

FICÇÃO, IMAGINÁRIO E MÍMESIS EM BERTOLT BRECHT

Sergiano Silva¹

Resumo:

O presente artigo se propõe a analisar teoricamente os conceitos de ficção, de imaginário e de mimesis, tendo como ponto de partida o teatro épico de Bertolt Brecht. Nesta teoria se impõe um modelo de representação que afasta implicações recorrentes à obra de arte através do mergulho na narrativa mediante empatia, do efeito imagístico e da caracterização realista que tal configuração artística produz. Aqui tentamos redobrar e problematizar a crítica brechtiana a esse teatro considerado aristotélico, notando que aquelas determinações são de certo modo necessárias à obra de arte.

Palavras-chave: Bertolt Brecht, Ficção, Imaginário, Mimesis

Abstract:

The present paper aims to analyze theoretically the concepts of fiction, imaginary and mimesis having Bertolt Brecht's epic theatre as a starting point. Such a theory imposes a representation model, which deviates from the recurring implications regarding the work of art through the immersion into the narrative by means of empathy, the imagistic effect and the realistic characterization produced in this artistic configuration. Here, we intend to unfold and discuss the Brechtian critique of the Aristotelian theater, noting that those concepts are, in some way, necessary to the work of art.

Keywords: Bertolt Brecht, Fiction, Imaginary, Mimesis

Abreviações para obras de Bertolt Brecht

G. W. Gesammelte Werke

A. W. Ausgewählte Werke.

BoT. Brecht on theatre

Introdução

Bertolt Brecht tornou-se marxista no fim da década de 1920. Antes disso ele havia produzido peças que tinham pretensões artísticas mais relaxadamente vanguardistas (precisamente expressionistas) do que análises propriamente marxistas da sociedade, destacadamente: *Tambores na noite*

¹ Graduado em História pela Universidade Federal do Ceará. Doutorando em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro sob a orientação do Prof. Luiz Costa Lima.

(1919), *Na selva das cidades* (1921), *Um homem é um homem* (1926). A partir desta última, ele passa a se dedicar à leitura dos três livros d'O *Capital*. Eis que ele encontra “seu espectador: este Marx era o único espectador para minhas peças, que eu jamais havia visto. Pois estas peças devem interessar um homem com tais interesses” (G. W. XV, 1976, p. 129). Temas econômicos passam, então, a entrar em suas novas peças em discussões de fundo associadas à questões éticas, morais e filosóficas tais como o consentimento, a bondade, a violência, o sacrifício, o heroísmo, o racismo e outros. Neste momento seus escritos teóricos se avolumam e se mantêm em constante dialética com os movimentos sociais da época. No Brecht pré-Hitler vamos encontrar um teatro absolutamente tendencioso, aberto à novas opções, principalmente depois dos movimentos revolucionários de 1918, 1919 e 1921. O exílio na Dinamarca em 1933 e depois nos Estados Unidos trouxe uma maturidade intelectual considerada por alguns críticos como a sua melhor “fase”. Desta época incluem-se obras como *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1927-9), *A ópera dos três tostões* (1928), *Santa Joana dos matadouros* (1929), *Os fuzis da Senhora Carrar* (1936-7), *A vida de Galileu* (1938), *Mãe Coragem e seus filhos* (1939). De volta à Alemanha, agora comunista (1947), seu teatro vai obedecer e resistir aos ditames do partido que lhe impõe temas, censura passagens de poemas e peças e intervém nas apresentações. Maleável em suas teorias, excessivamente reelaboradas, Brecht em todos esses momentos segue em busca de um teatro que fosse revolucionário.

Devemos, desde o início, analisar Brecht sob sua ótica da sociedade e da arte burguesas. Sua obra se assemelha muito ao que Karl Marx produziu no século XIX. A obra deste tem um único fim: teorizar aquela sociedade em sua medula objetivando a sua conseqüente superação por meio da revolução proletária. Brecht, por seu lado, ataca esteticamente todas as formas de exploração, o capital especulativo, a mais-valia, a lógica do mercado, o lucro.

Mas sua contribuição maior está na capitalização da arte e da sua influência ideológica, vistas de modo particular – termos como estrutura e superestrutura não fazem parte do seu vocabulário, daí sua importância, como um marxista divergente para o “marxismo ocidental”, assinalado por Perry Anderson (ANDERSON, 1976, p. 130). Daí que nascem as tentativas de Brecht em torno da produção de um teatro antialienante, e por isso, científico. Ele então vai de encontro à tradição clássica alemã (Goethe e Schiller) e ao teatro naturalista², que diz pôr a realidade “crua” dentro do palco. Mas seu ataque principal vai contra as ideias fundamentais daquele teórico que, segundo ele, teriam influenciado todas essas correntes, o “teatro aristotélico” e a poética hegeliana.

Neste campo, vemos que também Brecht traça os mesmos caminhos de Marx contra a filosofia de Hegel, mas não na crítica filosófica como fez o segundo, e sim na desmistificação da sua poética idealista. A despeito disso, Brecht também retira o termo “épico” à poesia épica descrita por Hegel – que seria a descrição objetiva dos acontecimentos³. Para o filósofo esta forma poética, ainda que sendo objetiva, era determinada por forças morais exteriores ao indivíduo, um espírito maior, que é o *Espírito* da época. A poética *épica*, aparentemente objetiva, junta-se à poesia *lírica*, subjetiva; combinadas produziriam a poética mais perfeita, a *dramática*: “porque a poesia dramática, a partir do seu conteúdo como de sua forma, constitui a mais perfeita totalidade, ela deve ser vista absolutamente como o grau mais alto da poesia e da arte” (HEGEL, 1970, p. 474). Cabe lembrar que em Hegel a subjetividade

² O que não quer dizer que ele girasse em torno do objeto *princeps* do naturalismo, como escreve Peter Szondi: “Semelhante a Piscator, Brecht é um herdeiro do naturalismo. Pois suas experiências também principiam onde a contradição entre a temática social e a forma dramática se manifestam: no ‘drama social’ do naturalismo.” SZONDI, Peter. *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977, p. 115

³ “A epopeia, a palavra, a lenda, diz geralmente o que é o objeto que é convertido em palavras e exige um conteúdo autônomo em si para manifestar *que* ele é e *como* ele é.” HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik III in Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 325

e paixões humanas são apenas um meio pelo qual a razão, propulsora da história, se exterioriza. O embate entre o objetivo (épica/ações) e o subjetivo (lírica/emoções), esta dialética, tenderia ao *repouso* (síntese). A dialética e a poética idealistas, pondo o espírito acima da realidade, ainda que litigiosas, apresentavam-se equivocadas num certo sentido, pois a história se tornaria aí uma execução de planos divinos e não humanos. É supondo a *empatia* causada pelo teatro dramático, baseado na dialética do repouso, que Brecht irá se contrapor a Hegel. A poética dramática deste acaba pondo em ascensão os grandes homens, heróis que, incumbidos de paixões revelam a razão da história a partir da vontade, como se lê no seu *Filosofia da história*: “Alexandre da Macedônia conquistou parte da Grécia e depois a Ásia: portanto foi impelido pela mania de conquistas. Ele agiu graças à sua obsessão pela glória, pela conquista, e a prova de que foi movido por essas obsessões é que fez exatamente aquilo que lhe trouxe a glória.” (idem, 2005, p. 34). Mesmo que o sujeito para Hegel não seja *absoluto*, no palco do teatro dramático os personagens são sublinhados exacerbadamente. O problema então, para Brecht, estava em tirar a preponderância do personagem representado para que a empatia não acontecesse, e a solução foi encontrada na dialética materialista marxista. Assim como Marx apenas reverteu a dialética de Hegel, Brecht virou a poética hegeliana de cabeça para baixo. No trabalho de tirar a concentração do personagem ele acabou transformando esse em *objeto de forças econômicas e sociais*: “evidentemente, esse primado da engrenagem teatral tem razões econômicas” (G. W. XVII, p. 992), assim “o ser social determina o pensamento” (idem, p. 1010).

Fica a pergunta simples: será que virar esta dialética não significa persistir no mesmo erro? É confuso pôr as palavras “determina” e “contradições” numa mesma lógica; na primeira percebemos logo certo teor mecanicista, mas quando pensamos em *contradição* vem logo à mente a

incoerência simultânea de duas (ou mais) forças antagônicas, ou seja, a dialética aí é visível. Vemos que o problema não é “virar” mas saber se essa *conjuntura* se mantém; se não, se este estado é dinâmico, então não há nenhuma incongruência. No caso de Brecht, muitas de suas peças demonstram a não correspondência (contradições) entre sujeitos e forças sociais. Vide o caso da peça *Santa Joana dos Matadouros*, no qual a jovem Joana tenta lutar pela justiça social apenas por obras de caridade, algo que Brecht mostra como sendo uma ação absurdamente ineficaz. Aí, para Brecht, se acham as “contradições que movem a ação”.

Radicalmente, Brecht atingiu a raiz técnica da obra de arte: essas peças teriam que dizer primeiramente que elas mesmas são somente ilusão. Ele lutava contra a tradição “aristotélica” do teatro. Aristóteles, n’*A Poética* descreve os movimentos de um teatro que tem como finalidade a catarse (mais ou menos como a dialética do repouso de Hegel), um instrumento que seria usado para aplainar e confortar os sentimentos dos espectadores. Estaria dividido em dois sentimentos: causar compaixão e medo⁴ no público a partir da falha (*harmatia*) do herói: “Compaixão é ocasionada pelo infortúnio desmerecido e o medo por quem se assemelha a nós” (ARISTÓTELES, 1984, 1453^a1, p. 2325)⁵. Esses sentimentos causariam impacto na psicologia dos que assistem a tragédia, colocariam as emoções à flor da pele, excitariam, para que terminassem no relaxamento e no repouso catártico; todas as energias seriam descarregadas no ínterim da peça, canalizadas para o drama (trágico) e ali morreriam.

⁴ Como explica Luiz Costa Lima, esta tradução é problemática. *Elos* e *phobos* normalmente traduzido por “piedade” e “temor” pode ser melhor traduzido por “compaixão” e “pasma”, como o quer Costa Lima. Uso aqui a tradução geralmente usada por Brecht (o que nos dá entender melhor sua posição diante de Aristóteles), ou seja, de compaixão (*Mitleid*) e medo (*Furcht*). Cf. LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 185-6

⁵ Mais adiante abordaremos mais um pouco essas noções e a leitura brechtiana da *Poética*.

Para Brecht, a excitação seria mediada pelo ator a partir da identificação, quanto maior a identificação público-ator, maior seria a empatia e a ilusão: “O personagem do teatro dramático diz: – Sim, eu também já senti isso... – o sofrimento deste homem comove-me, porque não há alternativa para ele!” (G. W, XVII, p. 263). Aqui reside a crítica de Brecht contra este teatro, ele queria que o palco fosse uma tribuna onde conflitos não fossem resolvidos, deixando para que a plateia o fizesse. Daí mais um motivo para o afastamento das emoções empáticas no teatro. A identificação, que faz com que as emoções se dilatam e a ilusão do teatro se consolide, seria neutralizada mediante o afastamento do espectador, o que Brecht chamou de *Verfremdungseffekt* ou “Efeito V”, estranhamento, distanciamento⁶. Para isso ele usava de vários meios – o *gestus*, as tecnologias, as canções, o cenário, o ator, as fotografias, desenhos etc.

Para acabar com o efeito de ilusão as cenas seriam deslocadas umas das outras, assim a narrativa não encantaria o espectador com o desenrolar dos acontecimentos. Brecht usava da música em suas peças para fazer essas pausas, quebrando brutalmente as cenas, mostrava assim a todo o momento que o espectador estava num teatro vendo acontecimentos que não são reais. Também usava figurinos extravagantes, desproporcionais, muito influenciados pelos *clowns*, também produzia maquiagens suntuosas (a influência dos teatros japonês, chinês e indiano é patente). Não poderia ser criado clima de suspense, para não produzir ansiedade e tensão emocional com a narrativa. A *narração* linear é abortada para que cada acontecimento seja visto como descontextualizado. Aí entra o método de historicização, no qual “o ator deve representar os acontecimentos dando-lhes o caráter de acontecimentos históricos” (BoT, 1964, p. 140). Nesse sentido é que o teatro épico se voltou

⁶ Ao longo de sua vida usou termos diversos para nomear o seu teatro e tal efeito que ele proporcionaria. Ver WHITE, John. *Bertolt Brecht's Dramatic Theory*. New York: Camden House, 2004

mais e mais para as representações de períodos históricos marcantes, isto porque Brecht pensava que “se representarmos as peças da nossa época tal como se fossem peças históricas é possível que ao espectador pareçam, então, igualmente especiais as circunstâncias sob as quais ele age; é aí que começa a atitude crítica” (G.W, XVI, p. 679). Esse distanciamento histórico seria, portanto, um instrumento primoroso para a formação de uma crítica social do presente.

Segundo Patrick Primavesi, como forma de objetivar a representação o “ator, enquanto portador da ação dramática, é suprimido (de modo experimental). No seu lugar entra o gesto montado” (PRIMAVESI, 1998, p. 368). Para Benjamin o gesto brechtiano desmascara, mostra a *verdade* do acontecimento através da interrupção que ele causa, conseqüentemente “quanto mais frequentemente rompemos uma ação, mais gestos obtemos.” (BENJAMIN, 1977, G. S. II-2, p. 521.) É assim que o ator usa o seu *gesto* corporal para compor a cena e mostrar sempre ao público que ele está narrando um acontecimento, nunca vivendo-o, pois o gesto deveria ser o instrumento do ator para ele se manter afastado, distante do personagem e dos que o assistem e assim, dispensar qualquer resquício de ilusionismo realista existente em outros teatros. Portanto, isso requer um alheamento (*Entfremdung*): “a apresentação submetia os temas e os casos a um processo de alheamento” (A. W. VI, p. 191). Os gestos são *citações* de uma ação, isto é, o intérprete fala de, e não por si (por isso que eles também narram por meio do corpo do ator.) É neste sentido que Brecht via numa cena de rua comum, onde alguém narra um acontecimento, a experiência elementar do teatro épico: “Aquele que faz a demonstração na rua *interrompe com explicações*, tantas vezes lhe pareçam, a sua imitação. Os coros e as projeções do teatro épico, os atores dirigindo-se diretamente ao espectador, tudo isto é, no fundo o mesmo” (A. W. VI, p. 307). No teatro épico, o *comentário* deve jogar

informações, estatísticas, fotografias, legendas etc., dando conteúdo histórico e factual para as cenas. Não há distanciamento sem objetividade. É esta “que constrói o personagem, pois o ator tem que descobrir uma ‘expressão exterior’”, uma “ação que revele objetivamente os acontecimentos que se desenrolam no seu íntimo” (BoT, 1964, p. 139). O resultado seria então uma arte que se construía didaticamente (*Lehrstück*), de forma simples e clara para que a “demonstração siga uma finalidade prática, que intervenha socialmente” (A. W., VI, p. 302). Tomando esses pressupostos de Brecht, podemos partir para algumas problematizações.

1. Isto é uma ficção

Supõe-se que uma obra ficcional não estabeleça uma realidade propriamente; que ela constitua de algum modo a experiência de algo fora do real, embora de certo modo real; que, deste modo, sacrifique a noção de ficção em nome da realização do real no momento em que ele é insistentemente negado. Como vimos, Bertolt Brecht parece seguir tais suposições. Daí nos perguntamos: o teatro épico mata a ilusão da representação?

Em termos teóricos, o teatro de Bertolt Brecht só é possível na medida em que se aproxima de uma das prerrogativas mais importantes da obra artística (teatral ou, de modo geral, narrativa): o estatuto ficcional. Isso ocorre, no entanto, simultaneamente à renúncia da “postura desejada da consideração realista, que num mundo de premeditada confusão, tem tanta necessidade do conceito de falsificação consciente e inconsciente dos sentimentos” (G. W., XV, p. 464-5). A realidade não deveria ser rígida, minuciosa e cirurgicamente exposta no palco, porque se assim fosse ele estaria enganando o público ao afirmar que aquilo que acontecia no palco era real. Essa concepção, que o

adequava à economia da moeda corrente das vanguardas, se baseava na contraposição de estatutos teóricos e decoros artísticos cuja tradição remonta a séculos de debate. Ela cruza as noções de representação, ficção, realidade e *mimesis*.

Acima de tudo, o teatro brechtiano atinge uma problemática importante: por que a falsificação e o fingimento são necessários à ficção? O que seria essa falsificação? Segundo Wolfgang Iser, a relação dicotômica que opõe ficção e realidade deveria ser substituída pela tríade *real, fictício e imaginário*. Para Iser, de certo modo, há realidade social e sentimental dentro de um texto ficcional, e se a repetição da realidade no texto fictício não se esgota nele mesmo, então, esta repetição é um *ato de fingir* que tem a marca de “provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é repetido” (ISER, 1983, p. 385-6). A realidade repetida é, portanto, signo; o imaginário, o efeito. O fingir tem um objetivo específico, um fim, mas o imaginário é arbitrário, surge de qualquer situação. No entanto, no texto fictício, existe, dentre outras, uma transgressão: o difuso do imaginário se torna determinado, enquanto fingimento. Ou seja, no ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que é própria da realidade. Para o autor, na tríade acima mencionada, o ato de fingir tem um papel preponderante enquanto operador das relações. A realidade repetida no texto é dada assim como uma irrealização do real e a realização do imaginário.

Como o texto literário é uma determinação, cabe ao autor “implantar” as estruturas de organização empíricas encontradas no mundo. No ato de *seleção* do contexto, ocorre uma espécie de desnaturalização na medida em que aquelas estruturas eram vistas “como a própria realidade”; porém, “a seleção retira-os dessa identificação e os converte em objetos de percepção” (idem, p. 388). Aqui podemos perceber as mesmas ideias de Bertolt Brecht quando

pensa que a função da obra teatral é distanciar-se dos acontecimentos, é “torná-los extraordinários”. Tanto a seleção narrativa quanto o teatro épico mostrariam o que foi excluído, por um lado, da percepção abatida pelo cotidiano e, por outro, das noções e visões de mundo regidas pelo senso comum. No entanto, enquanto Brecht elabora toda uma teoria baseada nesta premissa que o autor crítico deve seguir, Iser, de seu lado, pensa que em qualquer obra, seja ela com intenções políticas ou não, existe tal transgressão, assim como tantas outras. Para Iser, se a seleção é um ato de fingir, ela dá a entender certa *intencionalidade* pois “ela faz com que determinados sistemas de sentido do mundo da vida se convertam em campos de referência do texto e estes, por sua vez, na interpretação do contexto” (idem, p. 389). É a intenção que controla tal interpretação, menos por uma tendência obscura do que por, digamos, uma conveniência: é o que está ali. O objetivo intencional do texto se cumpre pela irrealização da realidade incluída no texto. A intencionalidade do autor não se revela na sua consciência, mas na decomposição dos campos de referência do texto, na seletividade dele face ao contexto para se desprender neste processo.

Por outro lado, a seleção encontra sua correspondente intratextual na combinação “que abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens” (idem, p. 391). Aqui também existem transgressões de limites, como por exemplo, nos neologismos. Como produto da combinação, como ato de fingir, o *relacionamento* é uma intencionalidade que aparece na seleção, expondo o realizado e o ausente numa co-presença. No entanto, é na concepção de *desnudamento* que encontramos o questionamento que inicia este trabalho. Para Iser, o ato de fingir do desnudamento é o atributo mais patente do texto ficcional, é “o fingir que se dá a conhecer” (idem, p. 398). A ficção é um contrato entre autor e leitor, regulamentado pelo

texto como discurso encenado, e tendo em vista a historicidade de tal contrato, os gêneros literários se apresentam como regulamentações variadas também historicamente. Já que a ficção se entrega no seu ato de fingir, denuncia a si mesma, é certo então que se a realidade que aparece no texto parece ser idêntica ao do mundo da vida, isso se dá “pela maneira de pensar do receptor acerca do texto” (idem, p. 400). É notável então que, neste caso, o papel do receptor da ficção toma a dianteira na hora de estabelecermos o estatuto do ficcional.

Pelo menos para Brecht, o espectador deveria ter a mediação do teatro para chegar a um ponto crítico, por isso as diversas interrupções cênicas: “Títulos que se antepõem às cenas, a fim de que o espectador possa passar do “o que” ao “como” (G. W. XV, p, 464). O “como” aí diz respeito às engrenagens sociais que fazem com que certas ações ou certos comportamentos sejam dados na narração; por outro lado, é por meio das interrupções cênicas que a ficcionalidade é negada, como se a toda hora a preocupação do dramaturgo fosse não deixar com que aquele contrato se estabeleça necessitando assim cortar o fluxo contínuo da intriga, da fábula (*mythos*). O estranhamento desses atos e o conseqüente distanciamento baseado na interrupção da cena usa o gesto do ator como forma de desmistificação dos acontecimentos históricos. É uma forma de leitura narrativa truncada, vista apenas em suas particularidades que formam um todo complexo; Brecht, no entanto, refutava o “erro de entendê-lo como um episodista de fôlego curto caso não se considere como ele conecta todos os processos particulares uns aos outros, inserindo-os no fluxo total (*Gesamtfluss*) de sua apresentação” (G. W., XVII, p. 986). Através desses pequenos fragmentos, dessas dobras, é que se deve ter a experiência crítica do teatro. A questão crucial para Brecht é manter a ilusão da ficção – e do imaginário – o mais longe possível de uma arte de pretensão cientificista.

Neste sentido ele se aproxima da tradição filosófica que pretendeu desmistificar a ficção temendo-a como uma ilusão que se pretendia realidade incontestável; daí que punha no mesmo sentido os “dramas de vivência, de ficção e de empatia” (G. W., XVI, p. 542); contra esses o teatro épico se pretendia formar um “palco que desilude” (G. W., XVII, p. 1135). Por outro lado, ao insistir que o aparelho cênico deve dar a ver que aquilo é apenas uma *representação* e não uma realidade, Brecht chama para o seio do teatro épico o decoro ficcional. Cabe notar, como Iser, que “a ilusão não corre por conta da ficcionalidade do texto, mas sim da ingenuidade de um modo de pensar para o qual não há diferenças entre ficção e realidade e que, assim, não é capaz de registrar os sinais do ficcional” (ISER, 1983, p. 400). Embora no auto-desnudamento a ficção se mostre como fingida, o texto não é idêntico ao que por ele se representa; a preocupação de Brecht não deixava espaço para qualquer vestígio de uma representação que poderia ser encarada como uma narrativa real: “em nenhum aspecto é possível ao espectador [do teatro épico] entregar-se – através da empatia de personagens dramáticos – às vivências sem crítica (e praticamente sem resultado)” (G. W. XV, p. 355). Uma obra de arte totalizada, linear, fechada, tornaria mais fácil o embuste do teatro aristotélico, permutador de sentimentos.

O texto ficcional contém fragmentos do real retirados do contexto e de outros textos. Assim, retorna ao ficcional uma realidade reconhecível, mas sob o signo do fingimento. Este mundo da ficção é posto em parênteses, não é um mundo dado, mas é um *como se fosse*. “Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. O pôr em parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo são representados em suspenso” (ISER, 1983, p. 400). Isto é, o parêntese da obra ficcional implica que o mundo posto seja o objeto de uma encenação. A própria obra diz-se em estado de fingimento, coloca ao leitor as medidas

possíveis para que este a veja *como se fosse*, mas que, neste mesmo movimento, já se denuncia que também não é, pois como afirma Paul Ricoeur, o “ser como” é ao mesmo tempo o ser e o não-ser (RICOEUR, 2010, p. 265). No fim, a repetitividade da realidade é superada por estar entre parênteses. Se para Iser, dizer que aquilo que está sendo narrado não é realidade é característica da modernidade, em Brecht tais parênteses podem existir por dois sentidos: por um lado existem como um todo na obra em si, se seguirmos a intuição de que toda obra ficcional os utiliza, por outro eles são, em determinados momentos, assinalados por uma segunda marcação: por conta das interrupções da cena é que os parênteses aparecem de um modo mais nítido, para que a intenção da ficção se perca. Neste sentido Brecht, no intuito de manter a ilusão que a ficção carrega, eleva a sua obra a uma ficção, digamos como os românticos, à segunda potência. Se o naturalismo era, segundo ele mesmo, “mais realista que o realismo”(G. W., XVI, p. 519-20), o teatro brechtiano era mais ficcional do que a ficção porque interpunha dentro dos próprios parêntese demarcatórios de um fingir um outro fingir mais poderoso de tal modo que quebra e ao mesmo tempo reergue o aparelho psico-técnico produzido pela ficção no receptor. Ele é, no fim das contas, aquele ser e não-ser da ficção.

Tendo como ponto de partida essas suposições, podemos dizer que Brecht realça o ficcional da obra enquanto mantém esquemas que a constroem no seu modo de apresentação de uma realidade, i. e., no modo realista. É o que parece, enquanto tenta se manter longe do realismo, o caráter imaginativo do que é narrado não pode se sobrepor. Ora, determinado a criar um teatro crítico capaz de realçar as engrenagens dos litígios sociais, seria no mínimo contraditório se as ações ali encenadas não fossem vistas apenas em forma do *como se*. É preciso que o espectador *tenha em mente* (como referência) justamente os valores e costumes daquela sociedade para que a confronte. Se Brecht detestava o naturalismo no palco, ele deveria manter o mínimo

possível de realidade dentro dele para que sua crítica social tivesse êxito e fosse inteligível para o público; pois como criaria situações de exploração se estas não existissem? Ele simplesmente não inventou, por exemplo, o sistema de cartéis que apresenta na peça *Santa Joana dos Matadouros*. Essa configuração social já existe dada na realidade. De diversos modos então o realismo (e a ficção) deveria entrar e sair do teatro épico. Ainda assim não é outra a concepção de Iser sobre a ficção, pois confirma ele, citando Vaihinger, que o *como se* serve para “estabelecer equivalências entre algo existente e as consequências de um caso irreal ou impossível” (VAIHINGER apud ISER, p. 402). Porque revolucionário e utópico, o teatro de Brecht ainda poderia ser incluído como ficcional enquanto relaciona o “impossível” com o mundo real.

2. Imaginário contra ataca

Brecht criticava o realismo porque “mera versão do modo fotográfico da realidade” (G. W. XVI p. 519) acaba por criar uma perspectiva falsa do teatro. Dito de outro modo: o realismo mesmo produz a ideia de falsificação consciente, ou seja, de ficção. A ficção realista, que tinha a capacidade de fingir de modo tão mais acentuado que as demais formas de apresentação, tornava-se assim um problema crítico ao teatro épico na medida em que este também tinha por necessidade afirmar a ficcionalidade da narração. Ele é um *como se*, mas não o realista, não o ilusionista. Eis o risco o qual Brecht teve que correr: ser uma ficção não-ficcional. Sem imaginário, portanto. Pois o imaginário, como efeito da realidade na ficção, na acepção de Iser, tende a ser neutralizado enquanto a ficção deste teatro é abalada a cada momento pelas interrupções cênicas. Então nos perguntamos: A empatia se confundiria com o imaginário?

É sintomático que Brecht, como legítimo herdeiro das apreensões e preconceitos do racionalismo entrasse em conflito com o imaginário. Em seu *O controle do imaginário*, Luiz Costa Lima parte da tese de que “na abertura dos tempos modernos, a teoria clássica do poético partia do veto ao ficcional” (LIMA, 2007, p. 39), sendo que estas poéticas tinham como fundamento a razão. Contra a insubordinação premente da subjetividade – que se insuflava desde o século XII –, capitaneada pela imaginação, surgiu a necessidade do controle pela razão, principalmente por um “racionalismo moral” que elevava a imitação da realidade para “combinar o bem moral com o verossímil”. Porque a imaginação “nos afasta do que já se sabe” (idem, p. 51), esse controle “evitava a ‘concorrência’ quanto à verdade teológica e impedia a valorização dos produtos poéticos que não se sujeitassem a modelos socialmente preestabelecidos” (idem, p. 45). Ergue-se então o primado da realidade com o intuito de mostrá-la como é, mas não tanto no sentido naturalista da expressão do que é redundante ao real quanto no critério da *verdade* que não deve ser suprimida por qualquer movimento estranho ao verossímil. Entra em cena a noção da *imitatio* (que ainda chamavam de *mimesis*, seguindo o erro original da tradução deste termo), da imitação condizente com a realidade, i. e., “fundada nos parâmetros da realidade comum e esperável”, daí a condenação do imaginário “inimigo por definição do esperável” (idem, p. 51). Ora, Brecht espera algo do seu teatro. A intencionalidade de que fala Iser é aí crucial porque o sistema de referência ao qual a crítica que o espectador deve criar necessita atingir um fim específico: não apenas o da percepção de um mundo que gira em torno da máquina capitalista mas também o da sua completa destruição, pois o efeito essencial do seu teatro é o ativismo. Tal intencionalidade torna, pois, tendência politicamente dirigida. É apenas nesta perspectiva que Brecht se alinha à tradição da crítica ao imaginário.

Tal como Costa Lima faz uma ligação entre os interesses do cerceamento do imaginário e a ascensão de estados centralizados, i. e., o entrecruzamento de interesses políticos e de estética normativa, nota-se que, em tempos considerados revolucionários, Brecht lançava mão das mesmas prerrogativas políticas e artísticas ao teorizar o teatro épico. E sua explicação é histórica pois ele acreditava que no momento em que a função de sujeito histórico passa a ser desempenhada pelos movimentos sociais organizados, e não mais pelo indivíduo, a empatia se torna um procedimento artístico conservador. Essa era a experiência histórica do século XX, pois, se antes a burguesia apostava na empatia com sua arte, agora, “quando a personalidade individual ‘livre’ tornou-se um obstáculo ao desenvolvimento posterior das forças produtivas, a técnica de identificação da arte perdeu seu direito” (G. W. XV, p. 244). A empatia, sendo um “fenômeno social”, torna-se “cada vez mais um obstáculo para o desenvolvimento posterior da função social das artes teatrais” (idem). Com isso “o público não deve ser convidado a se lançar no enredo como em um rio” (idem), ou seja, não deve ir além da crítica dirigida cuja finalidade, sendo especificamente tematizada na forma da ruptura social, contrapõe-se ao imaginário. Vê-se que Brecht associa a empatia com esta mesma subjetividade predominante na era burguesa, uma subjetividade ainda assim gerida quando relacionada à imaginação. Mas como na questão da ficção, o trato do imaginário no teatro épico pode ser visto por diversas perspectivas. Diz o próprio dramaturgo que o ator “na criação do personagem pode proceder a uma empatia, de agora em diante copiar o personagem que ele apresenta. No entanto, esta empatia é apenas uma fase, uma medida que lhe proporciona a compreensão completa de um tipo” (BRECHT apud WHITE, 2004, p. 295). Ou seja, permite ao ator imaginar seu personagem, e isso demanda fantasia. Como explica John White, “enquanto a ‘ilusão’ – o sentimento de que alguém é um personagem – será associado com ‘não

entendimento’, a ‘fantasia’ é um termo irreversivelmente positivo” (WHITE, 2004, p. 298). Brecht brinca com o perigo de pôr o edifício do seu teatro abaixo. Como pode ele aceitar que a empatia e a imaginação sejam um ‘estágio’ sem que isso afete a própria recepção dos espectadores? Supondo que ao ator é preciso alguma dose de empatia com o representado, mesmo que em algum momento específico, não lhe passa pela cabeça que o mesmo pode ocorrer ao público? Está mais claro pois que, como afirma Costa Lima, “só conseguimos entrar em comunicação com o ficcional quando aprendemos a vê-lo como algo enunciado que se condensa em imagens” (LIMA, 2007, p. 73). De novo, um sistema artístico não se sustentaria sem uma referencialidade, sem as “pré-noções” de valores e costumes que o receptor de uma obra precisa quando está diante dela. É necessário, portanto, a apreensão fenomenológica pela percepção.

A empatia supõe a percepção, um domínio sensível do mundo, cuja precisão ou não é crucial para encarar um texto ficcional. Para Iser, a percepção do mundo da vida mede o grau de familiaridade ou estranhamento. Já Costa Lima argumenta que por um lado na “realidade cotidiana... a tematização perceptual domina sobre a imaginária” (idem, p. 77) e, por outro, como se lê em *O fingidor e o censor*, “o imaginário não necessita obrigatoriamente do desvio, do estranhamento, para que só então seja ativado” (idem, p. 808). Isso explica primeiro a tendência à expectativa constante de ver na representação uma similaridade com o cotidiano e, segundo, que o imaginário persegue como um fantasma qualquer produção artística, seja ela estranha ou “rotinizada”⁷, com relação à linguagem corrente. E quando se pensa que Brecht fazia questão de que a realidade do cotidiano

⁷ Refiro-me aqui ao termo weberiano usado por Antonio Candido para indicar a redução drástica da inovação ao nível da fratura, isto é, da linguagem que marca os modernistas brasileiros na década de 1930. MELLO E SOUSA, Antonio Candido *A revolução de 1930 e a cultura* In *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

adentrasse o seu teatro de diversos modos (como por exemplo, o público fumar à vontade como se estivesse na rua ou gritar e *reagir* como um espectador de luta de boxe), não é de se surpreender que a percepção habitual do mundo encontrasse um grau de empatia e de identificação no palco ou no ambiente do teatro. Não à toa que, filha da percepção, a atenção fosse importante para o teatro épico, como explica Peter Szondi: “O presente da apresentação é ao mesmo tempo mais largo que o da ação; por isso, o olhar fica atento não apenas ao desfecho, mas também ao andamento e ao que passou” (SZONDI, 1977, p. 136). Como esta atenção não desaguaria numa empatia e identificação? As próprias palavras de Brecht deixam passar o perigo do “envolvimento”: “O conteúdo das partes consistia de contradições, e o ator tinha que tentar envolver o espectador nas próprias contradições, mas não por meio da identificação com cada frase, e sim *mantendo-o afastado delas.*” (G.W. XVII, p. 983) Curioso pensar que um teatro que, tendo como fim o afastamento sensitivo e sensível, tenha que recorrer a um premeditado “envolvimento” do receptor.

3. Mimesis em questão

Mas se aquele controle do imaginário culminava no entendimento de que a criação poética deveria ser espelho do que é verossímil resultando assim num realismo banal, o movimento do teatro brechtiano tenta, ao contrário, afastar-se de tais consequências. O realismo puro destruiria os vestígios que produziriam estranhamento, mas o incômodo quanto ao imaginário também não era desejável por este poder ir *além* do esperável. Onde pois se localiza Brecht diante de tais esquemas? Esse teatro teórico é simplesmente um jogo (*Spiel*), e como tal é uma encenação. Por isso essas reviravoltas que implicam ausência e presença de elementos que devem ser *purgados* e, por um meio até

certo ponto propositado, novamente retomados, o teatro épico produz, então, uma constante concatenação. Esse jogo de ausências e presenças de elementos proscritos pela *poética* brechtiana acaba por criar a sua particularidade. Por meio desses desvios e retornos ele produz algo novo, que vai além das especulações teóricas e atinge o âmago do procedimento teatral.

Em outras palavras, o teatro épico não seria o mesmo se não dependesse da *mimesis* contígua à ficção e ao imaginário, i. e., se não se ocupasse da sua superação ao mesmo tempo em que os acolhesse. Digo superação no sentido dialético do termo hegeliano *Aufhebung*, ou seja, da permanência e da negação. Sendo mais ousado, e aproximando pensamentos pouco afins, diria, usando os termos de Luiz Costa Lima, que, na medida em que a *mimesis* é uma encenação que “implica a organização de uma resposta diversa ao mesmo, empreendida ao nível do sensível” (LIMA, 2007, p. 77), diria que o teatro épico é *mimético* enquanto produtor de uma diferença a partir de um horizonte de semelhança”: “do ponto de vista do ficcionista, que ele cria ‘irrealidades’, irrealidades e não reconhecimentos, a partir do que , entretanto, lhe atinge como *realidade*; e, do ponto de vista do receptor, que, a partir da semelhança que reconhece no que lê, vê ou escuta, ‘irrealiza’ o objeto com que está em contato” (idem, p. 809).

Ora, mas como pensar que uma digna obra de vanguarda como *Man ist Man* (*Um homem é um homem*), cujo impacto nos modos de representação foi tão polêmico⁸, e além do mais como afirmar que uma obra que tinha, como toda a vanguarda, o pressuposto ríspido do *estranhamento* - que, segundo o próprio Costa Lima, “proscreeu a *mimesis*” (idem, 2007, p. 807) -, possa ser encarada como *mimética*? Primeiro, pode-se dizer que, segundo a tese de Costa Lima, as vanguardas, ao liberarem-se “de formas comandadas pela figuratividade

⁸ A crítica recebeu com espanto as formas “estranhas” da peça como o uso de pernas de pau, enormes mãos dos personagens, rostos desfigurados etc.

‘representativa’” e ao distanciarem-se da “linguagem comum” pondo-se o risco do “problema da comunicação” (idem, pp. 775 e 779), exilaram a noção de semelhança dentro de suas produções. Daí que a linguagem da vanguarda se assentava no estranhamento da língua e no conseqüente estado de surpresa e de choque. O estranhamento que Brecht dizia ser o cerne da sua teoria teatral incluía-se neste mesmo ambiente, embora a sua noção de *Verfremdung* e de *Entfremdung* se associe a outras tradições⁹. No entanto, pode-se pensar que, no caso do teatro épico, o estranhamento, o desvio, a “diferença”, necessitam do fotográfico, do redundante, da “semelhança” como pano de fundo:

O efeito-V consiste em que a coisa..., a partir de uma coisa existente, habitual, conhecida, imediata, torne-se uma outra coisa particularmente estranha e inesperada. O que é evidente (*das Selbstverständliche*) torna-se de algum modo incompreensível, e isso acontece porém apenas para torná-lo tanto mais compreensível. Com isso, algo conhecido (*Bekanntes*) pode tornar-se reconhecido (*Erkanntes*). (G. W., XV, p. 355)

Ou seja, é preciso um horizonte de expectativa, o “evidente”, para que ocorra uma transformação qualitativa; a percepção, quando esperada, “conhecida”, não é outra coisa senão identificação (LIMA, 2007, p. 780). Como vimos com relação à ficção e à imaginação, a identidade e a empatia, assim como a semelhança, são categorias inexoravelmente inclusas, pelo menos em suas conseqüências, na elaboração teórica e prática do teatro épico.

Apesar disso, pelo fato de Brecht acabar simplesmente elaborando uma contra-poética que se faz *poética*, isto é, incluindo em si normatividades, a sua concepção de *mimesis* serve de contraste impulsionador da teoria do *V-Effekt*:

⁹ Escreve White: “Usually the debate is conducted in a more circumscribed arena and revolves around certain very specific debts: how much Brecht’s “Verfremdungseffekt” owed to Galileo, Francis Bacon, German Romanticism’s concept of “Befremden”, Hegel’s *Phänomenologie des Geistes*, the idea of “Entfremdung” in Marx’s *Deutsche Ideologie*, to Shklovsky, or to oriental theater.” WHITE, John. *Op. Cit.*, p. 124

Todo drama é designado como drama aristotélico, ao qual cabe a definição aristotélica da tragédia na *Poética* no que nos tomamos por seu ponto principal. Não consideramos como ponto principal a conhecida exigência das três unidades, elas não são absolutamente levantadas por Aristóteles, como comprovam as mais novas pesquisas. Parece-nos de maior interesse social que Aristóteles estabelece a tragédia como finalidade, ou seja, a catarse, a depuração do espectador do temor e da compaixão através da imitação (*Nachahmung*) de ações que provoquem medo e compaixão. Essa depuração (*Reinigung*) resulta fundamentalmente da ação propriamente psíquica, da empatia¹⁰ do espectador com relação às ações dos personagens que são imitados pelos atores. Designamos um drama como aristotélico quando esta empatia é produzida por ele, tanto faz se sob o uso das regras referidas por Aristóteles ou sem o seu uso. O ato propriamente psíquico da empatia consumou-se ao longo de séculos de modo totalmente diferente. (G. W., XV, p. 240)

A passagem se pretende concisa para caracterizar o que “interessa” em Aristóteles: o aspecto social de sua poética. Ocorre justamente neste deslocamento de perspectiva (apenas social e não filosófica) o erro crasso da leitura brechtiana sobre o meio – a imitação –, ao qual necessitaria a finalidade – a catarse – da tragédia. A concepção da natureza que fundamenta a metafísica aristotélica, assim como sua filosofia de modo geral, consiste em vê-la como “a substância das coisas que possuem o princípio do movimento em si mesmas” (ARISTÓTELES, 2007, V 1015a 13 p. 201). A *physis* é o princípio e causa do movimento (e do repouso), é por isso que em Aristóteles “a *mimesis* partilha das leis que governam a *physis*, é uma potencialidade (*dynamis*) que se atualiza em um produto (*ergon*)”, como nos afirma Luiz Costa Lima no seu *Mimesis e modernidade* (LIMA, 1980, p. 68). Disto depende o fato de que para o filósofo estagirita o ser é materialidade e organicidade, destas é que os seres humanos dependem para produzir-se enquanto criadores, seja no sentido técnico da vida habitual ou no sentido da produção intelectual ou

¹⁰ Nota ainda John White: “Given Brecht’s association of Aristotelian theater with “Einführung,” it is worth bearing in mind that the term has no equivalent in Aristotle’s *Poetics* (Flashar 1974, 33). Nevertheless, “Vergnügungstheater oder Lehrtheater?” had sought to identify “Einführung” as the polar opposite of a critical response.” WHITE, John. *Op. Cit.*, p. 116

“estética”. No entanto, a questão de como a natureza apresenta-se diante de nós, é o segundo e conseqüente problema da leitura errônea da poética, na medida em que este aplica-se ao problema da tragédia. É que aqueles meios pelos quais a natureza se constitui são dados sob dois aspectos: a partir de uma matéria (*hylé*) e de uma forma (*eidos*) (ARISTÓTELES, 2007, 1033b 5-30, p. 319). É nesta última que mora o problema: o aspecto que o mundo da vida apresenta-se aos nossos sentidos, à nossa percepção. Do mesmo modo que a forma é a concretude da matéria, o caráter mimético (que não diz respeito apenas à arte, mas à vida como um todo) realiza-se também na concretude do mimema, das “coisas”. Daí que em Aristóteles, toda produção de uma forma implica a sua particularidade, uma força de criação de algo novo como “forma”. O Aristóteles físico não intuiria a mera imitação sem que nela estivesse inscrita alguma “potencialidade” (*energeia*) criadora (idem, 1014b15, p. 199), posto que condicionada à *physis*, e não à uma estabilidade prévia a que dá a entender a “imitação” de que fala Brecht na passagem acima.

Se Brecht equivocava-se quanto à ideia de imitação como meio, ele acerta ao notar que a finalidade da tragédia no sentido da *Poética* aristotélica era a catarse. A passagem a qual o autor remete certamente é concisa: “A tragédia, no entanto, é uma imitação não apenas de uma ação completa, mas também de atos que despertam medo e compaixão.” (idem, 1984, 2452a 1 p. 2323). Certamente Aristóteles, ao contrário de Platão, ocupa-se com o *efeito*¹¹ da obra, com a recepção que o público terá de tais ações, por isso que, neste sentido, é clássica e polêmica a passagem a que o autor se refere ao “prazeroso” das obras de imitação: “embora os certos objetos sejam dolorosos de ver, temos o prazer de contemplá-los numa representação artística, como por exemplo as formas de animais repugnantes e de cadáveres” (idem, 1448b 1, p. 2318). Por

¹¹ “O efeito trágico é possível sem um espetáculo publico e sem atores...” ARISTÓTELES. *Poetics* In *The complete works of Aristotle*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984, v. 2, p. 2321, 1450^a1

que a visão de algo horrível, que na “vida real” nos daria nojo, pode nos causar, pelo contrário, certo prazer? Podemos pensar a) que justamente por ser *diferente* (mesmo que realista, o que nos causaria antes admiração pela semelhança com o cadáver real, ou seja, ainda aí saberíamos que aquilo é diferente de “um outro” da realidade) do que se pode ver no mundo da vida; b) que seria mais uma confirmação da expressão aurática de certa conformação artística, que, mesmo ali perto, está, ao mesmo tempo, “distante” e c) que, por conseguinte, seria pura e simplesmente uma encenação, como o jogo *fort-da* de Freud no qual seu neto, ao arremessar um pedaço de madeira amarrado a um barbante, exclamava um “agudo” o-o-o-o, que, para o observador, significava um “fort” (ali) e ao buscá-lo “saudava seu aparecimento com um saudoso ‘da’ (aqui).” (FREUD, 1946, XII, p. 12) Essa encenação vingava a ausência da mãe ao mesmo tempo em que “saudava” seu retorno. Assim, pela teoria aristotélica, distanciamos-nos por “temor” (vingança) e nos aproximamos por “compaixão” (satisfação).

“A tragédia”, escreve Kommerell, “é a forma poética que mais produz descarga de emoções” (KOMMEREL apud LIMA, 1984, p. 192). Essas emoções, entretanto, não são finalidades em si, pois, se assim fossem, reduziríamos o racionalista Aristóteles a um entusiasta da estética. Medo e compaixão não são sentimentos dados no vazio, eles estão ligados a certo contexto; aqui, o teatro. Por isso, antes de nos atermos simplesmente à nomeação de um efeito cujo teor sensível fosse o alvo principal, seria preciso perguntarmos-nos a quem se dirigia tais afetos. A depuração de que nos fala Brecht, como “ação propriamente psíquica da empatia”, novamente encontra apenas o meio-termo do complexo da *Poética*: “nem todo tipo de prazer deveria ser buscada na tragédia, mas apenas o seu próprio prazer” (ARISTÓTELES, 1984, 1453b 1,p. 2326). Isso quer dizer que a finalidade última da tragédia não seria apenas certos sentimentos mas também a

ascensão ética do espectador, o que seria o mesmo afirmar que, por um lado, a catarse se explica não tanto por procedimentos do palco quanto pela recepção do público e, por outro, que “Aristóteles mantinha [deste modo] o controle do ético” balizado pelo racional - daí o fato de ele “considerar um dramaturgo como Ésquilo inferior, onde as forças do destino competiam com as ações do homem, enquanto melhor se identificava com o primado sofocleano da astúcia e do cálculo.” (LIMA, 1980, p. 75) O pano de fundo de uma racionalidade que exige uma comprovação e certo método para chegar a algum fim que, no caso de Aristóteles uma ética-pedagógica¹², contorna toda a visão teatral também de Brecht: “o palco principiou a ter uma ação didática” (G. W. XV, p. 265). Tendo em conta a finalidade intelectual, pois “fazia-se filosofia, ensinava-se portanto” (idem, p. 265), o fato “prazeroso” a que fala Aristóteles aqui se faz presente: “há uma forma de instrução que causa prazer, que é alegre e combativa” porque o “teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático” (idem, p. 266), posto que o importante é a análise social que daí possa resultar.

Tudo isso nos dá a entender que a teoria do teatro brechtiano não se diferencia, digamos em termos formais, da *Poética* de Aristóteles. Encontramos, também sob a ótica formal, os mesmos pressupostos teóricos e as mesmas necessidades impactantes num público já predestinado a sofrer *certos* efeitos causados pela recepção da obra.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Trad.: Marcelo Levy. São Paulo. Brasiliense, 1976

¹² “A razão para o prazer de ver a representação é que se está ao mesmo tempo aprendendo-aprendendo o significado das coisas, isto é, de que o homem ali é de tal ou qual modo” ARISTÓTELES, *Op. Cit.*, p. 2318, 1448b1

ARISTÓTELES. *Poetics* In *The complete works of Aristotle*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984, v. 2

_____. *Metafísica*. Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002

BENJAMIN, Walter. *Was is das epische Theater?* In *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977 v. II

BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976

_____. *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. London: Eyre Methuen, 1964

_____. *Ausgewählte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997.

FREUD, Sigmund. *Jenseits Lustprinzips*. In *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Anna Freud. London: Imago Publishing, 1946, v. XII

HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik III* in *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970

_____. *Filosofia da história*. UNB: Brasília, 2005.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional.” In COSTA LIMA, Luiz (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 2

LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

_____. *O fingidor e o censor* In *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007

_____. *Controle do imaginário* In *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007

_____. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

PRIMAVESI, Patrick. *Übersetzung, Kommentar: Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*. Frankfurt und Basel: Strömfeld Verlag, 1998

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa III*. Trad: Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010

SZONDI, Peter. *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977

WHITE, John. *Bertolt Brecht's Dramatic Theory*. New York: Camden House, 2004