



WIVIANE RIBEIRO DO CARMO

A despersonalização do sujeito na sociedade moderna:

a estética
expressionista de

*“E aí, subitamente... eles não são
mais apenas X, Y e Z, mas terríveis
marionetes movidas com a força
da fatalidade predestinada”*
(Toller, 1983, p. 28).

Ernst Toller e Elmer Rice

**WIVIANE RIBEIRO
DO CARMO**
é bacharel em Letras
pela Universidade
de São Paulo.

INTRODUÇÃO

Este texto comenta a despersonalização do sujeito no mundo moderno, tal como configurada na estética expressionista adotada por Ernst Toller em *As Massas e o Homem* (1919) e por Elmer Rice em *A Máquina de Somar* (1923).

Ambas as peças refletem não apenas em seu conteúdo, mas também em sua estrutura, o caos urbano do entreguerras. A perda da visão onisciente, substituída pela retratação íntima e subjetiva do indivíduo, a atenuação da motivação causal, além da subjetivação das noções de tempo e espaço, são alguns dos sintomas das mudanças sociais na produção artística a partir desse período.

Esses sintomas surgem da necessidade de melhor representar “a nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a dominar o homem” (Rosenfeld, 1996, p. 86).

Além disso, como observa Chauí, com a imperativa contribuição de Freud, Nietzsche e Marx, a concepção humanista de realidade é desafiada e o homem se vê diante da impossibilidade de retratação objetiva do real: “O humanismo é a filosofia que erige a consciência (quer psicológica, quer transcendental) como a primeira certeza fundadora de todas as outras [...] Freud, Nietzsche e Marx rompem com a tradição a partir do momento em que revelam a realidade como construção imaginária da consciência com superposição

de máscaras que encobrem o verdadeiro lugar do real” (Chauí, 1976).

A impossibilidade de retratação objetiva da realidade é tratada também por Lukács (2000) em *A Teoria do Romance*, obra escrita na Alemanha, durante a eclosão da Primeira Guerra Mundial, cujo tema central é a fragmentação do ser na sociedade moderna. Nessa obra, o autor explica que a totalidade imanente do sentido da vida foi irremediavelmente rompida nos tempos modernos. Se o herói da epopeia não buscava nada, simplesmente agia, o herói do romance caminha solitário pelo mundo, em busca de algo.

A intenção de configuração, entretanto, permanece a mesma, ou seja, tanto Homero quanto qualquer romancista pensam a obra como um todo pleno de sentido. A diferença é que os dados históricos e filosóficos com os quais o narrador do romance se depara são outros. Aqui, a vida já não é mais um contínuo pleno de sentido, pois a integridade que havia entre o homem e seu mundo foi destruída. Entre o verdadeiro significado da vida e a vida em si instalou-se um abismo, de

Reprodução



Edvard Munch,
gravura de
O Grito, 1894

forma que o homem se vê obrigado a buscar nele mesmo o sentido da existência.

Lukács esclarece que a função do romance moderno passa a ser ir além da retratação do mundo das convenções, a que ele chama de “segunda natureza”. Isso porque o mundo de aparências, antes percebido como natural, já não dá conta de representar a vida moderna. O momento histórico pede que se penetre no verdadeiro sentido das coisas, o que só pode ser alcançado quando se rompem os véus da exterioridade e se expõe essa exterioridade na sua verdadeira condição de aparência.

As considerações do autor acerca do romance moderno servem ao entendimento dos movimentos vanguardistas europeus do início do século XX, dentre eles o expressionismo, que surge na Alemanha alguns anos antes da Primeira Guerra Mundial e opera até a repressão nazista, por volta de 1923, como forma de repúdio à hipocrisia social da sociedade burguesa alemã, conservadora e formalista.

De fato, como descreve Lukács, diante da fratura que se instalou entre o homem e o mundo em consequência das massivas transformações que afetaram a sociedade no início do século passado, as artes sentiram a necessidade de mudar o enfoque com que o mundo vinha sendo retratado. Em vez de descrevê-lo com a pretensão da objetividade, como pretendia o drama burguês, por exemplo, opta-se por um olhar mais subjetivo, que reconhece as limitações de seu alcance.

O expressionismo como movimento que nega as normas ditadas pela estética burguesa e, em oposição a elas, entende a arte como forma espontânea de expressão da alma evita a realidade aparente descrita por Lukács como a “segunda natureza” e busca uma representação da vida mais condizente com a sua complexidade.

Uma das maiores conquistas da estética expressionista é, conseqüentemente, a introdução do ponto de vista, por oposição ao mascaramento das marcas de enunciação típico do drama burguês, uma vez que nesse último o material é exposto como algo absoluto e inquestionável.

Segundo Szondi, o expressionismo foi a primeira corrente dramática do século XX a questionar o artificialismo da fatia de vida oferecida pelo drama burguês e a procurar uma nova forma de expressão que levasse à reflexão. Com isso, atenderia, portanto, aos ideais de Brecht e Walter Benjamin, que acreditavam que o espetáculo deveria ter a função de formar consciências.

Ao afastar-se da apreensão de realidade recortada do drama, a estética expressionista caracteriza-se pela deformação, pela alucinação e pelo sonho. Elementos como a iluminação, os sons e as cores passam a fazer parte da cena como expressões de uma subjetividade tresloucada. O uso da ironia, do grotesco e do sarcástico compõe um mundo desfigurado que choca o espectador e o remove do estado letárgico que o drama lhe inspirava.

Apesar de partir de uma perspectiva subjetiva, ou seja, de mostrar o mundo através das percepções de um sujeito, no expressionismo, como explica Szondi (2003, p. 126), cada homem deixa de ser o indivíduo imerso nas ideias burguesas a respeito do mundo, ligado à família, moral, dever, etc., para tornar-se o que há de mais elevado e lamentável: um homem.

E como homem, à luz da “dialética da individuação” proposta por Adorno (1951, p. 283), esse sujeito não é autônomo, mas esvaziado. Ou seja, é uma abstração, pois não existe separado da sociedade, pois que é determinado por ela.

Devido a esse esvaziamento do sujeito, não é o “eu” isolado que alcança a expressão temática através da técnica de estação de Strindberg, que tanto influenciou a estética expressionista. Embora essa técnica defina de maneira válida o isolamento do sujeito, a expressão temática é alcançada antes pelo mundo alienado ao qual o sujeito se contrapõe (Szondi, 2003, p. 125).

É plausível que a tal fato se deva a preferência da estética expressionista pelo olhar marginal, dos personagens anônimos, que antes de serem sujeito representam funções, conforme observa Maria Heloísa Martins Dias (1999, p. 26): “Assim, por exemplo, do ponto de vista social, a atração pelo mundo

dos miseráveis e injustiçados (os párias, os loucos, a mulher), o ataque à burguesia e a todas as formas de autoritarismo [...] O horizonte social da arte expressionista é o coletivo, é o homem-massa, isto é, é o homem que não é por si, mas que vive por contágio”.

AS MASSAS E O HOMEM

Em *As Massas e o Homem*, é o olhar de Mulher que percorre os sete quadros da peça, alternados entre realidade e sonho. Os quadros que descrevem a realidade contam resumidamente a história de uma mulher de classe média que se engaja na luta operária e vive o dilema de tentar conciliar a vida particular que leva ao lado do marido e a coletiva, na luta ao lado dos trabalhadores injustiçados pelo mesmo Estado para o qual o marido trabalha.

Tal conciliação não é possível. Mulher acaba sendo acusada de trair a causa operária em defesa de interesses próprios e sua condenação é incitada por Anônimo, personagem que se declara ser a personificação legítima da massa.

Os quadros que descrevem os sonhos e devaneios de Mulher correspondem a processos objetivos. Assim, o sonho do segundo quadro traz um escriturário na figura de Homem, seu marido, que é mesmo funcionário do governo. Esse sonho configura a bolsa de valores como o que ela é de fato, um local onde se negociam vidas humanas. Os sonhos do quarto e do sexto quadros descrevem a sua acusação e punição instigadas por Anônimo, que alega sua falta de coragem para participar na luta armada.

Essa alternância entre quadros de realidade e sonho indica o dilema de Mulher, que, anunciado desde o título da peça, a permeia do começo ao fim. Afinal, é possível preservar a subjetividade numa realidade que massifica e estandardiza o sujeito, ou a preservação dessa subjetividade só tem lugar no sonho?

Essa pergunta é posta por Ernst Toller no prefácio da peça:

“Como político, sou obrigado a agir como se os homens (seja na qualidade de indivíduos, ou grupos, ou trabalhadores, ou representantes do poder ou do poder econômico) e quaisquer circunstâncias fossem, de fato, realidades absolutas. Como artista, porém, observo essas ‘realidades absolutas’ em toda a sua ambivalência (para não falar na maior de todas as dúvidas: será que existimos como indivíduos?)” (Toller, 1983, p. 28).

Continuando suas considerações, o dramaturgo aponta a dificuldade de preservação da subjetividade diante da força da determinação social, como sugere sua frase destacada em epígrafe no início deste trabalho.

“Mas amanhã, amanhã *eu* farei ressoar as trombetas do Juízo Final, amanhã *eu* anunciarei a greve, amanhã a minha consciência se elevará no salão, acima de tudo e de mim mesma” (Toller, 1983, p. 35), anuncia Mulher, numa fusão de subjetividade e coletivo, pois que ela enquanto indivíduo anunciará a greve, mas o fará não em seu nome, mas em nome da massa. O subjetivo aparece sozinho em outras instâncias, quando Mulher defende a greve como método racional de ação: “*eu* grito GREVE! [...] É por isso que *eu* grito GREVE!” (Toller, 1983, pp. 44-5).

Os gritos burgueses, entretanto, são desafiados por Anônimo que, como foi dito, considera-se a personificação do coletivo, quando ele critica os interesses individuais da guerra proclamados como coletivos através dos jornais: “‘Pela Pátria!’, ‘Pela Pátria!’ – mas o que devia ser lido mesmo, nessas manchetes, era ‘Por mim!’, ‘Por mim!’” (Toller, 1983, p. 45).

Os interesses coletivos de Anônimo em seu discurso “Todos... por todos”, porém, não estão mais desvinculados do curso individual do que aqueles de Mulher. Afinal, se Mulher acaba abandonando a causa para defender o marido, Anônimo se coloca na posição da voz individual daquele que determina a conduta que Mulher deve adotar para atender aos interesses da massa. Além disso, ao propor, em nome da massa, matar os guardas para livrar Mulher da prisão,

Anônimo transforma-se em Homem, no mesmo momento. Ou seja, não há como abdicar dos interesses individuais para atender somente aos coletivos.

Como apontará Camargo Costa (2007, p. 17) a respeito da indústria cinematográfica em seu “Brecht no Cativo das Forças Produtivas”, “coletivo não é o que habitualmente se supõe. Sempre há quem define, quem decide”.

A individualidade dos personagens da peça de Toller é reprimida até o final. De um lado pelo Estado, já que Homem, como funcionário do governo, tem que se afastar da esposa para não ser contaminado por sua má fama. De outro, pela repressão do coletivo, que pode ser tão severa quanto a do Estado, como se vê no exemplo de Mulher, que é condenada. Há também o caso das operárias, que desejam apropriar-se dos bens da condenada, mas não o fazem por temer as represálias dos camaradas.

A MÁQUINA DE SOMAR

A peça de Elmer Rice, “considerada a obra-prima do expressionismo americano” (Costa, 2001, p. 66), adota um estilo expressionista menos grave que o europeu. Nessa peça, a estética expressionista parece ser adaptada para criticar a futilidade e as neuroses, a um só tempo puritanas e calvinistas, da sociedade norte-americana. Ao contrário do caráter sério das peças expressionistas europeias que, na maioria das vezes, descrevem personagens genéricos imersos em situações universais de preocupação com questões da existência humana, *A Máquina de Somar* traz personagens descritos na monotonia de sua vida diária, cuja patetice provoca o riso.

É impossível não rir diante da tragédia pessoal de Sr. Zero, que, apesar de ser descrito na sua vida doméstica, ao contrário do personagem Mulher, de Toller, não é menos despersonalizado que ela.

Sr. Zero, olhar central da peça, é um contador pontualíssimo que, após trabalhar vinte e cinco anos para uma mesma empresa sem nunca ter faltado a um único dia de

serviço, é substituído por uma máquina de somar.

Seu personagem, que “não tem a menor consciência de classe, política ou de solidariedade”, é bem definido por Iná Camargo Costa (2001, p. 66) como um “proletário de colarinho branco”. Ou seja, Zero encontra-se na posição ambígua daqueles “que não se identificam com os *blue collar* e por isso não percebem a própria condição de classe; pelo contrário, sonham pertencer à classe dominante ou pelo menos ver seus méritos reconhecidos (na forma de promoções ou aumentos salariais) e têm uma relação contraditória com o desenvolvimento tecnológico” (Costa, 2001, p. 68). Assim, se por um lado o casal Zero é abalado pela tecnologia que substitui Zero como força de trabalho, por outro, sonha consumir as novas tecnologias, o que o levaria a ascender, a obter *status* mais expressivo na sociedade.

Por não ter condições de atender aos impulsos consumistas da Sra. Zero, Zero é duplamente frustrado, profissional e sexualmente. O personagem enfrenta a vida de maneira passiva, refugiando-se das amolações da esposa no escritório, onde exerce seu trabalho mecânico de contar.

O traço despersonalizante do trabalho de Zero pode ser visto neste trecho, em que ele pede para Daisy, sua colega de escritório, para ir mais depressa com a contagem e



Reprodução

Karl Hofer,
Amantes, s.d.

**Karl Schmidt-
Hottluff, *Mulher
de Cabelo
Despenteadado*,
1913**

esta questiona quem ele pensa que é para ficar lhe dando ordens. Zero lhe diz que quem ele é não importa, o que importa é o trabalho: “[Daisy] [...] *Eighty-one fifty. Forty dollars. Eight seventy-five. Who do you think you are, anyhow?* [Zero] *Never mind who I think I am. You tend to your work*” (Rice, s.d., p. 7).

O esvaziamento das relações humanas, que atinge todos os personagens da peça, é descrito principalmente na impossibilidade de diálogo entre eles, como na relação entre Zero e Daisy, que diante da falta de correspondência afetiva de Zero põe-se a repetir que queria estar morta – “*I wish I was dead*” (Rice, s.d., p. 8) –, mas sequer é ouvida pelo colega, por demais envolto em seus problemas com a esposa.

Percebe-se essa impossibilidade de comunicação também na superficialidade das falas dos convidados da festa promovida pelos Zero, em que os homens discorrem sobre o tempo e fazem piadas doentias, enquanto as mulheres falam sobre roupas e fazem fofocas.

Mas tal incomunicabilidade atinge, certamente, seu nível máximo no relacionamento de Zero com a esposa, como fica claro no monólogo de Sra. Zero na primeira cena.

Zero só se realiza como homem, ativo e falante, em sonho, isolado da realidade, quando vislumbra o reconhecimento profissional, a morte providencial da mulher, o casamento com a colega de trabalho, visitas à prostituta. Seu sonho, entretanto, é quebrado pela entrada abrupta do chefe, que nem mesmo se lembrava de seu nome e vem para anunciar a dispensa de seus serviços, que a partir de então serão realizados por uma máquina de somar.

Atônito diante da notícia, Zero entra numa nova fase de devaneios e sonha matar o chefe com um instrumento de trabalho. Em monólogo interior fala para um júri que, mesmo sem sequer olhar para ele, condena-o sem longas demandas. Quando algo em seu discurso desencontrado – que mistura fatos relevantes e irrelevantes, faz associações entre as injustiças que sofreu no trabalho, o suposto assassinato

do chefe, as mulheres de sua vida e seus preconceitos – lembra algum número, Zero começa a somar mecanicamente: “*An’ his coat only had two buttons on it. Two an’ two makes four an’ – aw, can it! An’ there was the Bill file on the desk*” (Rice, s.d., p. 22). “*Twenty-five years in one job an’ I never missed a day. Fifty-two an’ fifty-two an’*” (Rice, s.d., p. 24). Esse trecho faz lembrar o personagem do operário vivido por Chaplin em *Tempos Modernos*, que tem dificuldade em conter os movimentos que fazia ajustando porcas na linha de montagem de uma fábrica.

Em Campos Elíseos, para onde vai após ser morto em condenação pelo suposto assassinato do chefe, Zero revolta-se com a imoralidade do local, que acolhe assassinos, bêbados, vadios e permite até desregramentos, tais como sexo fora do casamento.

A crítica de Rice à moralidade puritana da sociedade americana atinge também a usual prisão dos indivíduos às instituições. No caso de Zero, ao emprego, sem o qual ele fica desorientado. No caso das mulheres, ao casamento. Sra. Zero maldiz o dia em que se casou com Zero, mas ainda assim sofre quando o marido é condenado à morte. Daisy suicida-se diante da impossibilidade

Reprodução



de solução para a solteirice. Judy, a única emancipada, é marginalizada.

Critica-se ainda a falta de criatividade dos indivíduos (Zero opta por ovos e presunto para a última refeição que fará na vida), e a natureza doentia de suas relações (Judy quer fazer sexo sobre o túmulo de Zero e este último, na condição de assassino, é exposto como animal de zoológico a uma audiência curiosa).

Por fim, mesmo sem querer, Zero atende à lógica capitalista de reciclagem de almas para economia de energia e recursos, e volta à vida ao lado de Esperança. Conformado à sua condição de escravo que sempre fora, percebe que sua única saída é adaptar-se à nova realidade da super-hipermáquina de somar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ambas as peças, apesar de se guiarem pelo olhar subjetivo do “eu” expressionista, têm como alvo, entre outros, a crítica social à reificação das relações humanas do início do século XX.

Ao personificar a subjetividade de Mulher na figura de Homem, seu marido, em *As Massas e o Homem*, Ernst Toller, sem dúvida, intensifica a representação da angústia humana diante da perda da subjetividade na sociedade moderna.

Utilizando-se do recurso da jaula, elemento típico da estética expressionista, Toller e Rice mostram através dos personagens Mulher e Zero o quão enjaulados nas amarras sociais os indivíduos de sua época estão.

Se na peça de Toller as operárias sentem-se como parafusos – “[Operárias]: Odiamos as máquinas! Elas nos comprimem como se fôssemos gado num matadouro; elas nos prendem, nossas vidas se desenrolam nos tornos; elas martelam os nossos corpos e a pressão é diária, é contínua... Até que nós, também, acabamos virando rebites e parafusos... muitos parafusos, de três, de cinco milímetros... parafusos, todas nós!” (Toller, 1983, p. 43) –, na de Rice, os personagens do núcleo de Zero, ou seja, aqueles que Iná Camargo Costa definira como “operários de colarinho branco”, são números inanimados programados pela indústria cultural.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Mínima Moralía*. Berlim/Frankfurt, 1951.
- CHAUÍ, Marilena. “A Destruição da Subjetividade na Filosofia Contemporânea”, in *Jornal da Psicanálise*, v.8, n. 20, 1976.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: Ensaios sobre o Teatro Americano Moderno*. São Paulo, Nankin, 2001.
- _____. “Brecht no Cativo das Forças Produtivas”, in Maria Elisa Cevasco e Milton Ohata (orgs.). *Um Crítico na Periferia do Capitalismo: Reflexões sobre a Obra de Roberto Schawarcz*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- DIAS, Maria Heloísa Martins. *A Estética Expressionista*. Cotia, Íbis, 1999.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- RICE, Elmer. *The Adding Machine*. New York, Hill and Wang, s.d.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o Romance Moderno”, in *Texto/Contexto I*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- TOLLER, Ernst. “As Massas e o Homem”, in Ulrich Merckel, *Teatro e Política: Poesias e Peças do Expressionismo Alemão*. Porto Alegre, Paz e Terra, 1983.