

# Por um teatro épico e ético - a crítica teatral de Anatol Rosenfeld

[For an epic and ethical theater – The theater criticism of Anatol Rosenfeld]

Érica Gonçalves de Castro <sup>1</sup>

**Abstract:** In this paper we discuss some of Anatol Rosenfeld's most important writings on the theater, especially his *O Teatro épico (Epic Theater)*, where he takes up the principles of Brecht's dramatic art and Brecht's work in organizing anthologies of outstanding German literary authors (Lessing, Goethe and Schiller, for example). The objective here is to show how all these influences are intertwined in Rosenfeld's analysis of the Brazilian theatrical production of the 1960s. Between the lines of Rosenfeld's critique one can see the ethical dimension he attributes to Brazil's intellectual activity. He also mentions the efforts taken to adapt the transforming potential of Brechtian theater to the specific political and cultural context of countries like Brazil.

**Keywords:** Anatol Rosenfeld; Brecht; theater; criticism; genre theory

**Resumo:** O presente artigo aborda alguns dos principais escritos de Anatol Rosenfeld sobre teatro, sobretudo *O teatro épico*, obra em que se debruça sobre os preceitos da dramaturgia de Brecht, bem como seu trabalho como organizador de antologias de autores canônicos da literatura alemã (Lessing, Goethe, Schiller), para mostrar como essas influências se cruzam em sua análise da produção teatral brasileira dos anos 1960. Nas entrelinhas da crítica de Rosenfeld, percebe-se a dimensão ética que ele atribuía à sua atividade intelectual e, ainda, um esforço de adaptar o potencial transformador do teatro brechtiano às demandas de um contexto político e cultural específico como o brasileiro.

**Palavras-Chave:** Anatol Rosenfeld; Brecht; teatro; crítica; teoria dos gêneros

---

<sup>1</sup>Pós-Doutora pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo e Doutora em Literatura Alemã pela mesma Universidade. Email: ericastro@yahoo.com

## Introdução

Como muitos dos intelectuais de origem alemã que, a partir da segunda metade dos anos 1930, emigraram para o Brasil fugindo da perseguição nazista, Anatol Rosenfeld (1912-1973) viu-se obrigado a ganhar a vida nas mais variadas profissões, de lavrador a caixeiro-viajante, até conseguir dominar o português e voltar a exercer, no país que o acolheu, uma atividade condizente com a formação humanística (em Filosofia, Literatura e História) que recebera em sua Alemanha natal. Tendo chegado ao Brasil em 1937, Rosenfeld levou cerca de vinte anos para se tornar conhecido nos pequenos círculos literários formados pelos exilados do pós-guerra na cidade de São Paulo e, então, foi convidado a colaborar com o caderno “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*, na época editado por Antonio Candido. Em 1957, ele assumiu nesse jornal uma coluna intitulada “Letras Germânicas”. A partir daí, Rosenfeld tornou-se um crítico de projeção, e não só da literatura de língua alemã. Em seu pensamento, os conhecimentos adquiridos na sólida tradição humanística alemã dialogavam de modo orgânico com a cultura e a literatura brasileiras, sendo sua crítica de teatro o exemplo mais contundente desse fecundo diálogo intercultural. Como aponta KESTLER em seu estudo fundamental sobre os intelectuais de língua alemã exilados no Brasil, Rosenfeld foi um dos principais mediadores entre as culturas alemã e brasileira, contribuindo, de forma definitiva, “para a difusão da pedagogia teatral brechtiana e também para a renovação do teatro brasileiro” (KESTLER 2003: 134).

Os estudos sobre teatro somam cinco dos quinze volumes que compõem sua obra crítica – são eles *O teatro épico*, *Teatro moderno*, *Mito e herói no teatro brasileiro*, *Prismas do teatro* e *A arte do teatro* – sem mencionar os textos dispersos entre as demais coletâneas de ensaios, além do volume *Teatro alemão*, lançado originalmente em 1968 pela Editora Brasiliense e, atualmente, incorporado à obra *História da literatura e do teatro alemães*. São duas as razões que explicam o lugar de destaque do teatro no pensamento de Rosenfeld: o fato de ser uma modalidade de arte na qual a duplicidade humana se manifesta de forma mais acabada e de consistir, principalmente em se tratando do teatro épico de Brecht, em uma arte de maior possibilidade interventora, pois atinge simultaneamente um maior número de pessoas, e de forma mais direta que as outras artes.

No conjunto de seus estudos sobre teatro moderno, o teatro brasileiro assume lugar de destaque a partir dos anos 1960<sup>2</sup>, quando se intensificaram por aqui os experimentos na linha brechtiana. O contexto de uma política ditatorial vigente no Brasil favorecia e demandava a reflexão sobre a forma e a eficácia desse tipo de arte. Tomada em seu conjunto, a crítica teatral de Rosenfeld pode ser lida como um esforço em duas frentes: tanto como contribuição teórica para a devida compreensão do aspecto formal desse teatro, quanto como um anseio de intervenção, através de uma transformação produtiva das formas. Trata-se ainda de um trabalho reflexivo que procura adequar o potencial transformador do teatro brechtiano a um contexto específico como o do Brasil.

## 1 O fenômeno teatral

O grande tema da crítica rosenfeldiana são as diferentes formas pelas quais a arte opera um processo de mascaramento: seja na literatura, na pintura ou no teatro, o desmascaramento da ordem fictícia da realidade só é possível graças à capacidade de representação do artista, que dissimula ou disfarça, na obra, a experiência da realidade. Não surpreende, portanto, que o teatro, a arte por excelência do mascaramento, ocupe um espaço central. Um dos primeiros escritos teóricos de Rosenfeld sobre o tema, o ensaio “O fenômeno teatral” (publicado em *Texto/contexto*), discute, como o próprio título indica, o processo de transformação não só do ator, como também da experiência da realidade. Por meio do ator, o teatro materializa, diante dos olhos do espectador, a duplicidade original da experiência humana. É justamente essa experiência de cisão que permite ao homem identificar-se com o outro:

[...] é somente no expandir-se e autoperder-se que a pessoa se encontra a si mesma e somente na identificação consigo mesma ela é uma estrutura capaz de expansão, isto é, um ser espiritual. A autoconsciência pressupõe não-identidade e identidade ao mesmo tempo; a identificação pressupõe a distância. No momento em que o homem se descobre, ele está além de si mesmo. (ROSENFELD 1976: 31-32).

O processo de metamorfose do ator corresponde, assim, a uma ação radical e exemplar própria de todo e qualquer ser humano: “desempenhar papéis no palco do mundo, na

---

<sup>2</sup> Os estudos sobre teatro brasileiro encontram-se no volume *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, e na segunda parte de *Prismas do Teatro* (cf. bibliografia).

vida social” (ibd.). 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.” (ibd.). Focalizando o teatro como espaço de uma transfiguração da experiência humana pelo ator, o ensaio enfatiza que não se trata de uma experiência biográfica daquele, mas sim de uma formulação simbólica, “a transposição imaginária das próprias e, portanto, das potencialidades humanas que são de todos nós, como seres humanos” (ROSENFELD 1976: 35).

Assim, o que resguarda o caráter artístico do fenômeno teatral é justamente o fato de que este promove uma identificação apenas simbólica. Caso fosse possível aderir totalmente à representação, esta não seria mais artística, e sim real. Veremos que, ao tratar do teatro épico de Brecht, Rosenfeld demonstrará o quanto essa dinâmica é fundamental. O fato de Brecht ter revisto a posição do ator no palco sem, no entanto, romper com o caráter imaginário da peça, é um dos fatores que despertam o interesse crítico de Rosenfeld pelo dramaturgo. Mas se Brecht assume, por meio da figura de Rosenfeld, uma importância estratégica e formativa no contexto brasileiro, isso se deve também ao profundo conhecimento do crítico a respeito da tradição cultural que proporcionou ao dramaturgo o fomento para um dos projetos estéticos mais bem sucedidos no campo das artes cênicas.

## 2 O subsídio dos clássicos

Tão fundamental quanto a análise e compreensão da dramaturgia de vanguarda é o conhecimento das bases que fomentaram um projeto estético bem sucedido. Temos uma ideia mais precisa do papel de mediação cultural exercido por Rosenfeld quando observamos que, à mesma época da elaboração do estudo sobre *O teatro épico*, ele estava organizando, para a extinta editora Herder, as antologias *Autores pré-românticos alemães*, *Lessing: de teatro e literatura* e a *Teoria da tragédia*, de Schiller, que também contavam com textos introdutórios seus.<sup>3</sup> Eram traduções, em sua maioria inéditas no Brasil, de textos de cunho teórico que haviam se tornado canônicos na literatura alemã e nos quais as reflexões sobre o drama tinham espaço relevante.

---

<sup>3</sup>Esses volumes foram reeditados pela E.P.U. em 1991 (cf. Bibliografia).

O convívio de Rosenfeld com esses autores vem de longa data e pode ser notado em toda a sua crítica, não só a teatral<sup>4</sup>. Por exemplo, na apresentação a *Autores pré-românticos alemães*, Rosenfeld destaca que Goethe e Schiller não fundamentaram suas concepções da noite para o dia: elas se devem a um processo de amadurecimento artístico, que incluía também o reconhecimento da importância da herança clássica, sobretudo a poética aristotélica e o teatro grego. Veremos adiante que um procedimento análogo será adotado pelo crítico ao abordar o teatro épico contemporâneo.

Por ora, valeria lembrar que o ideal de uma formação (*Bildung*) ou educação (*Erziehung*) estética da humanidade, tal como concebida por Goethe e Schiller, encontra sua origem na Antiguidade clássica. Trata-se do ideal de uma formação plena do indivíduo, em uma acepção próxima da noção grega de *paideia*. Como aponta KRAUSS (1972 113 e ss.), já em Platão e Aristóteles o papel das realizações artísticas não se restringe ao cultivo do gosto e dos afetos, trazendo em seu bojo o anseio de uma liberdade política. Nesse sentido, Schiller afirma nas *Cartas para a educação estética do homem* (*Briefe für die ästhetische Erziehung des Menschen*), que a preocupação com uma formação estética, tanto do indivíduo quanto de uma nação, seria o único caminho viável para a formação da vontade política, uma vez que o caminho da força, ou da revolução – como demonstrara o exemplo francês – havia se revelado impraticável.

Já no caso de Goethe, o exemplo mais bem acabado do esforço de construção de um modelo de vida que assegurasse, a um só tempo, a liberdade do indivíduo e seu comprometimento com uma ordem política e social, será o romance *Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*). Essa obra, cuja versão definitiva foi escrita entre os anos 1793-95, viria a se tornar o paradigma do subgênero *romance de formação* (*Bildungsroman*) na literatura universal por representar, de maneira inédita, a ideia de uma formação individual através da arte – ou, mais especificamente, do teatro. É nos palcos que o jovem burguês Wilhelm pretende realizar seu anseio por uma formação plena, que lhe dê a medida de si mesmo, como ele afirma em um capítulo central do livro<sup>5</sup>. O herói decide engajar-se em uma companhia de

---

<sup>4</sup> Cf. além dos textos introdutórios aos volumes citados, os capítulos referentes a esses autores em *Teatro alemão / História da literatura e do teatro alemães*, e ainda em *Teatro Moderno*.

<sup>5</sup> Trata-se do terceiro capítulo do Livro V, que traz uma longa carta que Wilhelm dirige a seu amigo Werner, em que expõe a incongruência entre as atividades comerciais de que se tornou herdeiro e seu forte impulso de aperfeiçoamento. Após discorrer longamente sobre as condições de vida do nobre e do burguês na Alemanha da segunda metade do XVIII – em que o primeiro tem acesso facilitado à cultura e a possibilidade de desenvolver-se, enquanto segundo precisa assegurar sua prosperidade econômica em

teatro, abandonando a carreira burguesa que lhe estava reservada após a morte do pai, porque julga que só assim poderá “formar-se plenamente”. Esse anseio de uma formação plena, a ser desdobrada sob as condições da própria existência, é o traço distintivo do *Bildungsroman*. A noção de *Bildung* supõe, nesse contexto, um processo que acontece através da vida e para a vida, e seu veículo, em substituição a um papel que já fora da religião e das ciências, será a arte.

O chamado “classicismo de Weimar” não deve, portanto, ser considerado como a imposição anacrônica de um estilo mas, antes, como uma necessidade gerada por um contexto de crise sendo, ao mesmo tempo, sintoma e tentativa de solução para o impasse em que se encontrava a subjetividade moderna. Ora, se a harmonia e o equilíbrio próprios de uma estética clássica parecem só fazer sentido em um contexto social livre de tensões agudas, então esse classicismo, na Alemanha do XVIII, poderia incorrer em um anacronismo estéril. No entanto, foi justamente uma situação de crise que justificou esse expediente teórico-estético.

A reivindicação de uma estética clássica, possível a Goethe e Schiller graças aos caminhos abertos por Lessing, traduzia-se no acabamento de suas obras, mas também na preocupação de pensar a arte em sua função educativa e formativa – motivos suficientes para justificar designação desses autores como “clássicos”. Em sua resenha sobre Winckelmann, GOETHE (1981a: 98-99) define uma obra clássica como aquela que “diviniza o homem para o presente, no qual o passado e o futuro estão compreendidos”<sup>6</sup>. Retomando a análise empreendida por Rosenfeld nas antologias referidas, vemos que ele ressalta a importância do conhecimento profundo da realidade histórica e da tradição na interpretação das novas formas de arte. É do diálogo entre as épocas que surgem novas formas de lidar com uma realidade que se torna cada vez mais complexa. O viés “ético” do classicismo Goethe e Schiller não deve, pois, ser suplantado pelo estético; trata-se, antes, de um esforço “clássico” que se coaduna com a necessidade de acentuar os valores humanistas em épocas em que as conquistas da civilização se encontram ameaçadas, como lembra Rosenfeld em seu ensaio sobre *Ifigênia em Táuride* de Goethe (ROSENFELD 1993c).

---

detrimento do aperfeiçoamento do espírito – Wilhelm justifica sua opção pelo teatro. É o caminho possível para que ele realize a formação harmônica de sua natureza podendo, ao mesmo tempo, contribuir para a formação de um Teatro Nacional Alemão, indo assim ao encontro de uma aspiração comum à elite cultural da época (come veremos a seguir, ao tratarmos de Lessing).

<sup>6</sup> No original: “Dieses Kunstwerk [...] vergöttert den Menschen für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist”. [Trad. da autora do artigo, N. d. E.]

Já no texto introdutório ao volume que organizou sobre LESSING (1992), o crítico ressalta a postura engajada e comprometida com as “exigências da hora histórica” do autor da *Hamburgische Dramaturgie*, que se impôs contra a corrente classicista em nome de um teatro que de fato falasse ao público burguês.

A “Dramaturgia” é, portanto, obra de um homem comprometido com determinada política cultural; homem que, através da crítica literária, exercida ainda assim em elevado nível, se tornou pedagogo nacional, contribuindo literalmente para lançar as bases de uma grande literatura nacional num país que ainda sofria as consequências desastrosas da Guerra dos Trinta Anos. (ROSENFELD in: LESSING 1992: 18)

Mesmo com a ressalva de que a crítica de Lessing a Gottsched tenha sido infundada – uma vez que a reforma empreendida por este contribuiu de forma inestimável para o desenvolvimento do teatro alemão da época –, Rosenfeld destaca em sua análise o comprometimento do “pedagogo” com as questões urgentes do momento e com o exercício de uma crítica que ultrapassou os limites da esfera literária, transformando de maneira definitiva as concepções de arte e de crítica vigentes até então. É nesse sentido que CASSIRER, ao analisar a evolução da estética no século XVIII alemão, afirmará que o maior serviço prestado por Lessing à literatura alemã é o de não apenas ter percebido a possibilidade do advento de novas formas, mas também o de ter-lhes preparado o caminho (CASSIRER 1997: 463 e ss.).

Esse breve panorama pretendeu mostrar que a ocupação simultânea e intensa de Rosenfeld com os “clássicos” recém-traduzidos no país e com um autor de vanguarda como Brecht – como veremos a seguir – refletem a interseção entre ética e estética em sua atividade intelectual. O profundo conhecimento tanto do teatro épico brechtiano, como das concepções essencialmente formadoras dos fundadores do moderno teatro alemão – ou seja, dois momentos distintos de um mesmo ideal de um aperfeiçoamento humano e transformação política através da arte –, deram-lhe o subsídio necessário para avaliar o alcance crítico de algumas montagens teatrais que se pretendiam vanguardistas apenas por romperem de modo radical com as convenções artísticas.

### 3 O teatro épico de Brecht

Cabe agora um exame mais detido de *O teatro épico*, obra publicada em 1965 e que ocupa uma posição central no pensamento de Anatol Rosenfeld, uma vez que Brecht

assume para ele a importância de uma baliza crítica. De início, é preciso mencionar as motivações subjacentes à sua elaboração. No prefácio à obra, Sábato Magaldi destaca que sua publicação “correspondia a um anseio geral de saber-se o que significava teatro épico” (ROSENFELD 1985: 8), já que as peças e teorias de Brecht estavam em voga em palcos de todo o mundo, inclusive no Brasil.

Rosenfeld adota Brecht como ponto de partida de suas reflexões devido à amplitude de sua revolução formal e por considerar seu teatro muito bem fundamentado teoricamente, tendo também mobilizado com bastante êxito os recursos épicos. A maneira pela qual sua reflexão se desenvolve nos é relevante na medida em que, através dela, transparece o interesse do crítico pelo tema da crise formal como índice de uma crise maior de valores.

O uso de recursos épicos por parte de dramaturgos e diretores teatrais, não é arbitrário, correspondendo, ao contrário, a transformações históricas que suscitam o surgir de novas temáticas, novos problemas, novas valorações e novas concepções de mundo. (ROSENFELD 1985: 12).

No que tange à estrutura da obra, a primeira parte do estudo se dedica a uma “teoria dos gêneros”, em que esses são definidos como “atitudes em face do mundo” (ROSENFELD, 1985: 19), ou a expressão da experiência histórica, além de serem apresentados tanto em seu sentido substantivo quanto adjetivo. Vale lembrar que a expressão “teatro épico” já associa o sentido substantivo do gênero dramático à épica como adjetivo<sup>7</sup>. A tipologia, essencialmente aristotélica, é sintética, mas de modo algum redutora, e permite a compreensão de cada gênero em sua especificidade, e também em relação uns com os outros. Assim, ainda que enfatize a impossibilidade de gêneros “puros” ou “ideais”, o crítico os descreve em seu estágio ideal, visando justamente que as particularidades sejam identificadas quando se cruzarem no interior de uma mesma forma. Na medida em que os gêneros emolduram visões de mundo e que essas se transformam ao longo da

---

<sup>7</sup> É preciso destacar que a primeira parte do estudo de Rosenfeld tem como modelo o capítulo introdutório da obra de Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, publicada em 1946 e que teve influência decisiva na *Literaturwissenschaft* da Alemanha da época. O discípulo mais célebre de Staiger é Peter SZONDI, que defendeu, sob sua orientação, a dissertação que resultaria na sua obra *Theorie des modernen Dramas*, que também inspira Rosenfeld em seu estudo. Extrapolaria os limites deste artigo aprofundar até que ponto Rosenfeld se vincula à crítica literária alemã da época ou em que medida se afasta dela, já que, por atuar em um cenário totalmente diverso como o brasileiro, necessariamente é levado a adotar métodos específicos de abordagem. Caberia apenas ressaltar que, apesar da distância física do cenário acadêmico alemão da época, Rosenfeld permaneceu atento e, de certa forma, permeável, ao que se passava no berço de sua formação intelectual. Ainda aludiremos às diferenças capitais entre seu *Teatro épico* e a *Teoria do drama moderno* de Szondi.

história, a problemática da forma vai sendo delineada ao longo da reflexão de Rosenfeld, que culmina no teatro brechtiano. Desse modo, o panorama histórico não apenas aprofunda a reflexão teórica acerca dos gêneros como também permite reconhecer o quanto o teatro de Brecht deve à tradição.

Ao estabelecer o paralelo entre drama e épica, gêneros que nos interessam aqui, Rosenfeld observa que o modo épico de ver o mundo o contempla “serenamente na sua vastidão imensa e múltipla”, enquanto uma visão dramática o conceberia como “dividido por antagonismos irreconciliáveis” (ROSENFELD 1985: 19). O teatro épico seria, pois, a contemplação desses antagonismos, na tentativa, se não de reconciliá-los, ao menos de compreendê-los. Notamos, assim, que a análise do desenvolvimento gradativo de uma vertente épica no drama acaba por revelar que o horizonte deste não é mais tão restrito, e que por isso o diálogo perde seu papel constitutivo na representação dramática. Instaura-se, assim, uma tensão entre a forma tradicional deste e os novos conteúdos a serem assimilados.

Na sequência das peças abordadas por Rosenfeld em seu estudo, evidenciam-se aos poucos os sintomas dessa crise formal. Assim, se no teatro grego e medieval a concomitância de elementos épicos, dramáticos e mesmo líricos deriva da impossibilidade de uma pureza das formas, a partir do Renascimento, a encenação se modifica como reflexo de uma concepção de herói que já não é trágica. No drama “aberto” shakespeariano, por exemplo, o herói chega a hesitar em agir, como no caso de Hamlet; já no Expressionismo, ele será privado de qualquer iniciativa de ação, chegando mesmo a ser coagido – Woyzeck, de Büchner, não passa de um autômato. As personagens do drama moderno não são vítimas da fatalidade do destino, mas da solidão e da angústia de um mundo devastado pela guerra e de relações cada vez mais impessoais. Trata-se, portanto, da “[...] '**massa solitária**', concebida como fato humano fundamental num mundo que, tendo deixado de ser um todo significativo de que todos participam, se transforma num caos absurdo em que cada qual permanece forçosamente isolado”. (ROSENFELD 1985: 78-79).

Com a solidão e o sentimento de vazio do indivíduo, num mundo em que as possibilidades de contato humano se tornam cada vez mais precárias, perde sentido recorrer ao diálogo como base constitutiva do drama, impondo-se o recurso a estruturas mais abertas, como a narração. O drama moderno não tem mais condições de encenar, como na tragédia clássica, um universo projetado a partir de uma personagem

autônoma. Uma vez que o sujeito moderno se encontra em processo e alienado das engrenagens sociais a que está submetido, ele se vê privado da capacidade de falar *sobre* o mundo, pois este fala por si: “O peso das coisas anônimas, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar”. (ROSENFELD 1985: 148). A urgência do “narrar” se deve ao fato de que, no drama moderno, a mera representação, o simples “mostrar”, se tornou índice de alienação. Atingiu-se uma altura do curso histórico em que não cabe mais uma ideia de uma arte paliativa ou redentora; ao contrário, ela deve ser atuante, e em dois momentos complementares: no despertar crítico do indivíduo, e na formulação de hipóteses de intervenção. O propósito desse teatro épico e portanto “narrativo” é, nos dizeres de Rosenfeld, o de “elevar a emoção ao raciocínio” (ibd.).

A introdução do elemento épico visa justamente ao homem enquanto processo, determinado pela situação histórica e inserido numa ordem de relações que não podem mais ser assimiladas pela forma clássica. Os recursos narrativos não se restringem a ampliar o mundo para além dos limites do diálogo, assumindo mesmo uma função didática que pretende fazer com que o público reflita sobre a sociedade e a condição humana.

O que há muito tempo não muda, parece imutável. A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica, para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não “enviadas por Deus”. Isso é o início da crítica. Para empreender é preciso compreender. (ROSENFELD 1985: 151-152)

Brecht realiza, portanto, uma “transformação produtiva das formas, baseada no desenvolvimento do conteúdo social. Mas esse desenvolvimento material, por sua vez, exige a transformação dos processos formais” (CAMPOS 1995: 82). Ele cumpre, desse modo, exigência que a reflexão moderna coloca ao artista: a de formular, a partir das lacunas entre as formas poéticas, as hipóteses de reflexão e compreensão.

Um dos recursos mais produtivos criados por Brecht será o efeito de estranhamento [*Verfremdungseffekt*], que pretende conduzir ao conhecimento justamente a partir do choque do desconhecimento. “Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do estranhamento é anular-se a si mesmo (ROSENFELD

1985: 152). É exigida, assim, uma nova postura do ator que encena essa autoanulação, torna-se imperativo manter a distância da personagem, e a metamorfose, essência do teatro como tão bem nos mostrou Rosenfeld, será apenas parcial na encenação brechtiana.<sup>8</sup> A autoanulação é uma atitude irônica, e a ironia é uma forma de articulação entre o sujeito e a efetividade; ou seja, um mecanismo de constituição da subjetividade, mas não num plano real, e sim enquanto possibilidade. A função do estranhamento é, portanto, fundar uma possibilidade de atuação.

Ao trazer o distanciamento que antes surgia da dinâmica entre ator e espectador para dentro da própria representação, Brecht adota uma postura irônica, só que em um âmbito muito mais radical e atuante do que numa obra literária. A situação do indivíduo, a um só tempo precária e passível de transformação, é escancarada diante de seus olhos. As personagens, portadoras dessa mensagem, atuam como “servidores dionisíacos” (GUINSBURG, 1995: 174) de uma razão ética e histórica que, no entanto, não deixa de ser também poética. Está no ensaio sobre “O fenômeno teatral: “A autoconsciência pressupõe identidade e não-identidade ao mesmo tempo, a identificação pressupõe a distância. No momento em que o homem se descobre, ele está além dele mesmo” (ROSENFELD 1976: 32).

Uma vez que o conhecimento de si pressupõe essa dialética entre identificação ou aproximação e distância, vemos que Brecht levou esse fundamento do teatro às últimas consequências, pois o princípio de sua “forma” é a alienação do sujeito moderno. Por mais que o teatro seja uma arte propícia ao encontro do sujeito consigo mesmo, este acaba habituado à dissimulação. A única maneira de superar esse impasse é a insistência no próprio ato de representar. A identificação “simbólica” do teatro tornou-se também alienada, é preciso que seja uma identificação “de fato”, ultrapassando “a ficção da realidade para que se manifeste a realidade da ficção” (ROSENFELD, 1993b: 200). A essa altura do curso histórico, quando o homem já tem consciência de sua condição, não se justifica mais uma arte que o informe disso, mas sim que transforme essa condição em experiência.

No momento em que a forma evidencia a alienação do sujeito, a atuação é simbólica, já que o processo só acontece no palco. A intenção é que isso ocorra também

---

<sup>8</sup> A empatia entre ator e personagem é admitida por Brecht apenas parcialmente, num estágio inicial dos ensaios. Enquanto técnica, é “diametralmente” oposta ao *V-Effekt*, como afirma ele no § 53 do *Kleines Organon für das Theater*.

após a encenação, ou seja, na “vida real”. O estranhamento tem de ser simbólico para deixar de sê-lo. A problemática que envolvia a forma transfere-se agora, para o conteúdo: a autoconsciência que surge é a de um homem objetivado pela ordem em que se insere. No §45 do *Kleines Organon für das Theater*, Brecht define seu teatro como um novo método da ciência social, por focalizar as contradições sociais como processo. Ora, se o processo histórico é contraditório, a representação que pretende focalizá-lo tem necessariamente de ser concebida de forma dialética. A distância permite a “historização” das personagens e dos fatos e a transformação da herança social, a partir de sua reconstrução sob o ângulo dos vencidos. Mas a visão de homem que prevalece no teatro épico brechtiano não é, contudo, a do “vencido” pela história, mas sim a de “propulsor” dela, a partir do momento em que converge o reconhecimento de sua condição em experiência vivida.

Rosenfeld conclui sua análise destacando que o teatro épico de Brecht, ainda que não possa ser equiparado à grandeza do teatro clássico, detém o êxito indiscutível de ter-se emancipado das limitações que este impunha ao drama moderno, o que permitiu o “surgimento de novas temáticas”, bem como uma “deslocação decisiva na hierarquia dos valores” (ROSENFELD 1985: 174).

Valeria ainda ressaltar que o procedimento de reconhecer como as tensões entre forma e conteúdo se acirram ao longo do desenvolvimento do drama moderno foi pioneiramente adotado por Peter SZONDI em sua obra *Theorie des modernen Dramas*, publicada em 1958, e à qual Rosenfeld seguramente teve acesso, pois faz uma referência a ela quando trata do teatro de Ibsen. É lícito considerar a obra de Rosenfeld uma versão “abrasileirada” do estudo de Szondi. A grande coincidência entre ambas obras está no fato de ambos os autores adotarem o drama como centro de uma reflexão acerca do caráter histórico das formas. Já a grande diferença está na forma como cada um organiza sua reflexão. De início, nota-se que Rosenfeld amplia o panorama histórico para as origens mesmas do gênero dramático e encerra a análise em Brecht, que ocupa lugar central em sua obra. Já Szondi atribui o mesmo peso a todos os dramaturgos abordados, sem a necessidade de traçar um panorama histórico mais amplo. Assim, vemos que a discussão histórico-filosófica das formas que está no centro do estudo de Szondi assume, em Rosenfeld, a posição de ponto de partida para uma reflexão sobre o sentido mais abrangente do teatro épico. Não sendo possível nos estendermos aqui na análise comparativa entre ambas as propostas críticas e dos contextos em que as

desenvolvem, cabe apenas nos valer desse breve paralelo com Szondi para destacar o caráter comprometido do estudo de Rosenfeld e seu enraizamento no cenário cultural e político brasileiro, como mostraremos no tópico a seguir.

## 4 Do teatro épico ao “caos anarcomístico” dos palcos brasileiros

Apresentados os preceitos gerais do teatro épico brechtiano e o modo pelo qual Rosenfeld o aborda, cumpre agora nos determos em alguns dos experimentos teatrais realizados nos palcos brasileiros à mesma época da publicação de *O teatro épico*. É preciso destacar que, além de questionar o alcance crítico de algumas manifestações teatrais que se pretendiam vanguardistas, mas que não consistiam em uma legítima problematização formal, Rosenfeld também dedicou parte de sua crítica à questão da viabilidade de um herói mítico na dramaturgia contemporânea, sobretudo na brasileira – discussão intensificada a partir dos experimentos de Augusto Boal no Teatro de Arena e da peça de Dias Gomes, *O Pagador de Promessas*. Esse aspecto de sua crítica, desenvolvido em *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* em um constante diálogo com a *Estética* hegeliana, foi explorado em nossa tese de doutorado (CASTRO 2007) à luz de um tema que, no conjunto de sua obra, aparece vinculado a autores como Kafka e Thomas Mann: trata-se do processo de reconstrução do mito como forma de reconquista de uma unidade perdida, sobretudo a partir do romantismo. No âmbito do presente artigo, contudo, optamos por nos ater a dois momentos específicos de suas análises teatrais contemporâneas a *O teatro épico*: as tendências irracionalistas do teatro brasileiro dos anos 1960 e sua breve, porém contundente, crítica de *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos – pólos opostos da vertente “agressiva” em voga nos palcos da época.

As primeiras eram tendências que lançavam mão da agressividade física e/ou verbal gratuitas, da interação com o público – que, não raro, era ofendido pelos atores –, da “ginástica corporal” que, ao lado da emissão de grunhidos e afins, pretendia substituir em cena o uso da palavra.<sup>9</sup> Tais experimentos, que num primeiro momento poderiam ser reflexo da necessidade de novas formas que representassem novos

---

<sup>9</sup> Essas críticas, mencionadas aqui em seu conjunto, foram reunidas em *Prismas do teatro* (ROSENFELD 1993b).

conteúdos, acabaram por revelarem-se estéreis porque não constituíam exatamente uma problematização formal, mas, antes, a negação gratuita do princípio do teatro, que é uma arte espaço-temporal e audiovisual. Segundo Rosenfeld o “vale-tudo” que tomava de assalto os palcos brasileiros não correspondia a um anseio legítimo de reformulação estética, mas a um impulso anárquico e sem fundamento. O rompimento radical com elementos racionais nas peças experimentais, a unilateralidade de recursos satíricos, sobretudo em um contexto político como o do Brasil dos anos 1960, representava o perigo de uma adesão à barbárie por meio da negação das conquistas da racionalidade. Não havia como não perguntar pelo contraponto apolíneo em meio ao “caos anarcomístico” dos palcos, em que “dionisiozinhos de cueca Zorba” (ROSENFELD 1993b: 210) faziam as vezes de heróis, ou em que a voz humana era reduzida a “meros ruídos e sonoridades inarticuladas” (ROSENFELD 1993b: 233).

Em várias oportunidades, Rosenfeld atesta a legitimidade da estética “do feio”, do grotesco, da ruptura com o que se convencionou chamar de “bom gosto” nas artes, principalmente na arte contemporânea, com sua tendência anti-clássica<sup>10</sup>. Como ele afirma no ensaio “A visão grotesca”, a violência das manifestações artísticas é sintoma inevitável da “tensão entre as metas e a realidade”, entre “a necessidade de transformação e a manutenção do *status quo*” (ROSENFELD 1976: 54). Deste modo, sua postura crítica não condena diretamente a viabilidade estética dessas representações teatrais ditas “vanguardistas”, mas, antes, questiona seu alcance crítico.

Como fica claro em sua argumentação, Rosenfeld reconhece que violência, agressividade e deboche são índices do sentimento de urgência de apreender a velocidade das transformações históricas, mas de forma alguma um meio de apreensão delas. A intenção de produzir choques, tão bem fundamentada pelo *V-Effekt* brechtiano, converteu-se exclusivamente na ruptura do prazer estético por meio do palavrão, ou da substituição da palavra por sons inarticulados, pela encenação do obsceno ou repugnante. A intenção continua sendo despertar no público um olhar crítico em relação à realidade, mas a insistência nesses recursos corre o risco de transformar-se em seu contrário: o acúmulo de “estranhamentos” traz em seu bojo o perigo da alienação, do completo esquecimento dos motivos determinantes de tal atitude.

---

<sup>10</sup> A esse respeito, ver os ensaios “A visão grotesca”, (ROSENFELD 1976), “Dadá não está gaga”, “No reino da pseudo-arte” e “Kitsch: pró e contra” (ROSENFELD 1993d).

A mera provocação, por si só, é um sinal de impotência. É descarga gratuita e, sendo apenas descarga que se comunica ao público, chega a aliviá-lo e confirmá-lo no seu conformismo. O público burguês [...] acaba saindo sumamente satisfeito, agradavelmente esbofetado, purificado de todos os complexos de culpa e convencido de seu generoso liberalismo e de sua tolerância democrática, já que não só permite, mas até sustenta um teatro que o agride. (ROSENFELD 1976: 56-57)

A consequência direta é que a agressão se torna clichê, a ponto de o público não mais “estranhar” ser agredido. Trata-se de um desvio do princípio estético porque, na relação sujeito-objeto que daí se estabelece, a observação do objeto não será impassível, e sim arrebatada. A intenção presente nas críticas de Rosenfeld desse período é a de verificar a legitimidade dos recursos, se de fato estão a serviço da comunicação estética, se o “choque” produzido fala à imaginação e ao intelecto; enfim, se faz jus às faculdades superiores do homem. Não custaria lembrar que em Brecht era assim.

Ainda que os argumentos deixem claro que não se trata de conservadorismo da parte do crítico, é relevante citar um exemplo em que ele endossa a agressividade da representação. Trata-se de sua crítica da peça de Plínio Marcos, *Navalha na Carne*<sup>11</sup>, na qual a situação representada exige uma linguagem violenta, porque encena relações humanas reduzidas “aos seus mecanismos mais elementares”.

As três personagens – a prostituta, seu rufião, o arrumador invertido da pensão – deixariam de existir como personagens se falassem outra linguagem. [...] [Essa linguagem] exprime uma visão degradada, cínica da realidade e, enquanto a exprime, degrada-a cada vez mais, corrompendo ao mesmo tempo os que a usam com o desesperado prazer de quem se sabe perdido. (ROSENFELD 1993b: 144-145).

Em seu texto, Rosenfeld demonstra que a condição (des)humana desses seres é revelada a partir da perspectiva dos próprios. A linguagem tem tal força, que o diálogo sagra voltar a ser elemento constituinte do drama, tornando supérflua a presença de um narrador nos moldes brechtianos. O mundo, nessa peça, volta a ser reduzido ao “duelo verbal das personagens” (como ele formulara ao tratar do drama clássico), mas de uma perspectiva redutora e deformada, que atesta justamente a miséria humana e social daqueles seres. Como as personagens em cena são signos de uma ordem maior, da qual todos somos parte, o diálogo pode cumprir plenamente uma função dramática moderna, porque condensa, na mesma proporção, identificação e choque. Em *Navalha na carne*, a

---

<sup>11</sup> “Navalha na nossa carne” (ROSENFELD 1993b).

brutalidade que se desenrola nos limites do palco diz mais ao espectador do que qualquer acusação direta.

Na peça de Plínio Marcos, o efeito dessa linguagem se justifica porque não haveria outra forma de representar as relações em jogo nem as formas pelas quais as personagens se situam no mundo, reduzidas aos “mecanismos mais primitivos” (ROSENFELD 1993b: 144-145). A feição humana da peça está nessa torpeza e agressividade, pois são elas que não permitem a armadilha de humanizar o desumano. “Longe de ser uma negação do estético, a peça acaba sendo uma negação estética, isto é, a negação, em termos estéticos, do que envilece a imagem humana, a denúncia dramática de um autor que ama o homem”. (ROSENFELD 1993b: 148). Em *Navalha na carne*, uma peça de estilo diametralmente oposto ao clássico, a manifestação explícita da violência e do feio assume um valor gnosiológico. São momentos em que, como afirma ADORNO a respeito da *Iphigénie goetheana*, a linguagem incorpora, na obra, um “momento civilizatório”, que tanto representa a ordem quanto cria uma nova ordem, através da subjetividade (ADORNO 1974: 502). É dessa forma que a representação degradada do ser humano também pode se tornar um ato de amor.

## Considerações finais: por um teatro ético

As palavras que o crítico Roland BARTHES emprega para definir a dimensão ética do teatro de Brecht poderiam ser igualmente dirigidas à crítica teatral de Anatol Rosenfeld. Diz o crítico francês: “[esse teatro] possui a grandeza que melhor convém ao nosso tempo, a da responsabilidade [...] o conhecimento de Brecht, a reflexão sobre Brecht, em uma palavra, a crítica brechtiana é, por definição, extensiva à problemática do nosso tempo” (BARTHES 1989: 1227). Não só como crítico, mas também como vítima das consequências funestas de um regime político que flertou com o irracionalismo, Rosenfeld também procurou assumir uma responsabilidade diante de seus leitores, de quem esperava uma atitude semelhante a de um espectador de uma peça de Brecht. Esse *gestus* objetivante de sua crítica, aliado à mobilização, direta ou indireta, de sua tradição cultural alemã, possibilitou-lhe, no calor da hora, analisar com lucidez os acontecimentos.

A história mostra que, tão importante quanto verificar a viabilidade de uma estética, é reconhecer nela o esforço de transformação de um contexto extremamente problemático para a experiência artística. Toda proposta estética tem, como outro lado da moeda, a necessidade de impor certos limites à liberdade do gênio moderno. No âmbito da cultura alemã, como aludimos aqui, o classicismo de Weimar exemplifica a necessidade, imposta pelo contexto político e social, de encontrar um lugar para a subjetividade moderna a salvo das tendências irracionais. A estética clássica de Goethe e Schiller deve ser considerada, portanto, como um caminho que necessitava ser trilhado para se atingir uma compreensão mais profunda de uma nova ordem, em que o indivíduo, em conflito com uma realidade que se tornava cada vez mais dura, procuravam tomar consciência de si e de seu novo papel – caminho, por sua vez, que *Wilhelm Meister* percorre de modo emblemático.

As contingências históricas fazem surgir novos parâmetros de crítica – como pudemos ver no caso do século XVIII alemão e dos esforços de Lessing. Como a arte não é um compartimento estanque, o lidar com ela deve necessariamente ampliar os horizontes da crítica em direção a uma melhor compreensão da vida e de seus processos. É o que busca realizar Rosenfeld no âmbito – mais restrito, naturalmente – de sua crítica teatral. A fuga do nazismo e a mudança radical de destino são, por si sós, fatores determinantes do engajamento ético de sua atividade intelectual. Nos anos 1960, ele testemunha, pela segunda vez, a eclosão de uma ditadura e de uma ordem opressora semelhante à que o fez abandonar sua terra natal. É nesse momento que sua disposição crítica será potencializada, no sentido de resguardar os valores éticos e estéticos conquistados ao longo da história.

O teatro, sendo a arte que, pela sua dinâmica, assimila as transformações de modo mais imediato – e que também por isso é mais afeita a equívocos – foi o alvo das reflexões mais contundentes de Rosenfeld. As referências seguras de sua herança alemã, tanto as do passado (Lessing, Goethe, Schiller) quanto as do seu presente (Brecht), foram as ferramentas que possibilitaram a materialização do debate. Foi nos palcos brasileiros, tão distantes do cenário de origem dessas concepções, que o crítico alemão pôde reconhecer os limites entre vanguarda e a perda total de parâmetros estéticos. Sua crítica teatral, assim como sua crítica de um modo geral, não tinha por pretensão estabelecer dogmas ou impor modelos a um meio de formação cultural ainda incipiente. Sua atuação foi pautada, antes, pelo compromisso com a fundação de uma cultura **ética**,

na qual prevaleça a ideia de **humanidade**, tal como formula Thomas MANN também a propósito da *Iphigenie auf Tauris* de Goethe<sup>12</sup>. A arte só se constitui como “ato de amor” ao homem, como “momento civilizatório” se faz jus à sua capacidade racional. E o “caos anarcomístico” das encenações de vanguarda da época incorriam no equívoco de aproximar o homem de seu estágio mais primitivo – o que também implicava uma ausência de historização das formas.

Se a grandeza de uma obra, como postulou o próprio Goethe, está em sua capacidade de compreender presente, passado e futuro (cf. nota 6), não surpreende que também Rosenfeld se inspire no caráter clássico lapidar da *Iphigenie* para insistir na importância de se acentuar os valores humanistas em tempos de falência da civilização.

A perspectiva histórica acrescentou aos termos novas dimensões. Surgiram, infelizmente, implicações trágicas que ultrapassam o terreno da literatura. De um modo que antes não se imaginara, o esforço de Goethe se afigura hoje exemplar – este imenso esforço de superar os poderes noturnos que, por si só, se tornou clássico. (ROSENFELD 1993c: 18)

Essas linhas, que poderiam ser dirigidas tanto à sua Alemanha natal quanto ao país para o qual emigrara e que, como aquela, também vinha sofrendo a investida de “poderes noturnos”, oferecem a justa dimensão dos princípios que animavam pensamento de Rosenfeld e que fizeram dele uma referência ímpar no cenário intelectual brasileiro.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, T. « *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie* ». In : *Noten zur Literatur*. Frankfurt /Main, Suhrkamp, 1972, pp. 494-514.
- BARTHES, Roland. “Les tâches de la critique brechtienne”. In: *Oeuvres complètes I*. Paris, Seuil, 1989, pp. 1227-1230.
- BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater*. In: *Gesammelte Werke. Vol. XXIII*. Frankfurt /Main, Suhrkamp, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. “Uma convergência textual”. In: *Sobre Anatol Rosenfeld*. São Paulo, Com-Arte, 1995, pp.81-92.
- CASSIRER, Ernst. *A Filosofia do Iluminismo*. Trad. Álvaro Cabral. Campinas, Editora da UNICAMP, 1997.
- CASTRO, Érica G. *Clássicos e cabotinos. A obra crítica de Anatol Rosenfeld*. Tese de doutorado. FFLCH/USP, São Paulo, 2007.

<sup>12</sup> “[Na *Iphigenie*], a ideia de humanidade como transposição à barbárie ganha o cunho da civilização – não no sentido polêmico e até político [...] mas no de uma cultura ética”. (MANN 1988: 103).

- GOETHE, W. “Winckelmann” In: *Schriften zur Kunst*. München, C. H. Beck, 1981, pp. 96-129.  
 \_\_\_\_\_. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. München, C. H. Beck, 1981.
- GUINSBURG, Jacó. “Homenagem a Anatol Rosenfeld”. In: *Sobre Anatol Rosenfeld*. São Paulo, Com-Arte, 1995, pp. 165-176.
- KESTLER, Izabela. *Exílio e Literatura. Escritores de fala alemã durante a época do nazismo*. Trad. Karola Zimber. São Paulo, Edusp, 2003.
- KRAUSS, Werner. *Zur Periodisierung. Aufklärung, Sturm und Drang, Weimarer Klassik*. Frankfurt/Main, Fischer, 1972.
- LESSING, G. E. De Teatro e Literatura. Trad. J.Guinsburg. São Paulo, E.P.U., 2<sup>a</sup>. ed., 1992.
- MANN, Thomas. “Goethe e Tolstói”, in: *Ensaaios*. Org. Anatol Rosenfeld. Trad. Natan Lins. São Paulo, Perspectiva, 1988, pp. 59-136.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1968.  
 \_\_\_\_\_. *Texto /Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.  
 \_\_\_\_\_. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1982.  
 \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 1985.  
 \_\_\_\_\_. (Org., introd. e notas). *Autores pré-românticos alemães*. (Vários trad.). São Paulo, E.P.U., 2<sup>a</sup>. ed., 1992.  
 \_\_\_\_\_. *História da Literatura e do teatro alemães*. São Paulo/Campinas, Perspectiva /Edusp/ Unicamp, 1993a.  
 \_\_\_\_\_. *Prismas do teatro*. São Paulo/Campinas, Perspectiva /Edusp/ Unicamp, 1993b.  
 \_\_\_\_\_. *Teatro moderno*. São Paulo/Campinas, Perspectiva /Edusp/ Unicamp, 1993c.  
 \_\_\_\_\_. *Texto /Contexto II*. São Paulo/Campinas, Perspectiva /Edusp/ Unicamp, 1993d.  
 \_\_\_\_\_. *A arte do teatro. Aulas registradas por Neusa Martins*. São Paulo, Publifolha, 2009.
- SCHILLER. *Teoria da tragédia*. Introd. e notas A. Rosenfeld. São Paulo, E.P.U., 2<sup>a</sup>. ed., 1991.
- STAIGER, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. München, Deutscher Taschenbuch, 1972.
- SZONDI, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1964.  
 \_\_\_\_\_. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, Cosac&Naif, 2001.

Recebido em 01/08/2013

Aceito em 01/09/2013