

2.3

O método vanguardista da montagem

Na sua *Teoria da vanguarda*, o pensador alemão Peter Bürger afirma que o conceito benjaminiano de alegoria “só vai encontrar seu objeto adequado na obra de vanguarda” do começo do século XX. Pois, para ele, “a experiência de Benjamin no trato com as obras da vanguarda é que possibilita tanto o desenvolvimento da categoria como sua aplicação à literatura barroca, e não o inverso”¹.

Não há dúvida de que Benjamin estava atento aos movimentos artísticos de sua época, o que é comprovado por suas análises do surrealismo, do dadaísmo, da fotografia, do cinema, entre outros temas.² No entanto, não se entrará no mérito, aqui, de discutir o que veio antes no desenvolvimento do conceito de alegoria: se foi a observação das obras de vanguarda, no presente, ou se foi a tentativa de se voltar ao passado, considerando o drama barroco na contramão do Classicismo. Provavelmente, um interesse não antecedeu ao outro, em termos de uma cronologia linear e causal. Mas, fiando-se pela concepção histórica de Benjamin, em especial pela noção de “imagem dialética”, a hipótese mais provável é que ambos tenham sido elaborados mutuamente, em uma relação dialética capaz de intensificar as afinidades entre esses diferentes fenômenos, os quais se dariam a ver, em sua originalidade, juntos. Ao menos, é o que ele parece sugerir ao dizer que o livro sobre o drama barroco “iluminou o século XVII através do presente”³, sendo razoável supor que, nessa medida, também o presente tenha sido iluminado pelo Barroco.

Nessa perspectiva, mais interessante do que discutir se o objeto mais adequado à teoria alegórica foi a obra barroca do século XVII ou a obra vanguardista do século XX, parece ser a possibilidade de compreensão da alegoria como uma categoria crítica pertinente para além do estudo sobre o drama barroco alemão. Vale lembrar que ela também servirá a Benjamin na análise da poesia lírica de Charles Baudelaire, por sua vez, emblemática do século XIX. Prova de

¹ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo: Cosac Naify, 2008), p. 140.

² Walter Benjamin, *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994).

³ Walter Benjamin, *Passagens* (Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009), p. 501 (N 1a, 2).

seu valor amplo é a ideia de alegoria se prestar à análise de obras produzidas em contextos históricos tão diversos como os que estão em questão, por exemplo, na aproximação entre o trabalho sobre o Barroco e a estética de vanguarda, como fez Bürger.

Com o intuito de pensar obras de arte produzidas no século XX, convém tratar de dois lados envolvidos em uma estética alegórica da produção, o que pode ajudar a compreender as vanguardas. O primeiro lado se refere ao processo em que “o alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida”, para isolá-lo e privá-lo de sua função. Esse aspecto de mortificação do objeto – ligado por Benjamin à melancolia, como já se viu – indica a relação do artista com o material de sua criação. Trata-se de uma relação nova se comparada à estética classicista, pois a estética alegórica abre mão da completude integral das referências tradicionais, para fragmentá-las. Talvez seja mais adequado dizer, ela reconhece a incompletude inescapável das referências tradicionais, por isso extrai os fragmentos de suas antigas funções, assumidas agora em desuso. Na lida do artista com o material, passa-se de uma “vitalidade” orgânica à “mortificação” artificial e arbitrária.

Como segunda faceta da alegoria, estaria aquela atividade que se segue ao procedimento de arrancar os elementos de um contexto original orgânico, a saber, a construção de sentido feita a partir daí. “O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido. Este é, pois, um sentido atribuído; não resulta do contexto original dos fragmentos.”⁴ Na combinação desta dupla face – destruição e construção, fragmentação e composição – a alegoria permite confrontar “obra de arte orgânica” (clássica) e “não-orgânica” (vanguardista). Dessa perspectiva, o conceito de alegoria deflagra o aspecto de “montagem” das obras.

Lembre-se aqui das lições aristotélicas que exigiam para a composição das tragédias os elos de necessidade, verossimilhança e possibilidade.⁵ O critério aristotélico de “possibilidade” estabelecia como modelo para a arte clássica a própria vida orgânica e seu equilíbrio natural, responsável por determinar seja a natureza verossímil de um acontecimento, seja a plausibilidade de seu encadeamento com o seguinte, a necessidade mesma dessa ligação. Para

⁴ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo: Cosac Naify, 2008), p. 141 e 143.

⁵ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 53 (IX).

Aristóteles, enfim, a estrutura dramática do mito trágico deveria ser constituída “por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio”⁶. Esse prazer se ligava ao equilíbrio formal da beleza clássica e ao efeito catártico trágico, resultantes da “unidade de ação”. Logo, o prazer vinha da organicidade da trama, comparada a um ser vivo.

Enquanto “o clássico produz sua obra com a intenção de oferecer uma imagem viva da totalidade”, na estética alegórica cai por terra a exigência de uma ordenação necessária das partes de uma obra poética com vistas à produção do efeito prazeroso com o belo. O vanguardista, ao contrário do clássico, “junta fragmentos com a intenção da atribuição de sentido (onde o sentido pode muito bem ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido)”⁷. A obra passa a ser vista como problemática, imperfeita, construída: alegórica. Isso significa dizer que, enquanto a obra clássica encobre o fato de ser um objeto construído artificialmente, algo que não estava dado na natureza orgânica, a obra vanguardista se oferece como produto artificial composto com fragmentos da realidade ou, ainda, como obra “montada”.

Não apenas os artistas que estiveram diretamente envolvidos com os movimentos de vanguarda no início do século XX, mas outros tantos seus contemporâneos, mais ou menos próximos, parecem ter visto na seguinte lição aristotélica não uma interdição, como havia sido concebida por tantos séculos, e sim uma sugestão – melhor, um desafio. No capítulo em que trata da unidade de ação, o filósofo grego diz: “todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo.”⁸ Essa ideia de que há uma sequência natural de conexão entre os fatos de uma história, a ser respeitada na composição de um todo, será colocada em cheque.

No calor inicial da vanguarda e mesmo no chamado modernismo tardio, nas artes plásticas, na literatura, no teatro ou no cinema, muitos artistas experimentaram justo o que Aristóteles desaconselhou: suprimir, deslocar, alterar

⁶ Ibid., p. 121 (XXIII).

⁷ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo: Cosac Naify, 2008), p. 144.

⁸ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 53 (VIII).

a ordem. Permutas passam a ser admissíveis, “decisivo é o princípio de construção” subjacente às obras. Assim, a arte moderna vanguardista problematizou a antiga expectativa de totalidade orgânica, seja na organização pictórica, escultural, no enredo ou na narrativa da obra.

A obra vanguardista não cria uma impressão total, condição para uma interpretação de seu sentido, nem confere clareza à impressão que, porventura, venha a se produzir no retorno às partes individuais, uma vez que estas não se encontram mais subordinadas a uma intenção da obra. O receptor experimenta essa denegação de sentido como choque.⁹

Da perspectiva alegórica da montagem, as partes de um quadro, filme ou texto literário deixam tanto de ser necessariamente dependentes umas das outras e de uma sequência narrativa (ou organização pictórica) determinada de maneira “realista”, quanto de estarem subordinadas a um “sentido maior” que a obra, tal qual um todo organicamente articulado, visaria sustentar. O texto abre mão do encadeamento de fatos por elos necessários de causa e efeito, assim como o quadro cubista esfacela a perspectiva naturalista clássica, negando a representação de um todo harmônico. Na ausência de uma imagem completa, capaz de “iludir” a presença da coisa no espaço, a pintura cubista chama atenção para seu suporte material, o quadro, e para uma nova forma de composição nesse meio, chegando a questioná-lo e a transbordá-lo. Se “isso significa que as partes carecem de necessidade”, por sua ligação se tornar mais frouxa, permutável, quer dizer também que elas se emancipam, ganham autonomia. A arte moderna de vanguarda se liberta do modelo clássico natural-realista.

Se essa liberação foi experimentada com entusiasmo do ponto de vista da produção artística, a negação de um sentido total ou de uma imagem completa nas obras de vanguarda foi experimentada, do ponto de vista da recepção, como “choque” – outra categoria desenvolvida por Benjamin que, como a própria alegoria, pode ser aplicada para além de seu contexto de origem, neste caso, a análise da poesia de Baudelaire. O antigo efeito prazeroso do belo, relacionado ao fechamento simbólico, será substituído pelo desconforto com o choque, gerado na abertura alegórica.

⁹ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo: Cosac Naify, 2008), p. 158.

*

Na experiência de negação de sentido por parte da estética de vanguarda, já se falou em desconforto, desencaixe, choque. Em sua leitura da arte vanguardista, Jean-François Lyotard nota que não é simplesmente desprazer o que essa estética gera, mas sim um prazer ambíguo, tensionado, diferente daquele prazer calmo, mais complacente, gerado pelo sentimento do belo. Por isso, ele retoma a categoria estética do “sublime”, tal como elaborada por Kant na *Crítica da faculdade do juízo*, na tentativa de buscar uma outra via que não a do “belo” para compreender o efeito despertado por certas obras de arte do século XX.¹⁰

No ensaio “O sublime e a vanguarda” (1983), Lyotard explica que o sentimento do belo desperta “um prazer provocado por uma harmonia livre entre a função das imagens e a dos conceitos”¹¹, naquilo que Kant chamou de “livre jogo” das faculdades da imaginação e do entendimento.¹² É como se o objeto belo estivesse destinado a vivificar nossa sensibilidade, liberando a imaginação da submissão ao entendimento (como acontece na determinação de um conceito do conhecimento), e a provocar uma harmonia livre entre essas faculdades pela adequação do objeto artístico, apresentado positivamente, a um entendimento geral do sujeito.

Por sua vez, o sentimento do sublime é despertado pela apresentação negativa do que não se deixa imaginar, por isso nenhuma imagem é gerada e, também, não há adequação entre imaginação e entendimento. Na sua negatividade, o objeto sublime indicaria a tentativa de apresentar uma ideia da razão, como a ideia de “infinito”, para a qual não há imagem possível, sendo apenas “idealizada”, mas não apresentada. Daí gerar um sentimento mais indeterminado que o do belo, devido à desarmonia das faculdades de conceber algo e de apresentá-lo, no desencaixe entre o que se pode pensar e o que se pode imaginar. Na formulação de Lyotard, o sublime leva à tristeza.

¹⁰ Aqui, a referência será apenas o ensaio em que Lyotard aproxima o sublime e a vanguarda. Para um aprofundamento em sua interpretação dessa categoria kantiana, ver: Jean-François Lyotard, *Lições sobre a analítica do sublime* (Campinas: Papirus, 1993).

¹¹ Jean-François Lyotard, “O sublime e a vanguarda”, In: *O inumano* (Lisboa: Editorial Estampa, 1989), p. 103.

¹² Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010), p. 62.

Mas, esta tristeza, por sua vez, dá origem a um prazer, um duplo prazer: a impotência da imaginação atesta *a contrario* que tenta fazer ver o que não pode ser mostrado, e que, deste modo, tem por objetivo harmonizar o seu objeto com o da razão; e, por outro lado, a insuficiência das imagens é um sinal negativo da imensidão do poder das ideias. Este desregramento das faculdades entre elas dá origem à extrema tensão (a agitação, diz Kant) que caracteriza o pathos do sublime, sendo diferente do sentimento calmo do belo. No limite da ruptura, o infinito ou o absoluto da Ideia, pode ser reconhecido no que Kant chama de apresentação negativa, ou mesmo, uma não-apresentação.¹³

O belo estaria no domínio da forma, delimitado (apresentação positiva), já o sublime seria a ausência de forma, ilimitado (apresentação negativa), o que lhe permitiria apontar para o pensamento da totalidade (ideias como as de infinito e de absoluto). Por aí, Lyotard conclui que o vanguardismo germina da estética kantiana do sublime. Não apenas a partir de Kant, mas também de Edmund Burke, ele constata que enquanto o belo dá o prazer positivo de uma satisfação, o sublime desperta o terror de uma privação, ou seja, a dor pelo que pode ser negado. Geram espanto terrível as seguintes possibilidades de “negação” elencadas por Lyotard: “privação do outro, terror da solidão; privação da linguagem, terror do silêncio; privação dos objetos, terror do vazio; privação da vida, terror da morte”¹⁴. Parece que, sem o saber, já se está falando da obra de Samuel Beckett, tema a ser desenvolvido na próxima parte da tese. Por hora, cabe notar que tal espanto ou suspensão assustadora, gerados por uma negação radical, explicariam o fator de choque das experimentações vanguardistas, do qual muito já se falou ao longo do século XX.

O prazer “ambivalente” das obras de vanguarda está ligado à intensificação das “capacidades de emoção e de concepção”, no lugar daquela correspondência harmônica de um modelo à sua representação, característica do prazer “simples” com o belo. Pois, a obra vanguardista “não depende de modelos, tenta apresentar o que não é apresentável; não imita a natureza, é um artefato”¹⁵. Isso fica claro ao se pensar em certos quadros cubistas nos quais não se reconhece a correspondência a um modelo figurativo, numa imitação realista da natureza, mas encontra-se uma construção livre que conta, inclusive, com a colagem de

¹³ Jean-François Lyotard, “O sublime e a vanguarda”, In: *O inumano* (Lisboa: Editorial Estampa, 1989), p. 103.

¹⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹⁵ *Ibid.*, p. 106.

fragmentos da realidade invadindo o espaço definido para a pintura desde o Renascimento.

No artigo “O sublime e a alegoria” – cujo título retoma a formulação de Lyotard, substituindo a palavra “vanguarda” por “alegoria” – Katia Muricy aproxima esses dois conceitos pelo fato de serem, ambos, “testemunhos da inapresentabilidade do todo”¹⁶. Se a alegoria frustra a expectativa de constituição de um todo orgânico por seu aspecto fragmentário, o sublime desconforta pela sugestão da ideia de algo tão grande e inatingível que não pode ser imaginado, apenas pensado, e que por isso se apresenta de maneira negativa. Este transborda a nossa apreensão sensível, gerando o misto de prazer e dor pela experiência de conceber o que se nega à apresentação. Aquela exige o complemento da interpretação e da crítica, por trazer à luz a história como decadência, sofrimento e malogro, como na imagem barroca da caveira, e o desencantamento com o mundo, sob o olhar da melancolia. O sentimento de desencana é comum aos dois. Também o sublime indica o pensamento da totalidade na sua ausência, assim como a construção alegórica em meio às ruínas não restaura a completude do todo, mas aponta para sua impossibilidade. Com suas inflexões singulares, ambas as categorias estéticas colocam em jogo uma experiência de fracasso, seja da busca pela totalidade na ideia ou pela harmonia na forma.

Dentro de uma estética do sublime, haveria dois movimentos possíveis com relação a isso que não pode ser apresentado na arte, demarcados por Lyotard como o moderno e o pós-moderno. A partir dessa leitura, Katia Muricy esclarece que a estética moderna alude nostalgicamente a um conteúdo ausente, mas “consola dessa inapresentabilidade na forma que é reconhecível pelo espectador ou pelo leitor”. Por sua vez, “na estética pós-moderna o inapresentável é trazido para a apresentação”¹⁷. Muitas obras de arte de vanguarda tentariam, justamente, atuar nesse campo de experimentação, não para provocar prazer, mas em busca de novas maneiras de mostrar, no âmbito da forma, aquilo que escaparia aos recursos tradicionais de narrativa, linguagem, estilo, vocabulário, suporte.

Implodindo a identidade dos gêneros literários, por exemplo, e até da própria literatura, como fez a escrita de James Joyce, essa estética chamada por

¹⁶ Katia Muricy, “O sublime e a alegoria”, in: *O que nos faz pensar* (Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio: n° 21, junho de 2007), p. 48.

¹⁷ *Ibid.*, p. 46.

Lyotard de pós-moderna esgarça os limites das formas e dos códigos tradicionais. Ao colocar em questão a identidade dos diferentes meios artísticos – abolindo os marcos definidores da literatura, da pintura, da escultura, até mesmo destas com objetos do uso comum – e problematizar o estatuto dos suportes artísticos – o livro, o quadro, o pedestal sobre o qual um objeto é exposto enquanto obra de arte – os movimentos de vanguarda ampliaram os limites para a apresentação formal daquilo que, antes, permanecia sugerido enquanto um conteúdo ausente inatingível.

Na empreitada vanguardista, a montagem constitui um gesto revolucionário fundamental para se questionar a completude de sentido nas obras e, radicalizando, a identidade dos meios artísticos específicos. Tal gesto pode ser localizado em obras cubistas, dadaístas, surrealistas e outras, não filiadas a esses movimentos. Relacionado às novas possibilidades técnicas abertas pelo cinema e pelo rádio¹⁸, como notou Benjamin, o procedimento da montagem ultrapassa a função de uma técnica inerente ao processo de produção da obra cinegráfica, por exemplo, para adquirir “o status de um princípio artístico”¹⁹, conforme discerniu Bürger.

*

Com base no princípio artístico da montagem, Benjamin encontrará a explicação para o “teatro épico” de Bertolt Brecht. Tomando como ponto de partida o palco, e não a literatura dramática, Benjamin constatou que a interrupção da ação será necessária para a construção de uma forma nova e experimental no teatro de sua época. “Com o princípio da interrupção, o teatro épico adota um procedimento que se tornou familiar para nós, nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem.” Concebida tradicionalmente como contínua, orgânica e completa, a ação dramática sofrerá um “ordenamento experimental” inovador pela maneira como serão montados os acontecimentos, rompendo a

¹⁸ Walter Benjamin, “Que é o teatro épico?”, In: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 83.

¹⁹ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo: Cosac Naify, 2008), p. 149.

ilusão antes gerada no público pelo teatro naturalista, “pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado”²⁰.

Na busca pela ruptura do efeito ilusionista do “teatro dramático” tradicional, o teatro épico de Brecht tentaria alterar fundamentalmente as “relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores”²¹, há muito tempo sem sofrerem modificações. O palco deixa de ser visto como um espaço “mágico”, conforme sugeria sua arquitetura no Renascimento e no Classicismo, onde a cena se colocava como num passe de mágica, tornando-se visível ao espectador no início e desaparecendo ao fim, mas dele completamente separada pelo fosso da orquestra, e passa a ser visto como uma sala de exposição, quase um laboratório. O público sai da posição passiva, naquela dinâmica de ilusão do espetáculo clássico, para assumir a função de um grupo de pessoas interessadas em refletir acerca da representação. O texto se torna um roteiro de trabalho, não sendo mais o fundamento único da encenação. Esse caráter experimental se estende ao diretor, que passa da função de instruir para o efeito desejado à de questionador, e aos atores, que devem tomar posições com relação às teses formuladas, não apenas mimetizar um papel. Em todas essas alterações fundamentais, assiste-se a passagem do caráter fechado e absoluto²² do drama classicista para a forma aberta e histórica do “drama épico” – tendo em vista que esta expressão, da perspectiva tradicional, é uma contradição em termos.

Fundamental ao teatro épico, a interrupção da ação exerce uma “função organizadora”. No exemplo apresentado por Benjamin em que uma cena de família é interrompida pela entrada de um estranho, suspende-se a sequência da ação formando um quadro, pois essa ruptura “imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel”²³. Essa seria uma forma de deflagrar a situação, o contexto no qual o material é montado, e despertar a reflexão sobre o que se passa, mostrando tanto a ação representada (no exemplo de Benjamin, a briga em família), quanto o fato de que essa ação está sendo representada ali, por aqueles atores, naquelas condições, naquele espaço, com a presença daquela audiência.

²⁰ Walter Benjamin, “O autor como produtor”, In: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 133.

²¹ Id., “Que é o teatro épico?”, In: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 79.

²² Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 30.

²³ Walter Benjamin, “O autor como produtor”, In: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 133.

Rompe-se o caráter imediato do drama moderno ao se inserir um intervalo entre aquelas instâncias classicamente tomadas como unidades absolutas, cuja identificação perfeita permanecera muito tempo sem ser questionada: dramaturgo-drama, público-palco, ator-papel.²⁴ Nessa abertura, assumir o procedimento da montagem seria uma forma de mostrar algo e, ao mesmo tempo, mostrar que se está mostrando, em sentido próximo ao concebido pelo próprio Benjamin na obra filosófica das *Passagens*. Naquela obra, ele confessava, um tanto estranhamente, não ter nada a dizer, “somente a mostrar”²⁵. Se no livro sobre as passagens de Paris ele considerou ser preciso “aplicar à história o princípio da montagem”, ao erguer “grandes construções a partir de elementos minúsculos”²⁶, para assim mostrá-las, mostrando também a eles; no ensaio “O autor como produtor” (1934) ele constata que “o sentido do teatro épico é construir o que a dramaturgia aristotélica chama de ‘ação’ a partir dos elementos mais minúsculos do comportamento”²⁷.

Então, o teatro épico ergue suas construções a partir de elementos minúsculos do comportamento para, na interrupção da ação, tradicionalmente considerada grandiosa (quanto mais no caso dos heróis antigos de que tratava Aristóteles), mostrar não somente essa construção mas também tais elementos, tradicionalmente considerados insignificantes, e assim mostrar o homem. A investigação do homem contemporâneo está no centro de suas experiências. Propõe-se “refletir sobre sua posição no processo produtivo” através desta dobra característica do pensamento reflexivo – mostra-se tanto a coisa quanto o ato de mostrá-la, assim como ao se pensar sobre algo, na reflexão, toma-se consciência desse pensamento, ou seja, o homem pensa que pensa algo e pensa a si mesmo pensando.

É tarefa da direção épica exprimir a relação entre a ação representada e o ato mesmo de representá-la, inserindo um distanciamento entre essas duas camadas. Nas palavras de Brecht, “a representação submetia os sujeitos e os procedimentos a um processo de distanciamento”, através do qual “o *natural* teve

²⁴ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 30-31.

²⁵ Walter Benjamin, *Passagens* (Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009), p. 502 (N 1a, 8).

²⁶ *Ibid.*, p. 503 (N 2, 6).

²⁷ *Id.*, “O autor como produtor”, In: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 134.

que se adaptar à marca do estranho, do anormal, do *insólito*”, pois só assim seria possível “revelar as leis de causa e efeito”²⁸. Dessa maneira, as ações dos homens no teatro épico tinham que ser o que eram, na ação representada, e ao mesmo tempo poder ser outras, diferentes daquelas, o que só aparecia pela interrupção capaz de trazer à tona o próprio ato da representação. Em tal suspensão, as leis de causa e efeito, que amarravam os fatos por elos de necessidade no enredo dramático naturalista, são reveladas e questionadas pela possibilidade épica de que as partes ganhassem autonomia. Cortadas como por uma tesoura, as partes do drama épico poderiam continuar a viver suas próprias vidas separadamente, fora do encadeamento causal do enredo.

Para Benjamin, a direção épica atua no “confronto constante entre a *ação* teatral, mostrada, e o *comportamento* teatral, que mostra essa ação”²⁹. Ao atuar nesse lugar de confronto, questionando o meio específico do teatro ao colocar em tensão essas duas dimensões, o teatro épico gera “assombro”. Nos termos de Bürger ao falar do método vanguardista da montagem, o espectador experimenta essa denegação de um sentido total na obra como choque, no mesmo golpe em que tem convocada a sua reflexão e precisa se voltar para um outro nível de interpretação.³⁰ Trata-se do sentimento ambivalente de que falava Lyotard: o desconforto, pela falta de adequação harmônica no reconhecimento da forma artística, e o prazer, pelo pensamento do que não pode ser mostrado totalmente nessa forma, por não se esgotar na apresentação.³¹

Para responder à pergunta “Que é o teatro épico?” (1931), como já foi dito, Benjamin se volta ao palco, e não ao texto dramático. É no palco que ele encontra, com a rapidez do relâmpago, a descoberta da condição manifesta no “elemento gestual”, na suspensão que ele opera, enquanto “um comportamento dialético imanente”. Na imobilização do fluxo da ação em um gesto, “a condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso”³². Um

²⁸ Bertold Brecht, *Notas sobre Mahagonny*, In: Monique Borie, Matine de Rougemont, Jacques Scherer (Org.), *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*, Trad. Helena Barbas (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004), p. 469.

²⁹ Walter Benjamin, “Que é o teatro épico?”, In: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 88.

³⁰ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo: Cosac Naify, 2008), p. 158-160.

³¹ Jean-François Lyotard, “O sublime e a vanguarda”, In: *O inumano* (Lisboa: Editorial Estampa, 1989), p. 106.

³² Walter Benjamin, “Que é o teatro épico?”, In: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 89.

determinado gesto, executado no decorrer da representação, seria capaz de romper a ação, cuja progressão era tradicionalmente fluida, deflagrando uma imagem dialética, fixada. Na interrupção e na repetição do mesmo gesto em certos momentos decisivos, como se o gesto se tornasse citável dentro da representação teatral brechtiana, constrói-se uma imagem alegórica capaz de mostrar a dialética parada, a tensão entre os opostos suspensa no “momento do perigo”³³, poderia dizer Benjamin.

Essa suspensão dialética tensionada, construída através do princípio artístico da montagem alegórica, pode ser tomada como uma pista teórica para se continuar pensando a “tragédia do sentido”, agora a partir de casos concretos em certas obras específicas. Na próxima parte desta tese, a proposta é analisar, a partir das referências teóricas estudadas até aqui, a ruína do drama conforme ela aparece em peças produzidas no período histórico que vai das últimas décadas do século XIX até meados do XX. No primeiro momento, será empreendido um retorno em algumas décadas com relação ao contexto em que Brecht desenvolveu seu teatro épico, com o intuito de identificar já em peças de Ibsen, Tchekhov e Strindberg os indícios de uma crise no drama, a partir dos quais se pode notar uma tal tendência épica, assim como lírica, no bojo mesmo da forma dramática. No segundo momento, chegaremos à análise daquela que talvez seja a expressão mais contundente da ruína do drama no século XX, a obra de Samuel Beckett.

³³ Id., “Sobre o conceito da história”, In: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 224 (tese 6).