, em função das condições em que são produzidas, das instituições que as pressupõem e das regras constitutivas do discurso. É preciso dizer também que elas devem estar relacionadas com as posições dos agentes no campo das lutas sociais e ideológicas – a noção de ideologia, vista em nuances distintas, neste exame está amplamente arraigado na concepção marxista. Portanto, o cerne deste exame visou a esclarecer como a literatura, entendida agora sem demarcações e, por conseguinte, vista pela óptica dialógica, atua como formadora ideológica na medida em que interpela os sujeitos, e exprime uma dada formação de idéias, desenvolvidas sobre seus próprios princípios abstratos. Mas que, na realidade, é a expressão de fatos, principalmente sociais e econômicos, que não são levados em conta ou não são expressamente reconhecidos como determinantes daquele pensamento.

Nas personagens do conto, do romance ou do teatro, os seus discursos comportam enunciados justapostos que remetem a formações discursivas diferentes – formações estas orientadas pela noção polissêmica, que atribui a esses conceitos

justapostos o papel de mecanismos básicos do funcionamento discursivo, rompendo as fronteiras de “delimitação e fechamento” intentados pela paráfrase. Tais noções tratam de embaralhar os limites entre as diferentes formações discursivas e instauram a pluralidade, a multiplicidade de sentidos - e aí está a primeira forma de dialogismo.

As falas das personagens questionam sua unidade e mostram em seu discurso a emergência das contradições da história (op. cit., p. 184). O dialogismo, desta forma, vai além da "fratura em duas vozes", há uma “colagem de enunciados” radicalmente heterogêneos, leia-se colagem quando é a heterogeneidade, e não a combinação, que produz o sentido. São estas colagens inseridas nas formações discursivas, que constituem a formação ideológica permeada em todos os discursos de todos os gêneros que se apóia a função literária de corroborar a mudança e transformação da ordem social.

É imprescindível dizer que este exame foi composto por dois momentos, sendo o primeiro analítico, de cunho científico-linguístico, e, obviamente literário, deixando em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor, a fim de reforçar uma concentração necessária na obra como objeto de conhecimento. Poder-se-ia dizer que este momento do exame procurou abarcar os aspectos formais e estruturais, embasados em campos distintos da interpretação que incansavelmente instaura e organiza as formas de conhecimento. O segundo momento encerra o âmbito crítico seguindo as indagações sobre a validade da obra, bem como sua projeção da experiência humana e sua função sintética. Procurou-se corroborar nos meandros deste exame analítico à idéia de que o substrato da literatura é a sua força humanizadora, portanto esta perspectiva de análise não a arrosta como um simples

sistema de obras, mas “como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (CANDIDO, op. cit., p. 80).

Ao indagar sobre a força e a função formativa educacional que encerra a literatura, poder-se-ia retorquir que ela pode até formar, porém ela não segue a pedagogia considerada e dita oficial, a qual idealizou a tríade –Verdadeiro, Bom e Belo – obviamente definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, com intuito de reforçar e manter o *status quo* de sua concepção de vida, haja vista o caráter subjetivo de estabelecer critérios acerca do que é de fato *real e verdadeiro, bom e belo*. Assim sendo, a literatura não intenciona ser um complemento da instrução moral. Tal como a vida, cheia de percalços com altos e baixos, luzes e sombras, ela age, e acaba por educar, com impacto indiscriminado. Devido a este seu caráter, seria artificial querer que ela funcionasse segundo os manuais de virtude e boa conduta. Daí derivam duas hipóteses de leitura: ou é taxada de fonte de perversão e subversão ou a acomodam ideológica e doutrinariamente.

É essencial que o leitor empírico exerça sua função apropriadamente para que se efetive de fato a reordenação e reorganização da sociedade. Em alguns momentos deste exame foram elucidadas as asserções sobre esse ato de compreender e observar.

Ressalta-se nesta última instância, que ao ler compete ao leitor *descontextualizar* a obra tanto do ponto de vista sociológico quanto do psicológico, a fim de que possa *recontextualizar - (se) de* outra forma. Assim é constituído o ato de leitura. O discurso impresso em toda obra é disposto em estruturas que exigem uma descrição e uma explicação, e, são elas que mediatizam, ou seja, são responsáveis pela compreensão. O ato de leitura, que implica a descontextualização e a *recontextualização*, permite ao leitor não apenas observar, mas também

compreender, avaliar a conjuntura e a evolução - ou regresso - das sociedades primitivas e contemporâneas.

Quatro obras, de gênero, momento histórico e literário totalmente heterogêneos, foram abarcadas. Todavia, ressalta-se ainda, uma vez, em caráter conclusivo, que todo exame da função modelar da literatura, haja vista o poder de coerção e interpelação de seus sujeitos históricos – nestes *corpi* suscitando a transformação e reorganização social, foi alicerçado na heroína-problemática, a mãe, que se tornou neste exame, o *topos*.

No entanto, a primeira mãe analisada, a do conto de Domingos Pellegrini, não sofreu grandes mudanças ao longo da diegese. Sua vida era aguardar o retorno de um filho que sabia ela: não chegaria; porém é possível ainda assim que se possa reconhecer nela um certo traço das outras duas mães analisadas – a Teresa Carrar e a Pelegea Wlassowa. Este traço constitutivo de heróis-problemáticos: o de não estarem de acordo com um mundo fragmentado. Em suas lutas pela mudança da ordem, se munem de distintas armas, Pelagea através de suas palavras e seu amor fraternal por todos, e Teresa Carrar, os seus fuzis. A primeira mãe não teve muito tempo para hastear bandeiras, mas sempre defendeu seu filho.

Mediante o cotejo, e, por conseguinte, a análise dialógica, de obras tão díspares quanto análogas, por pertencerem a gêneros, épocas e nacionalidades totalmente distintas e por apresentarem, como se procurou atestar, um *topos* comum, tencionou-se traçar uma linha de análise que evidencia a força literária como agente de transformação e formação ideológica.

BIBLIOGRAFIA

ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Trad. J. J. Moura Ramos. Lisboa: Presença/ Martins Fontes, 1974.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores: Aristóteles*. Trad. Baby Abrão São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho; revisão da trad. Monica Stahel. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Michael. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Coleção Grandes Cientistas Sociais. 50*. Tradução e organização Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

BRANDÃO, Naganime Helena. *Introdução à análise do discurso*. São Paulo: Editora Unicamp 2. ed, 2004.

BRECHT, Bertolt. *Os fuzis da senhora Carrar*. Trad. Antonio Bulhões. In: *Teatro de Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Ecrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche Editeur, 1963.

_____. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Mãe*. In: *Teatro Completo*. 4.v. Trad. João das Neves. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Degradação do espaço*. *Revista de Letras*. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, v 14, 1972.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e historia literária*. 5.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

_____. *Textos de intervenção*. São Paulo: 34 / Duas Cidades, 2002.

_____ et al. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000 (Série Debates).

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. In: "História de Uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos". In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Volume XVII (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do romance*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GORKI, Máximo. *A Mãe*. 3.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2005.

KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: Introdução à ciência da literatura*. Trad. Paulo Quintela. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1989.

MARX, Karl. Engels F. *Marx Engels*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. 36. Tradução e organização de Florestan Fenandes. 3.ed. São Paulo: Ática, 1989.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

_____. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

ORLANDI, E. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso*. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PELLEGRINI, Domingos. *O homem vermelho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RECTOR, Mônica. YUNES, Eliana. *Manual de Semântica*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000 (Série Debates).

_____. *Texto/Contexto*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996 (Série Debates).

SILVA, Vitor M. A. *Teoria da Literatura*. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1988.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLETT, John. *El Teatro de Bertolt Brecht: Un estudio en ocho aspectos*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1963.