

LOUIS ALTHUSSER

Por Marx

**EDITORIA
UNICAMP**

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Em vigor no Brasil a partir de 2009.

FICHA CATALOGráfICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Althusser, Louis, 1918-1990
AL79p *Por Marx* / Louis Althusser; tradução Maria Leonor F. R. Loureiro; revisão técnica:
Márcio Bilharinho Naves, Celso Kashiura Jr. – Campinas, SP: Editora da Unicamp,
2015.

1. Marx, Karl, 1818-1883. 2. Comunismo. 3. Filosofia marxista. 4. Humanismo. 5. Mate-
rialismo dialético. I. Loureiro, Maria Leonor F. R. II. Título.

ISBN 978-85-268-1232-1

CDD 335.4
320.5322
144
146.3

Índices para catálogo sistemático:

1. Marx, Karl, 1818-1883	335.4
2. Comunismo	320.5322
3. Filosofia marxista	335.4
4. Humanismo	144
5. Materialismo dialético	146.3

Título original: *Pour Marx*

© Librairie François Maspero / Editions La Découverte, Paris, France,
1965, 1996, 2005.

Copyright © by Louis Althusser
Copyright © 2015 by Editora da Unicamp

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Printed in Brazil.
Foi feito o depósito legal.



Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Universitaire – PAP
Universitaire du Consulat général de France à São Paulo, bénéficie du soutien du Ministère français
des Affaires Étrangères et du Développement International (MAEDI).

Este livro, publicado no âmbito do Programa de Apoio à Publicação Universitária – PAP Universitário
do Consulado geral da França em São Paulo, conta com o apoio do Ministério francês das Relações
Exteriores e do Desenvolvimento Internacional (MAEDI).

IV

O “PICCOLO”, BERTOLAZZI E BRECHT
(*Notas sobre um teatro materialista*)

Quero fazer aqui justiça à extraordinária representação dada, em julho de 1962, pelo *Piccolo Teatro* de Milão no Teatro das Nações. Justiça porque a peça de Bertolazzi, *El nost Milan*, ficou em geral prejudicada pelas condenações ou pelas queixas da crítica parisiense¹ – e, por isso, privada do público que merecia. Justiça porque, longe de nos distrair com o espetáculo de velharias rançosas, a escolha e a encenação de Strehler nos lançam no âmago dos problemas da dramaturgia moderna.



Vão me perdoar, em razão do entendimento da sequência, por “contar” brevemente a peça de Bertolazzi.²

O primeiro dos três atos é o Tivoli de Milão dos anos 1890: um Luna-Parc popular, miserável, na névoa densa de uma noite de outono. Essa névoa é já outra Itália diferente da dos nossos mitos. E esse povo, que deambula, no fim do dia, entre as barracas, as cartomantes, o circo e todas as atrações da feira: desempregados, pequenos artífices, pedintes, moças procurando futuro, velhos e velhas à espreita de alguns tostões, militares um pouco bêbados, batedores de carteira perseguidos pela polícia... Esse povo também não é o povo dos nossos mitos, e sim um subproletariado, que passa o tempo como pode, antes da sopa (não para todos) e da noite. Uns bons 30 personagens que vão e vêm

nesse espaço vazio, aguardando não se sabe o quê, que algo comece talvez, o espetáculo? Não, pois eles permanecerão diante das portas, aguardando que algo comece, em geral, em sua vida, na qual nada acontece. Aguardam. No entanto, no fim do ato aparece repentinamente o esboço de uma "história", a figura de um destino. Uma jovem, Nina, olha, com toda sua alma, transfigurada pelas luzes do circo, através de um rasgão da lona, o palhaço, que faz seu número perigoso. A noite chegou. Por um segundo, o tempo fica suspenso. Então, já à espreita, o Togasso, o mau rapaz, que quer agarrá-la. Breve desafio, recuo, partida. Está ali um velho, "engolidor de fogo": o pai, que viu tudo. Alguma coisa se urdiu, que poderia ser um drama.

Um drama? O segundo ato esqueceu-o completamente. Estamos em pleno dia, no imenso local de uma sopa popular. Ainda aí uma multidão de gente modesta, mas outros personagens: os mesmos ofícios da miséria e do desemprego, escombros do passado, dramas ou risos do presente: pequenos artesãos, mendigos, um cocheiro, um velho garibaldino, mulheres... Ademais, alguns operários que constroem a fábrica, destacando-se desse *lumpemproletariado*: eles já falam de indústria, de política, e quase de futuro, mas a custo, e ainda mal. É o avesso de Milão, 20 anos depois da conquista de Roma e os faustos do *Risorgimento*: o rei e o papa estão em seus tronos, o povo na miséria. Sim, o dia do segundo ato é bem a verdade da noite do primeiro: esse povo não tem mais história na vida do que em seus sonhos. Subsiste, é tudo: come (somente os operários vão embora, ao toque da sirene), come e aguarda. Uma vida em que nada acontece. Depois, no fim do ato, sem razão aparente, Nina volta ao palco, e com ela o drama. Sabemos que o palhaço morreu. Pouco a pouco, os homens e as mulheres partem. O Togasso surge, obriga a moça a beijá-lo, a dar-lhe os tostões que tem. Apenas alguns gestos. O pai aparece. (Nina chora na ponta da longa mesa.) Ele não come; bebe. Matará o Togasso à faca após uma luta selvagem, em seguida fugirá, desvairado, abatido por seu ato. Aí ainda um breve relâmpago, depois de uma longa estagnação.

No terceiro ato, é o amanhecer no asilo noturno das mulheres. Velhas, encostadas à parede, sentadas, falam, calam-se. Uma camponesa forte, radiante de saúde, retornará à sua terra. Mulheres passam: desconhecidas para nós, sempre as mesmas. A Senhora benfeitora levará todos os seus à missa, quando tocarem os sinos. Depois, esvaziado o palco, ressurgem o drama. Nina dormia no asilo. O pai vem vê-la, pela última vez antes da prisão: que ela saiba ao menos que ele matou por ela, pela sua honra... Mas, subitamente, tudo se inverte: é Nina que se ergue contra o pai, contra as ilusões e as mentiras com que

ele a alimentou, contra os mitos pelos quais ele vai perecer. Pois ela se salvará, e sozinha, já que é preciso. Ela deixará esse mundo, que não é senão noite e miséria, e entrará no outro, onde reinam o prazer e o ouro. O Togasso tinha razão. Ela pagará o preço que for preciso, vender-se-á, mas do outro lado, do lado da liberdade e da verdade. As sirenes tocam agora. O pai, que é apenas um corpo alquebrado, beijou-a, depois partiu. As sirenes continuam a tocar. Nina, empertigada, sai na luz do dia.



Eis condensados em algumas palavras os temas dessa peça e sua ordem de aparição. Poucas coisas, em suma. O suficiente, contudo, para alimentar mal-entendidos, mas o suficiente também para os dissipar e descobrir, abaixo da superfície, uma espantosa profundidade.

O primeiro mal-entendido é naturalmente a acusação de "melodrama miserabilista". Mas basta ter "vivido" o espetáculo, ou refletir sobre sua economia, para se desfazer dele. Pois se contém elementos melodramáticos, o drama inteiro é apenas sua crítica. É o pai que vive a história da filha no gênero do melodrama, não somente a aventura da filha, mas, antes de tudo, a própria vida no seu relacionamento com a filha. Foi ele que inventou para ela a ficção de uma condição imaginária e a criou nas ilusões do coração; é ele que tenta desesperadamente dar corpo e sentido às ilusões com que alimentou a filha: quando a quer manter pura de todo contato com o mundo que lhe escondeu e quando, desesperando de se fazer ouvir por ela, mata aquele que traz o Mal: o Togasso. Então ele vive real e intensamente os mitos que forjou para poupar a filha da lei deste mundo. O pai é, portanto, a própria figura do melodrama, a "lei do coração" que se engana sobre a "lei do mundo". É justamente essa inconsciência deliberada que Nina recusa. Ela faz sua experiência real do mundo. Com o palhaço morreram seus sonhos de adolescência. O Togasso abriu-lhe os olhos: varrendo os mitos da infância e, junto, os mitos do pai. Sua própria violência libertou-a das palavras e dos deveres. Ela finalmente viu esse mundo nu e cruel, onde a moral não é senão mentira; compreendeu que sua salvação estava unicamente em suas mãos e que não podia passar ao outro mundo a não ser fazendo dinheiro com o único bem à sua disposição: a juventude de seu corpo. A grande explicação do fim do terceiro ato é mais do que a explicação de Nina com o pai: é a explicação do mundo sem ilusões com as miseráveis ilusões do "coração", é a explicação do mundo real com o mundo melodramático, a consciên-

tização dramática que joga no nada os mitos melodramáticos, esses mesmos de que foram acusados Bertolazzi e Strehler. Os que tinham essa razão de queixa podiam simplesmente descobrir na peça a crítica que lhe queriam dirigir da sala.

Mas uma segunda razão, mais profunda, dissipa esse mal-entendido. Acreditei sugerir-lá resumindo “o aparecer” da peça, quando mostrei o ritmo estranho de seu “tempo”.

Eis, com efeito, uma peça singular por sua dissociação interna. Observou-se que os três atos apresentam a mesma estrutura e quase o mesmo conteúdo: a coexistência de um tempo vazio, longo e lento a ser vivido, e de um tempo cheio, breve como um relâmpago. A coexistência de um espaço povoado por uma multidão de personagens com relações mútuas acidentais ou episódicas e de um espaço curto, urdido num conflito mortal, e habitado por três personagens: o pai, a filha, o Togasso. Noutros termos, eis uma peça onde aparecem cerca de 40 personagens, mas cujo drama abrange apenas três. Bem mais do que isso, entre esses dois tempos, ou esses dois espaços, nenhuma relação *explícita*. Os personagens do tempo são como alheios aos personagens do relâmpago: cedem-lhes regularmente o lugar (como se a breve tempestade do drama os expulsasse do palco!) para voltar no ato seguinte, sob outros rostos, uma vez desaparecido esse instante alheio ao ritmo deles. É aprofundando o sentido latente dessa dissociação que se chega ao âmago da peça. Pois o espectador vive realmente esse aprofundamento, quando passa da reserva desconcertada ao espanto e depois à adesão apaixonada, entre o primeiro e o terceiro ato. Gostaria apenas de refletir aqui esse aprofundamento vivido e dizer em voz alta esse sentido latente, que afeta contra sua vontade o espectador. Ora, eis a questão decisiva: como pode ocorrer que essa dissociação seja expressiva a esse ponto, e dissociação do quê? Qual é então essa ausência de relações para sugerir uma relação latente, que a funda e justifica? Como essas duas formas de temporalidade podem coexistir, aparentemente alheias uma à outra, porém unidas por uma relação vivida?

A resposta está neste paradoxo: é justamente a ausência de relações que constitui a relação verdadeira. É conseguindo figurar e fazendo viver essa ausência de relações que a peça alcança seu sentido original. Em suma, não creio que lidemos aqui com um melodrama tirado de uma crônica da vida popular na Milão de 1890. Lidamos com uma consciência melodramática criticada por uma existência: a existência do subproletariado milanês em 1890. Sem essa existência, não se saberia de que consciência melodramática se trata; sem essa

crítica da consciência melodramática, não se perceberia o drama latente da existência do subproletariado milanês: sua impotência. O que significa, com efeito, essa crônica da existência miserável que constitui o essencial dos três atos? Por que o tempo dessa crônica é esse desfile de seres perfeitamente tipificados, perfeitamente anônimos e intercambiáveis? Por que esse tempo dos encontros esboçados, das conversas mútuas, das disputas começadas, é justamente um tempo vazio? Por que, à medida que se avança, do primeiro ao segundo, depois ao terceiro ato, esse tempo tende ao silêncio e à imobilidade? (No primeiro ato há ainda a aparência da vida e do movimento no palco; no segundo todos estão sentados e alguns já começam a calar-se; no terceiro ato as velhas fazem parte das paredes.) Enfim, por que tudo isso senão para sugerir o conteúdo efetivo desse tempo miserável: um tempo em que nada acontece, um tempo sem esperança nem futuro, em que o próprio passado está imobilizado na repetição (o velho garibaldino), em que o futuro mal se procura por meio dos balbucios políticos dos pedreiros que estão construindo a fábrica, um tempo em que os gestos não têm sequência nem efeito, em que tudo se resume, portanto, a algumas trocas no plano da vida, da "vida cotidiana", em discussões ou disputas abortadas, ou que a consciência de sua presunção faz voltar ao nada³ – em suma, um tempo parado no qual nada acontece ainda que se pareça com a História, um tempo vazio e suportado como vazio: o próprio tempo da condição deles.

Não conheço nada tão magistral nesse aspecto quanto a encenação do segundo ato, porque ela nos dá justamente a *percepção direta desse tempo*. No primeiro ato, podia-se duvidar se o terreno baldio de Tivoli não combinava apenas com a indolência dos desempregados ou dos distraídos que vêm, no fim do dia, vaguear em torno de algumas ilusões e de algumas luzes fascinantes. No segundo ato, não se pode resistir à evidência de que o cubo vazio e fechado desse refeitório popular é a própria forma do tempo da condição desses homens. Na parte inferior de uma imensa parede gasta pelo uso, e quase no limite de um teto inacessível, coberta de inscrições regulamentares meio apagadas pelos anos, mas ainda legíveis, estão duas imensas mesas compridas, paralelas à ribalta, uma em primeiro plano, a outra em segundo, e atrás, contra a parede, uma barra de ferro horizontal delimitando a via de acesso ao refeitório. É por ali que virão os homens e as mulheres. À direita, uma alta divisória, perpendicular à linha das mesas, separa a sala das cozinhas. Dois guichês, um para o álcool, outro para a sopa. Atrás da divisória, as cozinhas, painéis fumegantes, e o cozinheiro, imperturbável. Esse campo imenso das mesas paralelas, em sua

nudez, esse fundo interminável de parede compõem um lugar de uma austeridade e de uma vacuidade insustentáveis. Alguns homens estão sentados às mesas. Aqui e ali. De frente ou de costas. Falarão de frente ou de costas, como estão sentados. Num espaço grande demais para eles, que nunca conseguirão preencher. Esboçarão aí suas trocas irrisórias, mas, por mais que tentem deixar seu lugar, reunir-se a um vizinho ocasional – o qual, por cima das mesas e bancos, acaba de lançar um dito a rebater –, jamais abolirão mesas nem bancos, que para sempre os separam deles mesmos, debaixo do imutável regulamento mudo que os domina. Esse espaço é bem o tempo da vida deles. Um homem aqui, um homem ali. Strehler os distribuiu. Eles permanecerão onde estão. Comendo, parando de comer, comendo de novo. É então que os próprios gestos adquirem todo seu sentido. Esse personagem que se vê no início da cena, de frente, com o rosto pouco mais alto do que o prato, que ele gostaria de segurar com as duas mãos. O tempo que ele leva para encher a colher, levá-la até à boca, mais alto do que ela, num gesto interminável, para se assegurar bem de não deixar cair nada, a boca, por fim cheia, controlando sua razão, avaliando a quantidade, antes de deglutir. Nota-se então que os outros, de costas, fazem os mesmos gestos: o cotovelo erguido alto que fixa as costas em seu desequilíbrio; vê-se que comem, ausentes, como se veem todos os ausentes, os outros, que em Milão e em todas as grandes cidades do mundo, realizam os mesmos gestos sagrados, porque é toda sua vida, e nada lhes permite viver de outra maneira seu tempo. (Os únicos que terão ar de se apressarem: os pedreiros, pois a sirene marca a cadência de sua vida e seu trabalho.) Que eu saiba, nunca se figurou com tanta força, na estrutura do espaço, na distribuição dos lugares e dos homens, na duração dos gestos elementares, a relação profunda dos homens com o tempo que vivem.

Ora, eis o essencial: a essa estrutura temporal da “crônica” opõe-se outra estrutura temporal, a do “drama”. Pois o tempo do drama (Nina) é cheio: alguns lampejos, um tempo amarrado, um tempo “dramático”. Um tempo no qual não pode não ocorrer história. Um tempo movido de dentro por uma força irresistível, produzindo ele mesmo seu conteúdo. É um tempo dialético por excelência. Um tempo que abole o outro e as estruturas de sua figuração espacial. Quando os homens deixaram o refeitório, permanecendo apenas Nina, seu pai e o Togasso, algo subitamente desapareceu: como se os convivas tivessem levado consigo todo o cenário (o golpe de gênio de Strehler: ter feito de dois atos um único, e representado *no mesmo cenário* dois atos diferentes), o próprio espaço das paredes e das mesas, a lógica e o sentido desses lugares; como se só o

conflito substituísse esse espaço visível e vazio por outro espaço invisível e denso, irreversível, de uma única dimensão, aquela que o precipita para o drama, enfim, que deveria precipitá-lo, se houvesse verdadeiramente drama.

É precisamente essa oposição que dá à peça de Bertolazzi sua profundidade. Por um lado, um tempo não dialético, em que nada acontece, sem necessidade interna provocando a ação, o desenvolvimento; por outro, um tempo dialético (o do conflito) impelido por sua contradição interna a produzir seu devir e seu resultado. O paradoxo de *El nost Milan* é que a dialética aparece aqui, por assim dizer, lateralmente, nos bastidores, em algum lugar num canto de palco e no fim dos atos; essa dialética (que, no entanto, parecia indispensável a toda obra teatral), é em vão que a esperamos: os personagens não lhe dão importância. Ela leva o tempo necessário e nunca chega senão no fim – primeiro de noite, quando o ar está pesado das corujas ilustres, depois, passado meio-dia, quando o sol já está a descer, por fim quando desperta a aurora. Essa dialética chega sempre quando todo mundo já partiu.

Como entender o "atraso" dessa dialética? Está atrasada como a consciência em Hegel e em Marx? Mas como uma dialética pode estar atrasada? Com esta única condição: ser o outro nome de uma consciência.

Se a dialética de *El nost Milan* transcorre nos bastidores, num canto de palco, é que ela é apenas a dialética de uma consciência. E é por isso que sua destruição é condição prévia de toda dialética real. Lembrem-se das análises que Marx dedica, n'*A sagrada família*, aos personagens de Eugène Sue.⁴ A mola propulsora de seu comportamento dramático é sua identificação com os mitos da moral burguesa; esses miseráveis vivem sua miséria dentro dos argumentos da consciência moral e religiosa: sob ouropéis emprestados. Disfarçam aí seus problemas e até sua condição. O melodrama, nesse sentido, é realmente uma consciência alheia aplicada sobre uma condição real. A dialética da consciência melodramática só é possível a este custo: que essa consciência seja emprestada de fora (do mundo dos álibis das sublimações e das mentiras da moral burguesa), e seja, no entanto, vivida como a consciência mesma de uma condição (a camada mais baixa do povo), no entanto radicalmente alheia a essa consciência. Consequência: entre a consciência melodramática, de um lado, e a existência dos personagens do melodrama, do outro, não pode existir, propriamente falando, *contradição*. A consciência melodramática não é *contraditória* a suas condições: é uma consciência totalmente outra, imposta de fora com uma condição determinada, mas sem relação dialética com ela. É por isso que a consciência melodramática só pode ser dialética com a condição de ignorar

suas condições reais e se entrincheirar no seu mito. Protegida do mundo, ela desencadeia então todas as formas fantásticas de um conflito ofegante que nunca encontra a paz de uma catástrofe a não ser no estrondo de outra: ela confunde esse alarido com o destino e sua sufocação com a dialética. A dialética gira no vazio, porque não é senão a dialética do vazio, para sempre cortada do mundo real. Essa consciência alheia, sem ser contraditória a suas condições, não pode sair de si por ela mesma, por sua "dialética". Precisa de uma ruptura e do reconhecimento deste nada: a descoberta da não dialeticidade dessa dialética.

Eis o que nunca se encontra em Sue, mas vê-se em *El nost Milan*. A última cena dá enfim a razão do paradoxo da peça e de sua estrutura. Quando Nina enfrenta o pai, quando o manda de volta à noite com seus sonhos, é ao mesmo tempo com a consciência melodramática do pai e com sua "dialética" que ela rompe. Acabaram-se para ela esses mitos e os conflitos que desencadeiam. Pai, consciência, dialética – ela joga tudo fora, e transpõe o limiar do outro mundo, como para mostrar que é lá que as coisas acontecem, é lá que tudo começa, que tudo já começou, não só a miséria deste pobre mundo, mas também as ilusões irrisórias de sua consciência. Essa dialética que tem direito apenas a um pedacinho de palco, ao lado de uma história que ela nunca consegue invadir nem dominar, figura muito exatamente a relação quase nula de uma falsa consciência com uma situação real. Essa dialética por fim expulsa do palco é a sanção da ruptura necessária, que a experiência real impõe, alheia ao conteúdo da consciência. Quando Nina transpõe a porta que a separa do dia, ainda não sabe o que será sua vida, que perderá talvez. Quanto a nós, sabemos pelo menos que ela parte para o verdadeiro mundo, o qual, salvo erro, é o do dinheiro, mas também o que produz a miséria e impõe à miséria até sua consciência do "drama". Marx não dizia outra coisa quando invalidava a falsa dialética da consciência, mesmo popular, para passar à experiência e ao estudo do outro mundo: o do Capital.

Aqui, talvez queiram deter-me, e opor-me que aquilo que reflito da peça ultrapassa a intenção de seu autor, e que entrego a Bertolazzi o que pertence de direito a Strehler. Direi, porém, que essa observação não tem sentido, pois o que está aqui em causa é a estrutura latente da peça e nada mais. Pouco importa as intenções explícitas de Bertolazzi: o que conta, além das palavras, dos personagens e da ação de sua peça, é a relação interna dos elementos fundamentais de sua estrutura. Irei mais longe. Pouco importa que Bertolazzi tenha buscado conscientemente ou produzido inconscientemente essa estrutura: ela

constitui a essência de sua obra, só ela permite compreender a interpretação de Strehler e a reação do público.

É porque Strehler teve uma consciência aguda das implicações dessa estrutura singular,⁵ porque sua encenação e sua direção de atores se submeteram a ela, que o público ficou transtornado. A emoção dos espectadores não se explica só pela "presença" dessa vida popular minuciosa, nem pela miséria desse povo – que, no entanto, vive e sobrevive um dia após o outro, aguentando seu destino, assumindo a desforra do riso por vezes, da solidariedade por instantes, do silêncio quase sempre –, nem pelo drama-relâmpago de Nina, de seu pai e do Togasso; mas, fundamentalmente, pela percepção inconsciente dessa estrutura e de seu sentido profundo. Essa estrutura não está exposta em nenhum lugar, em nenhum lugar constitui o objeto de um discurso ou de uma troca. Em nenhum lugar é perceptível diretamente na peça, como se perceberia tal personagem visível ou o desenrolar da ação. Ela está lá, no entanto, na relação tácita do tempo do povo e do tempo do drama, em seu desequilíbrio mútuo, em seu constante "intercâmbio" e, finalmente, em sua crítica verdadeira e decepçionante. É essa dilacerante relação latente, essa tensão aparentemente insignificante, porém decisiva, que a encenação de Strehler dá a perceber ao público sem que ele possa traduzir diretamente essa presença em termos de consciência clara. Sim, esse público aplaudia na peça algo que o ultrapassava; que ultrapassava talvez seu autor, mas que Strehler lhe dera: um sentido escondido, mais profundo que as palavras e os gestos, mais profundo que o destino imediato dos personagens, vivendo esse destino sem jamais poder refleti-lo. A própria Nina, que é para nós a ruptura e o começo, e a promessa de outro mundo e de outra consciência, não sabe o que faz. Aqui, verdadeiramente, pode-se dizer, com toda a razão, que a consciência está atrasada – pois, mesmo ainda cega, é uma consciência que visa, enfim, a um mundo real.



Se essa "experiência" refletida tem fundamento, ela pode esclarecer outras interrogando-as sobre seu sentido. Penso aqui nos problemas colocados pelas grandes peças de Brecht, os quais, a princípio, talvez não tenham sido perfeitamente resolvidos pelo recurso aos conceitos de efeito de distanciamento ou de teatro épico. Estou extremamente impressionado pelo fato de a estrutura latente dissimétrica-crítica, a estrutura da dialética de bastidores que se encontra na peça de Bertolazzi ser, no essencial igualmente, a estrutura de peças como

Mãe Coragem e seus filhos e (mais do que qualquer outra) *A vida de Galileu*. Ali também lidamos com: formas de temporalidade que não chegam a integrar-se uma na outra, que não têm relação uma com a outra, que coexistem, se cruzam, mas nunca se encontram, por assim dizer; acontecimentos vividos que se urdem em dialética, localizada, à parte, e como no ar; obras marcadas por uma dissociação interna, por uma alteridade sem resolução.

É a dinâmica dessa estrutura latente específica, em particular a coexistência sem relação explícita de uma temporalidade dialética e de uma temporalidade não dialética, que funda a possibilidade de uma verdadeira crítica das ilusões da consciência (que se crê e se toma sempre por dialética), de uma verdadeira crítica da falsa dialética (conflito, drama etc.), pela realidade desconcertante que constitui seu fundo e aguarda ser reconhecida. Assim a guerra, em *Mãe Coragem...*, diante dos dramas pessoais de sua cegueira, das falsas urgências de sua avidez; assim em *A vida de Galileu*, essa história mais lenta que a consciência impaciente do verdadeiro, essa história ademais desconcertante para uma consciência que não chega nunca a “responsabilizar-se” de forma duradoura no tempo de sua curta vida. É essa confrontação tácita de uma consciência (vivendo no modo dialético-dramático sua própria situação e acreditando que o mundo inteiro é movido por suas próprias molas propulsoras) e de uma realidade, indiferente, outra, a respeito dessa pretensa dialética, e aparentemente não dialética, que permite a crítica imanente das ilusões da consciência. Pouco importa que as coisas sejam ditas (elas são ditas em Brecht na forma de apólogos ou de *songs*) ou não: não são as palavras que, em última instância, efetuam essa crítica, são as relações e as não relações internas de força entre os elementos da estrutura da peça. É que não há verdadeira crítica senão imanente, e primeiramente real e material antes de ser consciente. Também me pergunto se não se pode considerar essa estrutura dissimétrica, descentrada, essencial a toda tentativa teatral de caráter materialista. Se fôssemos mais adiante na análise dessa condição, reencontraríamos facilmente este princípio, fundamental em Marx, de que não é possível que alguma forma de consciência ideológica contenha nela mesma como sair de si pela sua própria dialética interna, que *não há, no sentido estrito, uma dialética da consciência*: uma dialética da consciência desembocando, pela virtude de suas próprias contradições, na própria realidade; em suma, que toda “fenomenologia” no sentido hegeliano é impossível, pois a consciência acessa o real não pelo seu desenvolvimento interno, mas pela descoberta radical do *outro*.

É nesse sentido muito preciso que Brecht alterou a problemática do teatro clássico, quando renunciou a tematizar na forma de uma consciência de si o sentido e as implicações de uma peça. Quero dizer com isso que, para produzir no espectador uma nova consciência, verdadeira e ativa, o mundo de Brecht deve necessariamente excluir de si toda pretensão a recair em si e a figurar exaustivamente na forma de uma consciência de si. O teatro clássico (seria preciso excluir Shakespeare e Molière e se perguntar por suas exceções) nos dava o drama, suas condições e sua "dialética" inteiramente refletidos na consciência especular de um personagem central – em suma, refletia seu sentido total em uma consciência, num ser humano falando, agindo, meditando, tornando-se para nós o próprio drama. E talvez não seja por acaso que essa condição formal da estética "clássica" (a unidade central de uma consciência dramática, que comanda as outras famosas "unidades") esteja em estreita relação com seu conteúdo material. Gostaria de sugerir aqui que a matéria ou os temas do teatro clássico (a política, a moral, a religião, a honra, a "glória", a "paixão" etc.) são justamente temas ideológicos, e continuam a sê-lo, sem nunca ser questionada, isto é, criticada, sua natureza de ideologia (a própria "paixão", oposta ao "dever" ou à "glória", é apenas um contraponto ideológico, nunca é a dissolução efetiva da ideologia). Mas o que é concretamente essa ideologia não criticada senão simplesmente os mitos "familiares", "bem conhecidos" e transparentes nos quais se reconhece (e não: se conhece) uma sociedade ou um século? O espelho em que ela se reflete para se reconhecer, esse espelho que deveria precisamente quebrar para se conhecer? O que é a ideologia de uma sociedade ou de um tempo senão a consciência de si dessa sociedade ou desse tempo, quer dizer, uma matéria imediata que implica, procura, e naturalmente encontra espontaneamente sua forma na figura da consciência de si, vivendo a totalidade de seu mundo na transparência de seus próprios mitos? Não quero colocar aqui a questão de saber por que esses mitos (a ideologia como tal) não foram *geralmente* questionados no período clássico. Basta-me poder concluir que um tempo desprovido de crítica real de si (não dispondo nem dos meios, nem da necessidade de uma teoria real da política, da moral e da religião) devia tender a se figurar e a se reconhecer num teatro não crítico; ou seja, num teatro cuja matéria (ideológica) exigia as condições formais de uma estética da consciência de si. Ora, precisamente, Brecht não rompe com essas condições formais senão porque já rompeu com suas condições materiais. O que ele quer produzir acima de tudo é uma crítica da ideologia espontânea na qual os homens vivem. É por isso que ele deve necessariamente excluir de suas peças essa

condição formal da estética da ideologia que é a consciência de si (e seus derivados clássicos: as regras da unidade). Em Brecht (falo das “grandes peças”), nenhum personagem abarca em si, numa forma refletida, a totalidade das condições do drama. Em Brecht, a consciência de si, total, transparente, o espelho do drama completo, é apenas a figura da consciência ideológica, que mantém o mundo inteiro no drama dela, com a ressalva de que esse mundo não é senão o da moral, da política e da religião, em suma, dos mitos e das drogas. Nesse sentido, suas peças são precisamente descentradas, porque não podem ter centro, porque, partindo da consciência ingênua, empanturrada de ilusões, ele recusa fazer dela esse centro do mundo que ela quer ser. É por isso que o centro está aí, se ousar dizer, sempre ao lado, e, na medida em que se trata de uma desmistificação da consciência de si, o centro é sempre diferido, está sempre além, no movimento de ultrapassar a ilusão rumo ao real. É por essa razão fundamental que a relação crítica, que é produção real, não pode ser tematizada por si mesma; é por isso que nenhum personagem é em si mesmo “a moral da história”, salvo quando um deles avança para a ribalta, retira a máscara e, acabada a peça, “tira a lição” (mas então ele não é mais do que um espectador que a reflete de fora, ou antes lhe prolonga o movimento: “não pudemos fazer melhor, agora é a vez de vocês procurarem fazê-lo”).

Vê-se, sem dúvida, porque é necessário então falar da dinâmica da estrutura latente da peça. É preciso falar de sua estrutura na medida em que a peça não se reduz a seus atores nem às relações deles expressadas, mas à relação dinâmica existente entre consciências de si alienadas na ideologia espontânea (Mãe Coragem, os filhos, o cozinheiro, o padre, entre outros) e as condições reais de sua existência (a guerra, a sociedade). Essa relação, abstrata nela mesma (abstrata no que se refere às consciências de si, pois esse abstrato é o verdadeiro concreto), não pode ser figurada e apresentada por personagens, seus gestos, seus atos e sua “história” senão como uma relação que emprega elementos estruturais abstratos (exemplo: as diferentes formas da temporalidade em *El nost Milan*, a exterioridade das massas dramáticas etc.), seu desequilíbrio e, portanto, sua dinâmica. Essa relação é necessariamente latente, na medida em que não pode ser tematizada exhaustivamente por nenhum “personagem” sem arruinar todo o projeto crítico: é, por isso que, se tal relação permanece implicada em toda a ação, na existência e nos gestos de todos os personagens, ela é o sentido profundo deles, transcendendo sua consciência. E por esse fato obscura para eles; visível para o espectador na medida em que é invisível para os atores. E por esse fato visível para o espectador como uma percepção que

não é dada, mas deve ser discernida, conquistada e tirada da sombra original que a envolve e, no entanto, a engendra.

Essas observações permitem então, talvez, precisar o problema levantado pela teoria brechtiana do efeito de distanciamento. Com isso, Brecht queria criar entre o público e a peça representada uma nova relação: uma relação crítica e ativa. Queria romper com as formas clássicas da identificação, que suspendiam o público ao destino do "herói" e investiam todas as suas forças afetivas na catarse teatral. Ele queria distanciar o espectador do espetáculo, mas numa situação tal que fosse incapaz de fugir dele, ou de simplesmente fruí-lo. Em suma, queria fazer do espectador o ator que acabaria a peça inacabada, mas na vida real. Essa profunda tese de Brecht foi talvez demasiadas vezes interpretada em função unicamente dos elementos técnicos do distanciamento: banimento de todo "efeito" no jogo dos atores, de todo lirismo e de todo *pathos*; representação "mural"; austeridade da encenação, como para apagar todo relevo atraindo o olho (cf. as cores de terra escura e cinza de *Mãe Coragem...*); luz "uniforme": painéis-comentários para fixar o espírito do leitor no contexto exterior da conjuntura (a realidade) etc. Essa tese deu igualmente lugar a interpretações psicológicas centradas no fenômeno da identificação, com seu suporte clássico: o herói. Pôde-se estabelecer o desaparecimento do herói (positivo ou negativo) portador da identificação como a própria condição do efeito de distanciamento (fim do herói: fim da identificação – vinculando-se, aliás, a supressão do herói à concepção "materialista" de Brecht; são as massas que fazem a história, e não os "heróis"...). Ora, eu me pergunto se essas interpretações não se detêm em noções importantes, decerto, mas não determinantes, e se não é preciso ir além das condições técnicas e psicológicas para compreender que essa relação crítica muito particular possa constituir-se na consciência do espectador. Em outros termos, para que nasça uma distância entre o espectador e a peça, de certa maneira é preciso que essa distância seja produzida no interior da própria peça, não só em seu tratamento (técnico) ou na modalidade psicológica dos personagens (são eles verdadeiramente heróis ou anti-heróis? Em *Mãe Coragem...*, a filha muda, em cima do telhado, que se torna alvo dos arcabuzeiros porque toca seu infernal tambor para alertar a cidade que não sabe que um exército se precipita sobre ela, não é, de fato, um "herói positivo"? A "identificação" não ocorre, provisoriamente, com esse personagem secundário?). É dentro da própria peça, na dinâmica de sua estrutura interna, que é produzida e figurada essa distância, simultaneamente crítica das ilusões da consciência e desprendimento de suas condições reais.

É preciso partir daí (a dinâmica da estrutura latente produz essa distância na própria peça) para colocar o problema da relação do espectador com o espetáculo. Ainda aqui, Brecht inverte a ordem estabelecida. No teatro clássico tudo podia parecer simples: a temporalidade do herói era a única temporalidade, todo o resto lhe era subordinado, seus próprios adversários eram à sua medida, isso era necessário para que pudessem ser *seus* adversários; eles viviam o tempo dele, seu ritmo, estavam na sua dependência, não eram senão sua dependência. O adversário era precisamente *seu* adversário: no conflito, ele lhe pertencia tanto quanto ele mesmo a si, era seu duplo, seu reflexo, seu contrário, sua noite, sua tentação, sua própria inconsciência voltada contra ele mesmo. Sim, seu destino era realmente, como Hegel escreveu, a consciência de si como de um inimigo. Por isso, o conteúdo do conflito se identificava com a consciência de si do herói. E, muito naturalmente, o espectador parecia “viver” a peça “identificando-se” com o herói, ou seja, com seu próprio tempo, com sua própria consciência, o único tempo e a única consciência que lhe eram ofertados. Na peça de Bertolazzi e nas grandes peças de Brecht essa confusão torna-se impossível, em razão de sua estrutura dissociada. Não é que os heróis tenham desaparecido porque Brecht os baniu de suas peças, mas, por mais heróis que sejam, dentro da própria peça, a peça os torna impossíveis, aniquilando-os, eles e a consciência deles, e a falsa dialética da consciência deles. Essa redução não é o efeito só da ação ou da demonstração que dela fariam, por vocação, certos personagens populares (sobre o tema: nem Deus, nem César), nem é o resultado só da peça entendida como uma história em suspenso; ela se efetua não no plano dos detalhes ou da continuidade, mas no plano mais profundo da dinâmica estrutural da peça.

Preste-se bem atenção a este ponto: até aqui tinha-se falado só da peça, agora trata-se da consciência do espectador. Gostaria de indicar brevemente que não se trata de um novo problema, como se poderia crer, e sim do mesmo problema. Todavia, para admiti-lo, é preciso primeiro consentir em desautorizar dois modelos clássicos da consciência espectral, que obnubilam a reflexão. O primeiro modelo nefasto é, de novo, mas no espectador desta vez, o modelo da consciência de si. Está decidido, o espectador não se identifica com o “herói”: é mantida a distância. Mas então ele não é, fora da peça, aquele que julga, faz as contas e tira a conclusão? Dão-lhe *Mãe Coragem...* Cabe a ela representar. A ele cabe julgar. No palco a figura da cegueira, na poltrona a figura da lucidez, conduzida à consciência por duas horas de inconsciência. Mas essa divisão dos papéis equivale a dar à sala o que o rigor recusa ao palco. Na

verdade, o espectador não é a título nenhum essa absoluta consciência de si que a peça não pode tolerar. Nem a peça contém o "Juízo Final" de sua própria "história", nem o espectador é o Juiz supremo da peça. Também ele vê e vive a peça como uma falsa consciência questionada. O que ele é, então, senão o irmão dos personagens, preso como eles nos mitos espontâneos da ideologia, nas suas ilusões e formas privilegiadas? Se ele é mantido a uma determinada distância da peça, pela própria peça, não é que se queira poupá-lo, ou instaurá-lo como Juiz; é, ao contrário, para o prender e arregimentar nessa aparente distância, nessa "estranheza" – para fazer dele essa distância mesma, que não é senão crítica ativa e viva.

Mas, então, deve-se certamente desautorizar o segundo modelo da consciência espectadora, que aparece até não poder mais: o modelo da identificação. Gostaria de colocar aqui nitidamente a questão, em vez de respondê-la verdadeiramente: quando se invoca, para pensar o estatuto da consciência espectadora, o conceito de identificação (com o herói), não se corre o risco de uma assimilação duvidosa? A rigor, o conceito de identificação é psicológico, mais precisamente, analítico. Longe de mim, pensar em contestar a eficácia de processos psicológicos no espectador sentado diante do palco. Mas é preciso dizer que os fenômenos de projeção, sublimação etc. que podem ser observados, descritos e definidos, em situações psicológicas controladas, não podem por si sós dar conta de um comportamento complexo tão específico quanto o do espectador-que-assiste-a-uma-representação. Esse comportamento é, antes de tudo, um comportamento social e cultural-estético, e por essa razão é também um comportamento ideológico. É decerto uma tarefa importante elucidar a inserção dos processos psicológicos concretos (tais como, em seu sentido psicológico rigoroso, a identificação, a sublimação, a catarse etc.) num comportamento que os ultrapassa. Mas essa primeira tarefa não pode, sob pena de cair no psicologismo, abolir a segunda: a definição da especificidade da própria consciência espectadora. Se essa consciência não se reduz a uma pura consciência psicológica, se ela é uma consciência social, cultural e ideológica, não se pode pensar sua relação com o espetáculo unicamente na forma de identificação psicológica. Antes de se identificar (psicologicamente) com o herói, a consciência espectadora, com efeito, reconhece-se no conteúdo ideológico da peça e nos termos próprios desse conteúdo. Antes de ser a ocasião de uma identificação (consigo na forma de um Outro), o espetáculo é, fundamentalmente, a ocasião de um reconhecimento cultural e ideológico.⁶ Esse reconhecimento de si supõe, no princípio, uma identidade essencial (que torna possíveis, na

condição de psicológicos, os próprios processos de identificação): a que une os espectadores e os atores reunidos num mesmo lugar, por uma mesma noite. Sim, estamos primeiro unidos por essa instituição que é o espetáculo, porém, mais profundamente unidos pelos mesmos mitos, pelos mesmos temas, que nos governam sem nosso consentimento, pela mesma ideologia espontaneamente vivida. Sim, embora ele seja por excelência o dos pobres, como em *El nost Milan*, comemos o mesmo pão, temos as mesmas cóleras, as mesmas revoltas, os mesmos delírios (ao menos, na memória, onde ronda incessantemente esse possível iminente), se não a mesma prostração diante de um tempo que nenhuma História move. Sim, como Mãe Coragem, temos a mesma guerra à porta, e a dois dedos de nós, se não em nós, a mesma horrível cegueira, a mesma cinza nos olhos, a mesma terra na boca. Temos a mesma aurora e a mesma noite, aproximamo-nos dos mesmos abismos: nossa inconsciência. Compartilhamos a mesma história – e é por aí que tudo começa. É por isso que, desde o princípio, somos nós mesmos, de antemão, a própria peça – e pouco importa, então, que conheçamos seu fim, visto que ela não desembocará nunca senão em nós mesmos, ou seja, ainda no nosso mundo. É por isso que, desde o início, e antes mesmo que ele se coloque, o falso problema da identificação está resolvido pela realidade do reconhecimento. A única questão é saber então qual será o destino dessa identidade tácita, desse reconhecimento imediato de si: O que o autor fez disso? O que farão os atores movidos pelo mestre de obras Brecht ou Strehler? O que se tornará esse reconhecimento de si ideológico? Esgotar-se na dialética da consciência de si, aprofundando seus mitos sem jamais se livrar deles? Pôr no centro do jogo esse espelho infinito? Ou então deslocá-lo, jogá-lo para os lados, agarrá-lo e perdê-lo, deixá-lo, voltar a ele, submetê-lo de longe a forças alheias – e tão tensas – que ele acabe, como por essa ressonância física que quebra um copo a distância, por não ser mais subitamente do que um amontoado de estilhaços no chão.

Retomando, para terminar, esta tentativa de definição, que gostaria de ser apenas um problema mais bem colocado, parecerá que a própria peça é a consciência do espectador, pela razão essencial de que o espectador não tem outra consciência senão o conteúdo que o une de antemão à peça e o desenvolvimento desse conteúdo na própria peça: o novo resultado que a peça *produz* a partir desse reconhecimento de si do qual ela é a figura e a presença. Brecht tinha razão: se o teatro tem como objeto unicamente ser o comentário, mesmo “dialético”, desse reconhecimento-desconhecimento imutável de si, o espectador conhece de antemão a música: é a sua música. Se o teatro, ao contrário,

tem como objeto abalar essa figura intangível, pôr em movimento o imóvel, essa imutável esfera do mundo mítico da consciência ilusória, então a peça é verdadeiramente o desenvolvimento, a produção de uma nova consciência no espectador – inacabada, como toda consciência, mas movida por esse mesmo inacabamento, essa distância conquistada, essa obra inesgotável da crítica em ato; a peça é verdadeiramente a produção de um novo espectador, esse ator que começa quando acaba o espetáculo, que só começa para acabá-lo, mas na vida.

Olho para trás. E, subitamente, irresistível, assalta-me a pergunta: Não seriam estas páginas, à sua maneira, desajeitada e cega, apenas essa peça desconhecida de uma noite de junho, *El nost Milan*, prosseguindo em mim seu sentido inacabado, procurando em mim, contra minha vontade, abolidos agora todos os atores e cenários, o *advento* de seu discurso mudo?

Agosto de 1962

Notas

- 1 "Melodrama épico"; "mau teatro popular"; "miserabilismo contagioso da Europa Central"; "o melô lacrimoso"; "a mais detestável pieguice"; "velho sapato gasto"; "Uma canção para Piaf"; "melodrama miserabilista, abuso realista" (fórmulas do *Parisien-libéré*, de *Combat*, do *Figaro*, de *Libération*, *Paris-Presse*, *Le Monde*).
- 2 Autor dramático milanês do fim do século XIX, que conheceu uma carreira medíocre – talvez porque teimou em escrever peças "veristas", de um estilo assaz singular para desagradar ao público que determinava então o "gosto teatral": o público burguês.
- 3 Há toda uma cumplicidade tácita desse povinho para separar os brigões, para ludibriar as dores demasiado vivas, como a do jovem casal de desempregados, para reconduzir todos os distúrbios e perturbações dessa vida à sua verdade: ao silêncio, à imobilidade, ao nada.
- 4 O texto de Marx (*A sagrada família*, Ed. Costes, tomo II, pp. 85-136; tomo III, pp. 5-124) não contém uma definição explícita do melodrama. Mas ele nos dá sua gênese, da qual Sue é testemunha eloquente.
(a) Veem-se n' *Os mistérios de Paris* a moral e a religião aplicadas sobre seres "naturais" (que o são a despeito de sua miséria ou de suas desgraças). Aplicação laboriosa! É preciso o cinismo de Rodolphe, a chantagem moral do padre, a mixórdia da polícia, da prisão, do internamento etc. A "natureza" acaba por ceder: uma consciência alheia a governará (e as catástrofes se multiplicarão para que ela mereça a salvação).
(b) A origem dessa "aplicação" salta à vista: É Rodolphe que impõe a esses "inocentes" tal consciência de empréstimo. Rodolphe não é povo nem "inocente". Mas quer (entende-se) "salvar" o povo, ensinar-lhe que tem uma alma, que existe um Deus etc. – em suma, ele dá ao povo, quer ele queira, quer não, a moral burguesa para macaquear, para que se mantenha tranquilo.
(c) Adivinha-se (Marx, III, pp. 75-76: "Em Sue, os personagens [...] estão encarregados de expor como suas próprias reflexões, como o motor consciente de seus atos, as intenções lite-

rárias que determinaram o autor a fazê-los agir de tal ou qual maneira”) que o romance de Sue é a própria confissão de seu projeto: dar ao “povo” um mito literário que seja, ao mesmo tempo, a propedêutica à consciência que ele deve ter e a consciência que ele deve ter para ser povo (ou seja, “salvo”, ou seja, submisso, paralisado, drogado, em suma, moral e religioso). Não se pode dizer mais cruamente que foi a própria burguesia que inventou para o povo o mito popular do melodrama, que lhe propôs ou impôs (os folhetins da grande imprensa, os “romances” baratos) ao mesmo tempo que lhe “dava” os asilos noturnos, a sopa popular etc.: em suma, um sistema de caridades preventivas bastante bem pensado.

(d) É ainda assim picante ver a maioria dos críticos estabelecidos fazer-se de desgostosa diante do melodrama! Como se, neles, a burguesia tivesse esquecido de que o inventara! Mas é preciso dizer, muito honestamente, que essa invenção está fora de moda: os mitos e as caridades distribuídos ao “povo” estão hoje organizados de outra maneira, e mais engenhosamente. Deve-se dizer também que era no fundo uma invenção para os outros, e que é seguramente muito deslocado ver as suas obras de caridade se sentarem sem rodeios, em plena recepção, à sua direita, ou se exibirem sem o mínimo embaraço nos palcos de seus benfeitores! Imagina-se hoje, por exemplo, a Imprensa água com açúcar (que é o “mito” popular dos tempos modernos) convidada para o concerto espiritual das ideias dominantes? Não se devem confundir as ordens.

(e) É verdade que se pode também permitir a si mesmo o que se proíbe aos outros (o que, outrora, na sua própria consciência, era a marca dos “grandes”): a troca dos papéis. Um personagem de categoria, por brincadeira, pode também usar por empréstimo a escada de serviço (pedir emprestado ao povo o que ele lhe deu ou deixou). Tudo está então no subentendido da troca sub-reptícia, no curto prazo do empréstimo, e em suas cláusulas: em suma, na ironia da brincadeira, na qual se prova (seria então preciso desta prova?...) que não se deixa iludir por nada, nem mesmo pelos meios que emprega para iludir os outros. Em suma, quer tomar emprestados do “povo” os mitos, a pacotilha que lhe fabricam e distribuem (ou vendem...), mas com a condição de acomodá-los e “tratá-los” convenientemente. Pode-se, nesta ordem, encontrar grandes “hospedeiros” (Bruant, Piaf *et alii*) ou medíocres (os Frères Jacques). Faz-se “povo”, pela vaidade de estar acima de seus próprios métodos: é por isso que é preciso brincar de ser (de não ser) esse povo que se exige que o povo seja, o povo do “mito” popular, o povo com cheiro de melodrama. Esse melodrama não merece o palco (o verdadeiro: o do teatro). Degusta-se em pequenos goles, no cabaré.

(f) Concluirei daí que nem a amnésia, nem a ironia, nem a repugnância ou a complacência fazem a menor sombra de crítica.

- 5 “A principal característica da obra consiste justamente em bruscas aparições de uma verdade que ainda não está bem definida... *El nost Milan* é um drama a meia-voz, um drama continuamente adiado, repensado, que se precisa de vez em quando para ser de novo retardado, que se compõe de uma longa linha cinzenta que teria os sobressaltos de uma mecha. É talvez por essa razão que os poucos gritos decisivos de Nina e de seu pai adquirem um relevo particularmente trágico... A fim de acentuar essa estrutura secreta da obra, chegou-se a uma alteração parcial da construção da peça. Os quatro atos previstos por Bertolazzi foram condensados em três pela fusão do segundo e do terceiro ato [...]” (Apresentação do espetáculo).
- 6 Não se deveria crer que esse reconhecimento de si escapa às exigências que comandam, em última instância, o destino da ideologia. A arte, com efeito, é tanto vontade de se reconhecer quanto reconhecimento de si. Portanto, na origem, a unidade que aqui suponho adquirida (no essencial), a fim de limitar o exame, esse compartilhamento de mitos, temas e aspirações comuns, que funda a possibilidade da representação como fenômeno cultural e ideológico, essa unidade é tanto querida ou recusada quanto consolidada. Dito de outro modo, no mundo teatral ou mais geralmente estético, a ideologia nunca deixa, por essência, de ser o lugar de

uma contestação e de um combate no qual ressoam, silenciosa ou brutalmente, o barulho e os abalos das lutas políticas e sociais da humanidade. Admito que é muito estranho alegar puros processos psicológicos (tal como a identificação) para explicar o comportamento do espectador, quando se sabe que seus efeitos ficam às vezes radicalmente suspensos; quando se sabe que há espectadores, profissionais ou outros, que não querem ouvir nada, antes mesmo que a cortina se levante, ou que, uma vez levantada a cortina, recusam reconhecer-se na obra que lhes é apresentada ou em sua interpretação. Inútil procurar muito longe exemplos que se multiplicam. Não foi Bertolazzi recusado pela burguesia italiana do fim do século XIX, que fez dele um malgrado e um miserável? E aqui mesmo, em Paris, junho de 1962, não foi ele, ele e Strehler, condenado sem ter sido ouvido, verdadeiramente ouvido, pelos diretores de consciência do público "parisiense", ao passo que um vasto público popular italiano agora o adotou e reconheceu?