

O DISTANCIAMENTO E O *GESTUS* SOCIAL EM “A VIDA DE GALILEU”: ELEMENTOS DESPERTADORES DA CONSCIÊNCIA REVOLUCIONÁRIA

Fernanda Isabel Bitazi¹

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo verificar como o efeito de distanciamento e, por extensão, o *gestus* social, conceitos teóricos estes próprios do teatro épico de Brecht, cumprem, no texto dramático brechtiniano, a função de conscientizar o interlocutor sobre a problemática das contradições de classe para que, posteriormente, esse mesmo interlocutor seja o agente capaz de transformar essa situação na realidade em que vive.

Palavras-Chave: Efeito de distanciamento, *Gestus* social, *Praxis* revolucionária.

Resumen: El objetivo de este trabajo es verificar cómo el efecto del distanciamiento y el *gestus* social, conceptos teóricos propios del teatro épico de Brecht, cumplen, en el texto dramático brechtiniano, la tarea de despertar la conciencia del interlocutor a cerca de las contradicciones de clase, para que, posteriormente, este mismo interlocutor sea el agente capaz de transformar esa situación en la realidad por él vivenciada.

Palabras Clave: Efecto de distanciamiento, *Gestus* social, *Praxis* revolucionaria.

Já se sabe que a comunicação humana em todas as suas manifestações — verbal e não-verbal — é constitutivamente dialógica, sendo, pois, que a identidade do sujeito se constitui irremediavelmente a partir da interação com sua alteridade: “Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa” (BAKHTIN, 1988, p. 88). Essa premissa torna, portanto, viável a afirmação de Ubersfeld (2005, p. 168) de que “o discurso teatral é *discurso sem sujeito*”, ou seja, o produtor do texto teatral nega o estatuto subjetivo-individual do “Eu”, pois o conteúdo desse texto será transmitido à platéia por meio de outros sujeitos, os atores travestidos de personagens. Trata-se, pois, da *dupla enunciação* teatral.

Segundo Rynngaert (1996, p. 108-109), essa dupla enunciação se refere ao fato de que a “comunicação teatral não opera exclusivamente no eixo interno da relação entre os indivíduos, mas também — ou principalmente — no eixo externo entre o Autor e o Leitor ou o Público, através de uma cadeia de emissores”. Quando o público ou o leitor assiste ou lê determinada obra teatral, ele entra em contato com personagens que se relacionam, contratual ou polemicamente, umas com as outras; subjacente a essa interação, ou mais precisamente, a essas *relações de força* entre as personagens está a ideologia

¹ Mestra em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) de São Paulo. Endereço eletrônico: fernanda_bitazi@yahoo.com.br.

do autor que interage, ainda que indiretamente, com seu leitor ou público e, nessa comunicação indireta, ele lhe fornece por meio do texto, encenado ou não, *estratégias de informação* que determinam “o que” seus interlocutores devem interpretar e “como” eles devem interpretar tais informações (RYNGAERT, 1996, p. 109).

Toda essa problemática do complexo comunicativo teatral será abordada mais detalhadamente na análise que será empreendida a partir do episódio 4 da peça *A vida de Galileu*, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. O objetivo de aprofundar esse estudo consiste em verificar justamente a maneira como os interlocutores de uma peça brechtiniana — ou no caso desse trabalho, de um texto dramático brechtiniano — devem posicionar-se para depreender o “o que” e o “como” subjacentes a tal texto. Contudo, antes de desenvolver efetivamente essa análise, convém esclarecer, ainda que sucintamente, alguns aspectos teóricos sobre as propostas cênicas do teatro épico de Brecht, bem como a relação desses aspectos com algumas premissas marxistas.

Em seu texto teórico “*Pequeno Organon*” para o teatro, Brecht (1967, p. 191) afirma que a atitude produtiva de que o espectador deve estar munido, ao assistir a uma peça teatral, é a *atitude crítica*. É a partir dessa postura que o dramaturgo acredita na possibilidade de conscientização por parte do público — principalmente o da grande massa — com relação às vivências sociais deflagradas no mundo e, conseqüentemente, na possibilidade de ele transformar essas vivências com o fim de promover “a vez” da classe dominada:

Nossas representações da vida social destinam-se a esses técnicos fluviais, aos pomicultores, aos construtores de veículos e aos revolucionários, a quem convidamos a comparecer aos nossos teatros e a quem pedimos que não esqueçam, enquanto lá estiverem, suas respectivas ocupações (alegres ocupações), para podermos, desta forma, entregar o mundo a suas mentes e corações e para que o modifiquem a seu critério (Idem, p. 191).

Nota-se, nesse trecho, o estreito vínculo entre a representação teatral da realidade e os acontecimentos sociais efetivamente nela ocorridos, ou melhor, nota-se a relação entre a *praxis* marxista e a função social que, segundo Brecht, o teatro deve exercer. Segundo a terceira tese sobre Feuerbach, Marx (2006, p. 122) afirma:

A doutrina materialista da transformação das circunstâncias e da educação esquece que as circunstâncias têm de ser transformadas pelos homens e que o próprio educador tem de ser educado. [...] A coincidência da mudança das circunstâncias e da atividade humana ou autotransformação só pode ser tomada e racionalmente entendida como *práxis revolucionária*.

Relacionando os dizeres de Marx aos de Bertolt Brecht, o teatro épico cumpre uma função social, na medida em que expõe, ou melhor, representa no palco as contradições sociais ocorridas na realidade. Ao deparar-se com essas representações sociais de que falou Brecht, o espectador pode ver, mais do que a sua própria vida, a vida social de toda uma coletividade com todas as suas contradições de classe e, por conseguinte, pode operar uma transformação nessa realidade. No entanto, esse espectador não pode identificar-se com essas representações por meio da emoção, mas, sim, por meio da razão, caso contrário, as “circunstâncias” de que falou Marx não serão modificadas: Brecht enfatizou a importância de que os espectadores não devem esquecer, no momento em que estão assistindo a uma peça, “suas respectivas ocupações”. É preciso, pois, que esses “revolucionários”, apreciem o espetáculo de modo distanciado, pois é dessa maneira que eles poderão avaliar criticamente a realidade representada e, conseqüentemente, poderão transformar efetivamente a ordem social vigente.

Outro aspecto importante a ser destacado sobre o teatro épico de Brecht diz respeito ao seu cunho didático: se, conforme afirmou Marx, os homens “são produto das circunstâncias e da educação”, então o teatro pode ser um instrumento didático, pois as representações sociais encenadas no palco podem educar esses homens, ou melhor, podem conscientizá-los sobre a realidade social em que estão inseridos e, sobretudo, podem fazê-los pôr em prática o que foi assimilado durante esse processo de conscientização propiciado pelo jogo cênico. Sobre o caráter didático do teatro épico, o dramaturgo alemão (2005, p. 69) diz que:

[...] há uma forma de instrução que causa prazer, que é alegre e combativa. Não fora esta possibilidade de uma aprendizagem divertida, e o teatro, em que pese toda a sua estrutura, não seria capaz de ensinar.

Essa “aprendizagem divertida” consiste justamente no que foi dito anteriormente: os espectadores assistem a um espetáculo teatral, cuja finalidade é propiciar-lhes prazer, deleite; porém, esse prazer não permite mais “ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem conseqüências na prática), por mera empatia para com a personagem dramática” (Idem, p. 66). Ao que parece, portanto, o prazer cênico deve, segundo a concepção brechtiniana, “elevar a emoção ao raciocínio” (ROSENFELD, 2006, p. 148), de modo que esse raciocínio seja materializado em prática revolucionária.

Para que o público se conscientize da problemática das contradições da realidade social representada no palco e, posteriormente, transforme-a visando o bem coletivo, Bertolt Brecht aposta, conforme já foi antecipado, no *dis-*

tanciamento que o público deve manter em relação ao espetáculo. Segundo Brecht (1967, p. 200), uma “representação que cria o distanciamento, permite-nos reconhecer seu objeto, ao mesmo tempo em que faz com que ele nos pareça alheio”: o distanciamento, portanto, orienta o público a apreciar o espetáculo de modo mais racional e objetivo, relacionando-se, pois, ao “como” as informações devem ser interpretadas, ou seja, relacionando-se ao modo como os fatos — os quais correspondem ao “o que” se deve saber — de cada cena da peça devem ser interpretados.

Feitos os devidos esclarecimentos sobre o embasamento teórico que sustentará a análise do “o que” e do “como” presentes em *A vida de Galileu* — ou mais especificamente, que servirá para verificar de que maneira aquilo que se vê na encenação ou se lê em um texto dramático brechtiniano penetra na consciência do interlocutor de modo a despertar-lhe a criticidade com vistas a uma atitude transformadora da realidade —, segue-se agora com o estudo pretendido em que todos os aspectos teóricos explanados anteriormente — o *realismo social*, a *atitude crítica do público* e as *técnicas para a obtenção do efeito do distanciamento* próprios do teatro épico — serão relacionados a alguns conceitos teóricos usados para analisar qualquer peça/texto dramático, tais como as *relações de forças entre as personagens* e as *estratégias de informação fornecidas pelo autor*.

Tal como sucede nos demais textos dramáticos brechtinianos, também em *A vida de Galileu* todos os episódios que o constituem são precedidos de títulos por meio dos quais o “espectador adota rapidamente uma atitude mais cômoda em relação à obra” (BRECHT, 1967, p. 61). Nesse texto, o título do episódio 4 é “Galileu trocou a República de Veneza pela Corte Florentina, cujos sábios não dão crédito às suas descobertas feitas pelo telescópio”. De fato, ao ler o título que antecede o episódio, o interlocutor adota uma atitude mais cômoda por já poder prever que assistirá a um choque entre idéias antagônicas, embate este reforçado e um pouco mais detalhado pela epígrafe escrita logo abaixo do título: “O que o velho diz: fui, sou, serei assim. / O que o novo diz: caia fora o que é ruim”. Essa primeira estratégia de informação faz o interlocutor depreender que as idéias promissoras de Galileu — ou “o novo” — sobre as estrelas irão confrontar-se com os preceitos retrógrados e autoritários dos tais “sábios” — ou o “velho” — e, por conseguinte, serão por eles subjuga-

das. Procedendo dessa maneira, o interlocutor pode prever a ocorrência de um embate nesse episódio; na verdade, no decorrer desse episódio, ele acaba por assistir a dois embates: o primeiro refere-se à contenda entre os garotos Andrea e Cosmo de Medici, e o segundo, à luta entre o grupo de Galileu —

constituído por Federzoni e Andrea — e o grupo dos Senhores da Universidade Florentina — constituído pelo Filósofo e pelo Matemático. Nessa segunda contenda, a Corte, representada por Cosmo e por um de seus séqüitos, o Mestre-Sala, tem uma participação infima, como poderá ser visto. Essas duas contendas são importantes por estabelecerem, nesse episódio, um *gestus* social que corresponde ao “o que” deve saber o interlocutor: que a necessária transformação social das classes dominadas é atravancada tanto pela *alienação* de alguns grupos sociais, como pelo *autoritarismo* das classes dominantes; a classe social que ostenta a alienação, nesse episódio, é justamente a Corte.

É possível inferir esse *gestus* social pelas relações de força estabelecidas entre as personagens, relações estas que concernem à atitude dessas personagens para com as demais. Tal atitude pode referir-se tanto ao gesto propriamente dito, isto é, ao modo como é executada a gestualidade corporal levada a cabo pelas personagens, como à maneira pela qual as falas são por elas proferidas. Depreendem-se essas afirmações das seguintes palavras de Brecht (1967, p. 209):

A atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos esfera do *Gestus*. Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinadas por um *Gestus* social: os personagens injuriam-se, cumprimentam-se, esclarecem-se uns aos outros, etc.

É necessário, agora, passar efetivamente a uma análise, ainda que superficial, de algumas das réplicas que compõem os dois embates, a fim de esclarecer em que consiste o *gestus* social. O primeiro, como já foi dito, diz respeito às relações de força estabelecidas entre Andrea e o grão-duque Cosmo de Medici. É nesse primeiro embate que será possível vislumbrar ser a alienação de determinados grupos sociais um dos entraves da transformação social das classes dominadas, sendo que tal alienação, nesse episódio, diz respeito à postura da Corte. Para compreender como se dá essa alienação, importa lembrar, primeiramente, que, no episódio 3 (BRECHT, 1991, p. 84), Galileu, para tentar mostrar suas descobertas acerca das estrelas, envia uma carta ao grão-duque, relatando tais fatos. Esse relato, por sua vez, demonstra tanto um demasiado enaltecimento por parte do cientista, pois ele escreve a Cosmo que “o egrégio nome da casa de Medici irá garantir vida imortal às estrelas” (Idem, p. 85), como uma subserviência, pois lhe escreve “reputo grande honra ter nascido súdito de Vossa Alteza, me recomendando como um dos vossos servidores mais fiéis e dedicados” (Idem, p. 85). Ao ter lido o diálogo que Galileu estabeleceu com seu amigo Sagredo (Idem, p. 73-81), nesse mesmo episódio, o interlocutor já sabe que, na verdade, o cientista se vale desse exagerado tom de enaltecimento e de subserviência para tentar provar seus argumentos cien-

tíficos, visto saber que, para conseguir derrubar convicções quase que cristalizadas sobre os estudos astronômicos — não somente os astronômicos, claro está —, não pode expressar incisivamente suas opiniões. Assim, o enaltecimento e a subserviência expressos pela passagem da carta servem como argumentos de persuasão: Cosmo de Medici, apesar de ser um grão-duque, é uma criança de apenas 9 anos de idade que é regida por um deslumbramento tipicamente infantil e que, por isso, não possui condições de exercer adequadamente as funções políticas próprias de seu título. Esse comportamento, de certa forma, já demonstra uma certa alienação. Veja-se como isso pode ser depreendido das seguintes réplicas² (BRECHT, 1991, p. 87-89):

- (1) COSMO — Eu quero ver o telescópio.
- (2) O MESTRE-SALA — Vossa Alteza há de ter paciência, até que o senhor Galileu volte da universidade com os outros senhores. *Voltando-se para Dona Sarti.* — O senhor Galileu quer que os astrônomos examinem as estrelas que ele descobriu e batizou de “Medicéias”.
- (3) COSMO — Eles não acreditam no telescópio nem um pouco. Onde é que está?
- (4) DONA SARTI — Lá em cima, no quarto de estudo.
O menino balança a cabeça, olha a escada e, quando Dona Sarti faz que sim, sobe correndo.
- (5) O MESTRE-SALA *um homem muito velho* — Alteza! *Volta-se para Dona Sarti* — A senhora acha necessário subir? Eu estou aqui só porque o preceptor está de cama.
- (6) DONA SARTI — Deixe, não vai acontecer nada ao jovem senhor. O meu menino está lá em cima.
- (7) COSMO *entrando* — Boa noite.
Os meninos se inclinam cerimoniosamente. Pausa. Andrea volta ao seu trabalho.
- (8) ANDREA *muito semelhante ao seu professor* — Isso aqui parece a casa da sogra.
- (9) COSMO — Muita visita?
- (10) ANDREA — Mexem em tudo, arregalam o olho e não pescam nada.
- (11) COSMO — Eu entendo. É esse o...? *Aponta para o telescópio.*
- (12) ANDRA — É, é esse. Mas não é para botar o dedo.
- (13) COSMO — E isso, o que é? *Aponta para o modelo do sistema de Ptolomeu.*
- (14) ANDREA — Esse é o ptolomaico.
- (15) COSMO — Ele mostra o movimento do Sol, não é?
- (16) ANDREA — É o que dizem.
- (17) COSMO *senta-se numa cadeira e põe o modelo sobre as pernas* — Hoje eu saí mais cedo porque o meu professor está resfriado. É muito gostoso este lugar.
- (18) ANDREA *andando para baixo e para cima, inquieto e incerto, examina o outro menino com olhar desconfiado; finalmente, incapaz de resistir à tentação,*

² As réplicas foram enumeradas para facilitar o processo analítico do texto dramático.

pesca um modelo copernicano que está detrás dos mapas — Mas na verdade é assim.

(19) COSMO — O que é assim?

(20) ANDREA *apontando o modelo nas mãos de Cosmo* — Dizem que é assim, mas — *apontando para o seu* — é assim é que é. A Terra gira em torno do Sol, o senhor compreende?

(21) COSMO — Você acha mesmo?

(22) ANDREA — Está provado.

(23) COSMO — Não diga. Eu quero saber por que não me deixam mais ver o velho. Ontem ele ainda apareceu para o jantar.

(24) ANDREA — O senhor parece que não acredita, hein?

(25) COSMO — Como não? Acredito sim.

(26) ANDREA *indicando subitamente o modelo sobre os joelhos de Cosmo* — Dê cá, nem esse você entende!

(27) COSMO — Mas você não precisa de dois.

(28) ANDREA — Dê cá, isso não é brincadeira pra criança.

(29) COSMO — Eu devolvo, mas você devia ser um pouco mais educado, sabe?

(30) ANDREA — “Educado, educado”, você é um bobo, e dê cá, senão vai ter.

(31) COSMO — Tire a mão, viu?

Começam a brigar e logo rolam no chão.

(32) ANDREA — Você vai ver como se trata um modelo. Pede água!

(33) COSMO — Partiu no meio. Você está me torcendo a mão.

(34) ANDREA — Você vai ver quem tem razão e quem não tem. Diz que ele gira, senão eu bato!

(35) COSMO — Não digo. Ai, seu estúpido! Você vai aprender a ser bem-educado.

(36) ANDREA — Estúpido? Quem é estúpido?

Lutam silenciosamente. Embaixo, entram Galileu e alguns professores da universidade; atrás deles, Federzoni.

Pelas réplicas 1 e 3, percebe-se que as estratégias persuasivas de Galileu não surtirão efeito, já que Cosmo está interessado não nas descobertas feitas pelo cientista, mas, sim, tão-somente nas estrelas Medicéias que o telescópio poderá mostrar-lhe. Essa afirmação procede na medida em que as primeiras palavras do grão-duque, ao chegar à casa de Galileu, foram pronunciadas para indagar justamente sobre onde estava o telescópio, e na medida em que ele afirma, categoricamente, que os astrônomos da sua universidade não acreditam “nem um pouco” nesse instrumento. Além disso, a ansiedade de Cosmo para ver suas estrelas é tamanha que, logo após falar sobre a descrença dos astrônomos, emenda com um “Onde está?”; essa última frase pode ser interpretada como índice de ansiedade pelo fato da didascália presente na réplica 4 descrever que o menino “sobe correndo” imediatamente as escadas que dão acesso ao quarto de Galileu, mal Dona Sarti assente com a cabeça para que ele suba.

Já no quarto, Cosmo e Andrea, após se cumprimentarem, começam a conversar, e o que passa a chamar a atenção do interlocutor, logo no início dessa conversa, são as palavras proferidas por Andrea descritas nas réplicas 8 e 10: trata-se de palavras já ditas por Galileu ao menino no 1º episódio da peça (BRECHT, 1991, p. 59-62), quando o cientista demonstra ao menino que é a Terra que gira em torno do Sol. A reprodução das mesmas palavras do mestre por parte de Andrea já faz com que o interlocutor se distancie dos fatos representados, ou melhor, já se posicione com um olhar mais objetivo sobre os acontecimentos da cena, visto que tais palavras mantêm praticamente a mesma indignação contida nas frases proferidas originalmente por Galileu. Pode-se afirmar que Andrea procede dessa forma, para tentar incitar o grão-duque a participar de uma conversa mais aguerrida, sem o tom comedido das saudações feitas “cerimoniosamente”.

Essa atitude de querer incitar o outro advém justamente da conversa que Andrea empreendeu com Galileu no 1º episódio: naquela ocasião, o garoto tentou argumentar que não podia entender as leis astronômicas de Copérnico sobre a rotação, dizendo “É muito difícil, e eu ainda não fiz onze anos [...]” (BRECHT, 1991, p. 59); mas, à medida que a conversa com Galileu vai se estendendo e, com ela, o cientista vai lhe mostrando, por meio de hipóteses concretas, e não por meios propriamente científicos, como ocorre o movimento da Terra em volta do Sol, vai-se também operando em Andrea um processo de transformação: por ter se disposto a “olhar”, ou melhor, a observar racionalmente as demonstrações de seu mestre, o garoto fascina-se com o processo lógico que rege os acontecimentos, tanto que, mesmo com a ressalva de que ele havia sido exposto a *hipóteses* e não a *provas* sobre tal movimento, afirma ao cientista “Mas o senhor provou tudo para mim” e “Eu também quero ser físico, senhor Galileu” (Idem, p. 68).

O que se percebe, pois, é que Andrea deseja estender essa transformação, ou melhor, essa razão científica, a Cosmo, porém, diferentemente de Galileu, o garoto não se vale da subserviência contida na carta escrita ao grão-duque, mas, sim, da sua ansiedade incontrolável pela transformação. Andrea, tal como Cosmo, é um garoto ansioso, só que sua ansiedade não se justifica por uma fascinação egocêntrica e, portanto, irracional, mas, sim, por uma fascinação racional e lógica. E nessa cena do episódio 4, ele parece incitar o outro garoto a tentar empreender um diálogo “com mais conteúdo”: ao reproduzir durante a conversa com Cosmo as palavras de Galileu — “arregalam o olho e não pescam nada” (réplica 10) —, Andrea parece esperar por parte do outro garoto uma outra pergunta como “Por que os outros arregalam o olho e não pescam nada?”, a qual serviria de pretexto para começar o tal diálogo. No en-

tanto, o grão-duque responde com um inexpressivo “Eu entendo”, fala esta que deixa subentendido o fato de Cosmo não haver percebido a rispidez com que Andrea o tratou no momento em que este diz ao grão-duque “Mas não é pra botar o dedo” (réplica 12). Aliás, essa falta de percepção por parte de Cosmo é ainda mais endossada, quando ele, logo a seguir à fala ríspida de Andrea, “aponta” para seu verdadeiro objeto de desejo, o “telescópio”.

Essa situação permanece inalterada nas réplicas de 12 a 23; nelas, importa ressaltar mais uma estratégia de informação presente na didascália da réplica 18, a qual fornece ao leitor o grau de ansiedade a que Andrea está submetido: ele está “inquieto”, “incerto” por não saber se seu interlocutor — que, ademais de demonstrar uma propensão a não discutir, se preocupa com o estado de saúde de seu professor (réplica 17) — compreenderá as suas explicações sobre o sistema copernicano, tanto que o examina com um “olhar desconfiado”. Acontece que seu desejo por demonstrar os fatos lógicos do universo vence o seu bom-senso — o bom-senso de que a alienação é mais poderosa que a razão — e, com o modelo de Copérnico em mãos, afirma a Cosmo que a Terra não é estática no universo. Diante dessa informação, que seria bombástica por refutar um preceito inabalável, o grão-duque responde, novamente, com um lacônico “Você acha mesmo?” (réplica 21), laconismo ainda mais reforçado quando Andrea, ao dizer “Está provado” (réplica 22) — sendo que nenhum fato, como se observou mais acima, fora comprovado —, obtém, como resposta por parte do grão-duque, um “Não diga” (réplica 23), seguido de um novo comentário acerca de seu professor, comentário este que, por não ter relação nenhuma com as descobertas astronômicas, revela a alienação e o desinteresse de Cosmo.

Andrea, percebendo que, por meio de uma discussão argumentativa, não iria conseguir fazer Cosmo passar pela mesma transformação que as descobertas de Galileu lhe propiciaram, apela então para um último recurso: *forçar* a transformação. E o meio para isso foi partir para a contenda física. Isso fica evidente nas réplicas de 26 a 33: Andrea tenta arrancar o modelo ptolomaico das mãos do grão-duque como forma de acabar com uma conversa que não iria resultar em utilidade nenhuma, e Cosmo compreende essa atitude, de modo equivocado, como um ato descortês e egoísta, julgando que Andrea queria ter os dois modelos somente para si (réplica 27). Assim, diante do que julga ser uma “falta de educação”, Cosmo, tal qual uma criança birrenta, não devolve o modelo ptolomaico e ambos os garotos “rolam no chão”: esse momento é importante, pois se percebe que Andrea tenta impor a razão científica pela força física, quando este diz a seu adversário “Você vai ver quem tem razão e quem não tem. Diz que ele gira, senão eu bato!” (réplica 23).

Contudo, nem mesmo a força física é capaz de promover alguma transformação racional em Cosmo que, em contrapartida, quer transformar Andrea em alguém mais educado (réplica 35). Considerando o contexto do episódio e as informações de duas didascálias da cena seguinte, boa-educação também deve ser entendida como mais um fator de alienação: percebendo a chegada de Galileu e dos professores da universidade, o grão-duque recompõe-se imediatamente e, como se nada tivesse ocorrido, “faz curvaturas muito formais para todos os lados, também para Andrea” (BRECHT, 1991, p. 90) e “apanha o modelo, que entrega a Andrea com gesto cortês” (Idem, p. 90), ou seja, em momento nenhum Cosmo reclama de ter sido agredido, tanto que chega a cumprimentar, cortesmente, seu contendor. Esse gesto pode ser interpretado, portanto, como uma atitude alienada, uma vez que o grão-duque está *totalmente* submetido pelos códigos da educação cortês que é, por seu turno, desprovida de criticidade.

Como se viu pela análise, o “*Gestus* mantém sempre diante dos olhos do espectador as implicações sociais do teatro épico” (CARLSON, 1997, p. 372), ou mais especificamente, o modo como a gestualidade cortês de Cosmo é executada — artificialmente —, bem como a maneira como suas palavras são proferidas — lacônica e desinteressadamente — em relação ao que diz Andrea, leva o interlocutor a distanciar-se da cena e, por conseguinte, a depreender que a alienação emperra a transformação social, impedindo a subversão do *status quo* vigente. Esse *gestus* também é inferido pelo modo rispido e incisivo de que se vale Andrea para falar e agir. Relembrando o que Brecht disse, a “atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos esfera do *Gestus*”, o que significa que as relações de força entre as personagens determinam, de certo modo, o *gestus* social.

O já mencionado *gestus* social também é depreendido das cenas que compõem a segunda contenda, a qual se estende até o final do episódio 7. Dessa vez, esse segundo embate será apenas argumentativo, pois nele se nota um choque entre a racionalidade e o autoritarismo. Antes de dar continuidade ao estudo aqui empreendido, convém esclarecer que a análise não será feita, agora, tão minuciosamente, tal como se sucedeu com a análise da contenda entre Andrea e Cosmo; serão consideradas apenas algumas réplicas, bem como serão feitas observações de caráter genérico que auxiliem na compreensão dos fatos desse segundo embate e, conseqüentemente, na compreensão do significado do referido *gestus*.

Iniciando, pois, pelas informações mais gerais, importa ressaltar que os senhores da universidade que participam desse embate argumentativo são o Matemático e o Filósofo: a função dessas personagens, nesse episódio, é refu-

tar a razão científica por meio de argumentos baseados na autoridade de Aristóteles. Tal autoridade é que pode ser associada ao adjetivo “velho” e à expressão reticente e autoritária “serei assim”, presente na epígrafe que inicia esse episódio, visto que é a fé cega nas leis aristotélicas que impede um olhar mais racional sobre os fatos atuais, como bem mostram, uma vez mais, as relações de força entre as personagens nas réplicas (BRECHT, 1991, p. 91-92) a seguir:

- (1) ANDREA indicando a banquetta diante do telescópio — É favor sentar-se aqui.
- (2) O FILÓSOFO — Muito obrigado, meu filho. Mas eu receio que isso tudo não seja tão simples. Senhor Galileu, antes de aplicarmos o seu famoso telescópio, gostaríamos de ter o prazer de uma disputa. Assunto: É possível que tais planetas existam?
- (3) O MATEMÁTICO — Uma disputa formal.
- (4) GALILEU — Eu achava mais simples os senhores olharem pelo telescópio para terem certeza.
- (5) ANDREA — Aqui, por favor.
- (6) O MATEMÁTICO — Claro, claro. O senhor naturalmente sabe que segundo a concepção dos antigos não é possível uma estrela que gire em volta de um centro que não seja a Terra, assim como não é possível uma estrela sem suporte no céu?
- (7) GALILEU — Sei.
- (8) O FILÓSOFO — E mesmo sem considerar a possibilidade de tais estrelas, que ao nosso matemático — faz uma mesura em sua direção — parece duvidosa, eu gostaria de perguntar com toda a modéstia e como filósofo: seriam necessárias tais estrelas? Aristotelis divini universum...
- (9) GALILEU — Se for possível, eu preferia que continuássemos na língua comum. O meu colega, o senhor Federzoni, não entende o latim.
- (10) O FILÓSOFO — É importante que ele nos entenda?
- (11) GALILEU — É.
- (12) O FILÓSOFO — O senhor me perdoe, pensei que ele fosse operário, um polidor de lentes.
- (13) ANDREA — O senhor Federzoni é polidor de lentes e é um estudioso.
- (14) O FILÓSOFO — Obrigado, meu filho. Se o senhor Federzoni insiste.
- (15) GALILEU — Sou eu quem insiste.
- (16) O FILÓSOFO — O argumento perderá em brilho, mas a casa é sua. [...]

Quando Galileu diz aos senhores universitários julgar ser “mais simples” eles “olharem pelo telescópio” — isto é, observarem racionalmente o movimento das estrelas —, o Matemático dirige-se ao cientista, utilizando em sua fala o termo “naturalmente”, com o intuito de forçar o cientista a concordar com a impossibilidade da Terra girar em torno do Sol, pois esta é a “concepção dos antigos”, ou seja, esta é a concepção aristotélica. Nessas palavras, já está implícito um tom autoritário, embora tal autoritarismo seja pronunciado sutilmente.

Além dessa postura autoritária, esse pequeno trecho deixa o interlocutor perceber claramente a luta de classes existente na vida real, em que o dominador tenta subjugar o dominado: o Filósofo refuta qualquer opinião que Federzoni possa vir a dar durante a conversa por julgá-lo inferior (réplicas de 10 a 16), uma vez que o operário não compreende latim, considerada a língua dos sábios. Além disso, às palavras “com toda a modéstia e como filósofo” (réplica 8) pronunciadas ironicamente pelo Filósofo, quando este perguntou a Galileu sobre a existência dos planetas, subjaz a idéia de que sua sabedoria não pode ser contestada.

Essa representação de uma realidade social — a de que os dominadores subjagam os dominados — é que, para Brecht (1967, p. 192), deve ser a verdadeira preocupação do teatro: “O teatro tem de se comprometer com a realidade, pois só assim lhe será possível e lícito realizar representações eficazes da realidade”. Tornar as representações eficazes consiste justamente fazer o espectador ver-se a si próprio no palco, mas de modo crítico, ou seja, de modo a perceber os problemas sociais ali representados para, depois, tentar modificá-los. Essa função social que Brecht delega ao teatro está em consonância com a postulação de Marx de que filosofia e realidade, isto é, teoria e prática, não podem dissociar-se:

[...] a teoria, que por si só não transforma o mundo real, torna-se prática quando penetra na consciência dos homens. Desse modo, ficam estabelecidos seus limites e a condição necessária para que se torne prática; por si só ela é inoperante e não pode substituir a ação, mas se torna força efetiva — um “poder material” — quando é aceita pelos homens (VÁZQUEZ, 1977, p. 127).

Se o teatro épico de Brecht deve fazer o público “se divertir proveitosamente com a complexidade de seus problemas” (BRECHT, 1967, p. 191), isto significa que as representações sociais encenadas no palco — ou lidas no texto dramático—, se assimiladas pelo espectador mediante a identificação emocional deste com a encenação, não farão dele um ser transformador, revolucionário. Assim, para que essas representações se tornem “prática”, “força efetiva”, é necessário que a platéia as aceite, as assimile racional e criticamente.

A necessidade de transformar a realidade social — que deve, portanto, incitar a platéia à prática — é, como se pôde ver, levada a cabo por Andrea logo na primeira contenda e, na segunda, não só por Galileu, mas por Federzoni, cujas falas (BRECHT, 1991, p. 94-95) acabam por deixar transparecer que ele é possuidor de uma visão lógico-científica de que os senhores da universidade são destituídos:

- (1) O MATEMÁTICO — Enfim, que adianta estar sobre ovos? Mais cedo ou mais tarde, o senhor Galileu se habituará aos fatos. A esfera de cristal seria furada pelos planetas de Júpiter. É simplíssimo.
- (2) FEDERZONI — O senhor não vai acreditar, mas não existem as esferas de cristal.
- (3) O FILÓSOFO — Existem, qualquer manual ensina isso, meu rapaz.
- (4) FEDERZONI — Nesse caso, é preciso escrever manuais novos.
- (5) O FILÓSOFO — Alteza, o meu ilustre colega e eu nos apoiamos em nada menos que a autoridade do divino Aristóteles ele mesmo.
- (6) GALILEU *quase submisso* — Meus senhores, a fé na autoridade de Aristóteles é uma coisa, e os fatos, que são tangíveis, são outra. Os senhores dizem que segundo Aristóteles há esferas de cristal lá no alto; que, portanto, há movimentos que não são possíveis, porque as estrelas seriam obrigadas a quebrar as esferas. Mas e se os senhores puderem constatar esses movimentos? Isso não indicaria aos senhores que essas esferas de cristal não existem? Meus senhores, eu lhes peço com toda a humildade que acreditem nos seus olhos.
- (7) O MATEMÁTICO — Meu caro Galileu, por mais antiquado que pareça ao senhor, eu ainda tenho o hábito de ler Aristóteles, e lhe garanto que acredito nos meus olhos quando leio.
- (8) GALILEU — Eu me acostumei a ver como os senhores de todas as faculdades fecham os olhos a todos os fatos, fazendo de conta que não houve nada. Eu mostro as minhas observações e eles sorriem, eu ofereço o meu telescópio para que vejam, e eles citam Aristóteles.
- (9) FEDERZONI — Aristóteles não tinha telescópio!
- (10) O MATEMÁTICO — É claro que não, é claro que não.

A visão lógico-científica do operário Federzoni é patente na réplica 2, pois, se ele contraria, categoricamente, o preceito aristotélico de que não há esferas de cristal, é porque, tal como Andrea, observou e, por conseguinte, constatou o movimento das estrelas, ainda que ele não tenha lido nenhum manual instrutivo que contenha as descrições das leis incontestáveis do “divino Aristóteles” sobre a fixidez das estrelas. Já seu desejo de transformar, de abalar convicções, é expresso pela ousadia com que enfrenta o autoritarismo do Filósofo, ao dizer-lhe, sem rodeios, ser necessário comprar manuais que atualizem a verdade, a verdade de não existirem tais esferas (réplica 4), e ao afirmar, em um tom mais enfático, não haver tido Aristóteles um telescópio (réplica 9), fala esta que deixa implícito o fato de este não ter produzido suas leis de modo racional, visto não ter tido como observar o céu para constatar a verdade sobre a real movimentação dos corpos celestes.

Essa análise mais rápida das réplicas constituintes da segunda contenda também evidencia que a maneira como as personagens se relacionam deixa o interlocutor depreender o *gestus* de que a transformação social é impedida pelo autoritarismo imposto pelas classes dominantes. Como esse segundo embate é apenas argumentativo, então é somente pelo modo como as perso-

nagens proferem seus discursos que se percebe o embate da razão e da criticidade, que podem propiciar a transformação social, com o autoritarismo das leis cristalizadas, que impedem a classe dominada de usarem a razão e a criticidade para efetivarem tal transformação.

Como foi possível observar até o momento, nem Andrea com sua luta física, nem Federzoni e Galileu com sua luta argumentativa conseguem fazer os senhores da universidade olharem o céu pelo telescópio, ou mais especificamente, eles não conseguem, nesse episódio, fazer a fé cega na autoridade aristotélica sucumbir perante a razão propiciada pelo olhar, fato este confirmado pelas interpelações e afirmações de Galileu: “eu lhes peço com toda a humildade que acreditem nos seus olhos” (réplica 6); “os senhores de todas as faculdades fecham os olhos a todos os fatos, fazendo de conta que não houve nada” (réplica 8); “eu ofereço o meu telescópio para que vejam, e eles citam Aristóteles” (réplica 8).

Aliás, vale ressaltar que, durante esse segundo embate, a alienação dos representantes da Corte contribui sobremaneira para que a imobilidade das leis aristotélicas se sobreponha, nesse momento, à mobilidade científica e, conseqüentemente, para que o autoritarismo se sobreponha à criticidade. Essa afirmação é possível porque tanto o Mestre-Sala quanto o grão-duque Cosmo se pronunciam muito poucas vezes durante todo o segundo embate: este, apenas para perguntar “Aconteceu alguma coisa com as minhas estrelas?” (BRECHT, 1991, p. 93) no momento em que o cientista e os senhores da universidade discutiam sobre a existência ou não das estrelas Medicéias, e aquele, apenas para informar que o baile da corte teria início “em menos de uma hora” (Idem, p. 94). São, pois, pronunciamentos que revelam uma preocupação, por parte desses interlocutores, somente com a vaidade e com assuntos comecinhos.

Pela análise superficial de algumas réplicas e didascálias constituintes do episódio 4 de “A vida de Galileu”, foi possível compreender “o que” Bertolt Brecht desejava transmitir a seus interlocutores com o seu teatro, cujo núcleo de reflexão é, segundo Peixoto (1981, p. 20), a dialética marxista: “um pensamento que aprofunda sem medo a reflexão teórica para tornar-se uma prática efetiva, a serviço das classes populares empenhadas na transformação revolucionária da sociedade” (*idem, ibidem*, p. 20). E “como” Brecht transmitiu a seu público esse seu posicionamento ideológico de que é necessário subverter a ordem social do mundo real foi mediante as técnicas que engendram o efeito do distanciamento, permitindo ao público não envolver-se emocionalmente com as representações da realidade social no palco. É, portanto, depreendendo racionalmente o *gestus* social dessas representações sociais encenadas no

palco — ou lida no texto dramático — que esse mesmo público pode perceber criticamente o que se passa em suas vivências sociais imediatas, condição esta que pode propiciar-lhe ser um revolucionário que venha a efetivar a necessária transformação dessas vivências. Brecht nega seu estatuto subjetivo-individual, ele deixa de dizer “*eu penso*”, para que o interlocutor veja, *nas relações entre as personagens*, a complexidade de seus problemas. Trata-se, pois, da “aprendizagem divertida”: “O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte” (BRECHT, 2005, p. 69).

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BRECHT, Bertolt. “Pequeno Organon” para o teatro. In: Idem. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1967, p. 181-219.
- BRECHT, Bertolt. A vida de Galileu. In: Idem. *Teatro completo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 51-170.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: teses sobre Feuerbach*. 9. ed. São Paulo: Centauro, 2002.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução ao teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- UBERSFELD, Anne. O discurso teatral. In: Idem. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 157-192.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. *Filosofia da praxis*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

