

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – UFG
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR – PERFORMANCES CULTURAIS

DEUSIMAR GONZAGA

**O DRAMA COMO MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO DA LINGUAGEM: Uma
interpretação do dramatismo de Kenneth Burke**

Goiânia – GO

2015

DEUSIMAR GONZAGA

**O DRAMA COMO MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO DA LINGUAGEM: Uma
interpretação do dramatismo de Kenneth Burke**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás - UFG - como exigência parcial para obtenção do título de mestre do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais. Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas das Performances.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo
Co-Orientador: Prof. Dr. Daniel Christino

Goiânia – GO

2015

Programa de Pós Graduação - Performances Culturais



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO PERFORMANCES CULTURAIS INTERDISCIPLINAR
ATA DE DEFESA DISSERTAÇÃO

Aluno(a)	Deusimar Gonzaga	Matrícula <i>20121393</i>	
Título da Monografia	O DRAMA COMO MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO DA LINGUAGEM: Uma interpretação do dramatismo de Kenneth Burke		
Data e hora da defesa	8 DE JUNHO DE 2015, 19HS.		
Local	Museu Antropológico UFG		

Banca Examinadora	
Orientador(a)	Robson Corrêa de Camargo
Avaliador(a)	Dra. Luciana Hartmann.
Avaliador(a)	Dr. Daniel Christino

Resultado

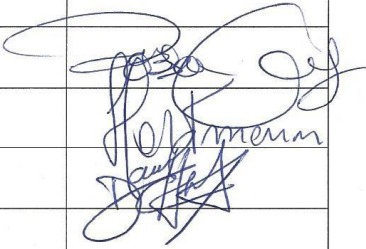
Após o exame do Trabalho, da apresentação oral da Monografia e arguição do acadêmico (a), a Banca Examinadora decidiu:

Pela Aprovação: ☒

Pela Reprovação: ☐

Pela Reformulação: ☐

Observações:

BANCA EXAMINADORA	NOTA	ASSINATURA
Robson Corrêa de Camargo		
Dra. Luciana Hartmann.		
Dr. Daniel Christino		
MÉDIA FINAL		

Goiânia, 08 de junho de 2015

Dedico este trabalho a todos, que de maneira direta ou indireta, voluntária ou involuntária, contribuíram para a sua realização.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à vida, seus mistérios e encantamentos, de onde tenho obtido sustento, entusiasmo, perseverança, curiosidade, dedicação e muitas alegrias para a realização dos estudos e da escrita desta dissertação.

Agradeço em especial ao meu orientador o professor Dr. Robson Corrêa de Camargo por sua confiança, por seu apoio, por sua disponibilidade e por sua generosidade em compartilhar de sua sabedoria com amizade, perspicácia, bom humor e sinceridade. Agradeço também ao meu co-orientador, o professor Dr. Daniel Christino, por suas importantes contribuições feitas a partir da qualificação deste trabalho.

Agradeço a todos os professores do mestrado em Performances Culturais, aos professores convidados para os seminários, os simpósios e os encontros organizados pela coordenação do programa de mestrado e aos colegas da turma de 2012 por todas as valiosas contribuições que fizeram através de profícuas discussões.

Agradeço ao revisor de trabalhos acadêmicos Elias Cândido Correia, por seu trabalho minucioso e atento.

Agradeço à minha família e amigos por compreenderem o meu distanciamento nestes tempos de estudos e por me desejarem sucesso nesta empreitada.

Agradeço à CAPES pela bolsa demanda social a qual me possibilitou dedicação integral à esta pesquisa.

“Amamos os que elogiam as boas qualidades que possuímos, especialmente aquelas que temos receio de não possuir.”

(Aristóteles)

RESUMO

Este estudo tem o objetivo de apresentar e discutir alguns aspectos do dramatismo, método de análise das relações humanas e principalmente dos atos da linguagem e de pensamento, tal como apresentado pelo filósofo e crítico literário norte-americano Kenneth Burke (1897-1993), entre os anos de 1930 a 1960. Praticamente desconhecido em nossa língua, o nome de Kenneth Burke e seu dramatismo são presenças obrigatórias nos recentes compêndios que abordam os estudos da performance e das performances culturais, pela comparação e relação que estabelecem entre a vida cotidiana e o drama e necessitam ser melhor conhecidos. Entre tantos teóricos, seus trabalhos influenciaram os críticos literários Harold Bloom (1930) e Susan Sontag (1933-2004), sua aluna na Universidade de Chicago, e principalmente a fundamentação do sociólogo Erving Goffman (1922-1982), seja em seus estudos da vida cotidiana como em sua “abordagem dramatúrgica” (*dramaturgical approach*). Como se infere, a partir do dramatismo, não somos apenas utilizadores da linguagem, somos também utilizados por ela, ela determina nossas ações. O dramatismo se estabelece como um instrumento de análise da linguagem como ação simbólica a partir de cinco termos chave (*pentad* dramatístico): o ato em si, o que foi feito; o agente do ato, o ator, quem realizou o ato; a cena (o lugar, o onde); a *agência*, os meios/instrumentos ou como se realiza a ação, ou ainda a capacidade autônoma das pessoas fazerem suas próprias escolhas; e o propósito. O ato é o termo central em torno do qual se organizam as cinco categorias de análise (*pentad*) e a investigação dos motivos da ação é a estratégia fundamental da análise dramatística. Burke propõe que o campo de observação da ação humana e de suas incontáveis combinações, as transposições e as transformações entre os termos do citado *pentad*, possibilitem uma análise da ação humana que tem o drama como termo central. O dramatismo procura responder as questões de como podem ser explicadas as ações humanas e, principalmente, como estas ações são determinadas pela capacidade simbólica. O dramatismo torna-se elemento central na análise da teatralidade humana, do ser humano em performance.

Palavras-chave: dramatismo, teatralidade, drama, linguagem, ação simbólica.

ABSTRACT

This study aims at presenting and discussing some of the aspects of dramatism, method of analysis of human relations and mainly of the acts of the language and of the thinking, as it is presented by the North American philosopher and literary critic Kenneth Burke (1897-1993), from the years 1930 to 1960. Practically unknown in our language, Kenneth Burke's name and of his dramatism are compulsory presences in the recent compendiums which deal with the studies of performance and of cultural performances, for the comparison and the relation they establish between everyday life and the drama and thus require be better known. Among many theorists, Burke's works have influenced the literary critics Harold Bloom (1930) and Susan Sontag (1933-2004), his student at the University of Chicago, and mainly the theoretical founding of the sociologist Erving Goffman (1922-1982), being that in his studies of everyday life as well as in his "*dramaturgical approach*". As it is implied from dramatism, we are not only language users, we are also used by it and language determines our actions. Dramatism is established as an instrument of analysis of language as symbolic action from five key terms (dramatistic pentad): the act in itself, what has been done; the agent of the act, the actor, who performed the act; the scene (the place, the where); the agency, the means/instruments or how the action is performed, or even the autonomous capability of people to make their own choices; and the purpose. The act is the central term around which the five categories of analyses are organized (pentad) and the investigation of the motives of the action is the fundamental strategy of the dramatistic analyses. Burke proposes that the field of observation of the human action and of its innumerable combinations, the transpositions and the transformations among the terms of the cited pentad, makes it possible for an analysis of the human action that has drama as its central term. Dramatism attempts to answer the questions of how human actions can be explained, and mainly how these actions are determined by the symbolic capability. Dramatism becomes a central element in the analysis of human theatricality, of the human being in performance.

Keywords: dramatism, theatricality, drama, language, symbolic action.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 KENNETH BURKE, LINGUAGEM, DRAMATISMO, AÇÃO SIMBÓLICA E DISCURSO	21
2.1 Quem foi Kenneth Burke? Deferências e detrações ao seu pensamento	21
2.2 Definições de linguagem: signo, língua e fala	25
2.3 Dramatismo: termos do <i>pentad</i> e contexto no qual foi desenvolvido. Análise dramatística de linguagem: princípios burkeanos que a orientam.....	30
2.4 Considerações sobre a gramática, sobre a retórica, sobre o simbólico e sobre a filosofia dos motivos	41
2.5 Identificação e persuasão	45
2.6 Drama, ação simbólica e realidade.....	48
3 LINGUAGEM, DISCURSO E COMUNICAÇÃO: A METODOLOGIA DRAMATÍSTICA E PERFORMANCE NA CULTURA.....	57
3.1 Linguagem, discurso e comunicação	57
3.2 Aspectos metodológicos da análise dramatística e os atos performáticos da cultura	60
4 FUNDAMENTOS E ABRANGÊNCIA DA ANÁLISE DRAMATÍSTICA.....	67
4.1 Experiências, pensamento e linguagem: Terminologia, estranhamento e significados da linguagem	67
4.2 A circunferência da análise dramatística e a consubstancialidade dos termos do <i>pentad</i>	72
5 A ORIGEM DO PENSAMENTO DRAMATÍSTICO E AS CARACTERÍSTICAS DISTINTIVAS DO ATO	77
5.1 <i>Insight</i> , a ação e o ato na preparação do ator.....	77
5.2 O pensamento dramatístico de Aristóteles e de São Tomás de Aquino que fundamentam o pensamento de Burke sobre o ato	82
5.3 A falácia patética.....	87
5.4 Ação incipiente e ação em espera	90
6 A LINGUAGEM DE UMA PEÇA DE TEATRO. O DRAMATISMO NO DRAMA ..	99
6.1 Encenação: estética e memória	99
6.2 Os primeiros momentos da peça de teatro <i>Esperando Godot</i> , de Samuel Beckett, vistos sob a perspectiva do termo cena	102

6.3 Considerações sobre as ideias de uma imagem e as imagens de uma ideia.....	108
CONCLUSÃO.....	115
REFERÊNCIAS	120

1 INTRODUÇÃO

Quem olha? De onde se olha? Para onde se olha? Primeiramente um pouco da história de quem olha e fala sobre Kenneth Burke. Eu, Deusimar Gonzaga, nasci em Goiânia – Goiás em 1961. Iniciei minhas atividades em teatro no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Goiás (UFG), hoje Centro de Pesquisa Aplicada à Educação (CEPAE) onde cursei, entre 1975 e 1980, em plena ditadura militar, o primeiro e o segundo grau (hoje ensino básico e médio).

No Colégio de Aplicação pude conviver com estudantes estrangeiros que faziam intercâmbio no Brasil. Este contato com pessoas de outros países, que falavam outra língua, que tinham hábitos e interesses totalmente diferentes dos meus, me fascinava e aumentava minha curiosidade pelo mundo fora de Goiânia. Começara aí, talvez, meu interesse por outras culturas.

Em 1980, curioso, incomodado e com medo, em plena ditadura militar, eu ingressei no curso de Ciências Sociais na UFG. O curso se mostrou decepcionante e insatisfatório diante das expectativas criadas para tentar compreender uma época tão conturbada. Como tantos outros jovens, fui procurar entender outros mundos, meu destino foi então a Europa. Desembarquei em Lisboa, de onde comecei uma perambulação de seis meses pelas cidades de Madri, Londres, Paris, Roma e Zurique (Suíça). Era jovem, um bom tempo para enfrentar diferentes culturas e idiomas com pouco dinheiro e muita vontade de aprender. Cheguei a ir para Israel trabalhar como voluntário em um *Kibutz* – organização comunitária rural de modelo socialista surgida na formação deste novo país. Lá pude trabalhar em diferentes atividades rurais – plantação de abacates, criação de peixes, de galinhas e na cozinha comunitária do ainda hoje existente Kibutz Horshim, próximo à Tel Aviv.

Hoje consigo pensar sobre esta primeira experiência fora do Brasil com um distanciamento afetivo estabelecido pelo tempo. Eu era um jovem cheio de energia, curiosidades, dúvidas, inquietações e indignações sobre a existência humana e minha própria existência. A cidade de Goiânia não parecia me oferecer meios para que eu direcionasse minhas inquietações. Viajar por tantos lugares me ajudou a perceber que as grandes diferenças culturais se manifestavam principalmente nos detalhes dos hábitos cotidianos. Ao mesmo tempo, fui percebendo cada vez mais semelhanças entre todas as pessoas que conheci nos países onde estive. Esta percepção tem me ajudado a compreender muitos fenômenos construídos culturalmente, como por exemplo, a linguagem e as pessoas em diferentes situações de representação.

De volta ao Brasil, alimentado pela vivência da diversidade e dos contrastes das culturas conhecidas, tive dificuldades para decidir o que estudar de forma sistemática. Em 1986, iniciei o curso de educação física na Escola Superior de Educação Física de Goiás (ESEFEGO). Por três anos e meio, realizei um curso cujas atividades físicas me proporcionaram descobrir um universo, que era para mim até então, pouco explorado. Eu não sabia que tinha aptidão para os esportes. Durante o curso dei aulas de natação e ginástica. Apesar do entusiasmo com a descoberta das minhas habilidades físicas, abandonei o curso no último semestre, em 1988, estava impregnado pela profissão de viajante.

Assim, voltei à Europa em 1990, desta vez, pelo menos, com uma bolsa de estudos para frequentar uma pequena escola de inglês por quatro meses, na cidade de Bournemouth, um frio e pedregoso balneário ao sul da Inglaterra. Terminei esse curso e fui para Londres, onde trabalhei como auxiliar de cozinheiro em um restaurante mexicano. Em Londres, além de aperfeiçoar meu inglês, servia tacos, burritos e encilhadas para ajudar no sustento, assim em Londres, eu tive meus primeiros contatos com o espanhol. Esta era a língua possível com a qual comunicava como podia com Maurício, um extrovertido chefe de cozinha mexicano apaixonado pelo Brasil e que queria aprender o português.

Quando meu visto de um ano estava prestes a vencer, fiz as malas, contatei amigos e me dirigi para Rotterdam na Holanda, terra das luzes e das sombras de Rembrandt (1606-1669), do pecado e das tentações simbolizados pelo pintor e gravador Hieronymus Bosch (1450 -1516) ou El Bosco. Sim, o diferente me atraía cada vez mais, na arte e na vida. Nos Países Baixos consegui emprego agora em uma fábrica de medicamentos (a ambiguidade da nossa língua portuguesa também me atrai), na pequena cidade universitária de Delft, onde vivi cruzando seus canais por mais quatro anos. Em Delft, além de aprender e desenvolver agora o Holandês, eu tive a oportunidade de continuar a fazer teatro com um grupo amador que se reunia nos fins de semana. Vivi como um peregrino sem um deus, ou como um marinheiro que percorre portos de diferentes origens na procura de novas mercadorias e aventuras.

Depois de mais ou menos cinco anos, saudosos da terra natal, volto ao Brasil com o intuito de aproveitar meu conhecimento da língua inglesa e a minha experiência como professor de educação física. Era 1994, estranhamente completo minha primeira graduação, mas num porto bem diferente, letras inglês/português na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC – Goiás). Iniciei então, agora com mais de trinta anos e algum juízo (será?), uma carreira regular como professor de inglês na Cultura Inglesa de Goiânia, faina que durou quinze anos. Entretanto, percebia que o porto que sempre me atraía era o do teatro, pois estive

sempre envolvido com pesquisa e produções de teatro, desde que iniciei minhas primeiras atividades teatrais em Goiânia no final da década de 1970.

A partir de 1994 intensifiquei meus estudos e a prática teatral participando de diferentes grupos de teatro ou “portos” em Goiânia. Atuei com o Teatro Zabriskie, um importante grupo de teatro estabelecido em Goiânia; dirigi a peça *A Mais Forte* de August Strindberg e *As Cadeiras* de Ionesco; atuei na montagem de *Ser Tão Grande*, sobre a obra de João Guimarães Rosa com o grupo Arte e Fatos, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Tenho concentrado meus estudos e trabalho de teatro na obra de autores de diferentes culturas, como as do escritor russo Constantin Stanislavski (1863-1939), a do teórico polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), a do diretor ensaísta brasileiro Augusto Boal (1931-2009) entre tantos. Neste processo eu continuo dirigindo e aprofundando meu conhecimento da obra de autores de distintos discursos e nacionalidades, do sueco August Strindberg (1849-1912), do irlandês Samuel Beckett (1906-1989), do romeno Eugene Ionesco (1909-1934), e da obra dos brasileiros Guimarães Rosa (1908-1967) e Nelson Rodrigues (1912-1980). Atualmente meu barco ancora o Máskara, grupo de pesquisa transdisciplinar, coordenado pelo professor da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, Robson Corrêa de Camargo.

Com a criação do mestrado em performances culturais na UFG (2012), percebi a possibilidade de dar continuidade ao meu trabalho artístico através da pesquisa acadêmica, unindo duas coisas aparentemente insolúveis. À procura de um caminho para uma jornada de dois anos, o professor Robson Camargo, ciente do meu conhecimento da língua inglesa, me sugeriu estudar e fazer uma apresentação do método de análise das relações humanas, dos atos da linguagem e de pensamento, apresentado pelo filósofo e crítico literário norte-americano Kenneth Burke (1897-1983), chamado dramatismo, ainda pouco conhecido em nossos horizontes, mas autor muito citado nas performances da cultura. Aceitei o desafio.

Qual seria o drama do dramatismo? Constatei primeiramente poucas referências ao estudo do dramatismo em publicações em português, assim também como escassas referências a Kenneth Burke, nas dissertações de mestrado e teses de doutorado realizadas no Brasil, em qualquer área de investigação, apesar da relevância de suas problematizações. Um porto ainda não navegado por navegantes brasileiros e um continente negligenciado que eu me dispus a explorar e conhecer. Para a realização desta pesquisa estudo alguns dos escritos originais de Kenneth Burke, nos quais ele desenvolve a relação entre símbolos e a ação humana, que precederam, fundamentaram e que sucederam sua elaboração do dramatismo.

Faço a tradução das citações da obra de Burke ao longo desta dissertação, assim como a de outros escritos originais em inglês. Minha intenção com este trabalho é também indicar um modo de perceber e de compreender o pensamento de Burke sobre linguagem e sobre ação simbólica, e não apenas o seu pensamento como crítico literário. O único livro de Kenneth Burke publicado em português é *Teoria da Forma Literária* de 1941, com reedições em 1953 e 1969.

Procuro aqui compreender o pensamento de Burke também como uma possível ligação com o amplo espectro das ações simbólicas e dos sistemas simbólicos que envolvem o ser humano, com os quais o ser humano se envolve e que são aplicados aos diversos campos do conhecimento. Como define Kenneth Burke (1966, p. 2, tradução nossa) ¹, “[...] o domínio do simbólico também nos estimula a examinar a relação entre o simbólico e seu contexto não simbólico ou extra simbólico”, no trecho original: “[...] *the realm of the symbolic also prods us to inquire about the symbolic and its nonsymbolic or extra symbolic context*”. Muitas vezes o que pode desvendar a intensão da ação simbólica humana está fora do contexto de atuação do indivíduo. Portanto, se torna relevante identificar tanto onde o simbólico e o seu contexto não simbólico se amalgamam quanto onde o simbólico se separa de seu contexto não simbólico, pois permanecem, segundo Burke, consubstanciais em suas origens.

A ação humana pode ser interpretada com ênfase nas interações sociais, ou com ênfase no comportamento psicológico e ambas são vistas por Burke (1966, p. vii-viii) como produto da “ação simbólica” e como tal, as interações sociais e o comportamento psicológico são entendidos como ação dramática. Esta visão dramatística da ação humana, de acordo com a ainda recente *Encyclopedia of Social Theory (E.S.T)*², é central nos estudos das ciências sociais, na vertente da sociologia de abordagem interpretativa. (RITZER, 2005)³

Ainda segundo a *E.S.T*, um dos notáveis expoentes desta abordagem é, o cientista social e antropólogo canadense Erving Goffman (1922-1982) que aplicou constantemente o termo *dramaturgy* (dramaturgia) em suas análises interpretativas, onde procura explicar que os seres humanos usam e respondem a símbolos ao criarem significados para si próprios e para suas situações “dramatísticas”. Goffman usa o palco do teatro como metáfora e instrumento de investigação para se entender e analisar a interação social na qual o jogo não é o principal elemento, mas, sim como ele é jogado, isto é, as estratégias de interação do ser humano com a vida. (RITZER, 2005)

¹ As traduções e o original dos textos de Kenneth Burke serão sempre colocados no corpo deste texto. Os originais de outros autores serão colocados em nota de rodapé.

² Enciclopédia da Teoria Social.

³ Título do capítulo: “Dramaturgy”, a versão consultada é a *online*, as páginas da versão impressa: 211-214.

Dramaturgy, que chamaremos de dramaturgia de Goffman, para distinguir do dramatismo de Kenneth Burke, é definida pela *E.S.T* como uma abordagem dramática que trata o comportamento humano do dia-a-dia como performance teatral. Assim, o termo dramaturgia usado por Goffman se distingue do termo dramatístico usado por Burke. O dramático para Goffman se refere à analogia metafórica da performance teatral para a investigação da interação social, enquanto que o dramatístico de Burke se refere ao drama como modelo de análise da linguagem como ação simbólica.

A definição da *E.S.T* apresenta alguns exemplos do tratamento dramático do comportamento cotidiano do ser humano, comum desde o teatro barroco, lembrando as palavras do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616): “O mundo inteiro é um palco; e todos os homens e mulheres meros atores; eles entram e saem de cena; e cada um a seu tempo representa diversos papéis.”⁴ Anteriormente, no começo do século dezesseis, a mesma comparação já havia sido feita pelo teólogo e escritor humanista holandês Erasmus de Roterdã (1466-1536), que descrevia nossas vidas como performances nas quais usamos diferentes máscaras. Mais recentemente o dramaturgo, poeta e romancista italiano Luigi Pirandello (1867-1936) também desenvolve esta questão na peça de teatro *Seis Personagens em Busca de um Autor*.

Dramaturgy foi desenvolvido por Goffman, em parte como extensão do interacionismo simbólico da Escola de Chicago, e em parte como desenvolvimento da abordagem do dramatismo de Kenneth Burke, se fundamentando também nas ideias do filósofo norte americano George H. Mead (1863-1931) sobre a construção social do *self*. Irei desenvolver esta questão com mais detalhes no capítulo cinco.

Ann Branaman é professora de teoria social e sociologia da *Florida Atlantic University*, ela ressalta no capítulo *Drama as Life: the seminal contributions of Kenneth Burke*, do livro *The Drama of Social Life* publicado em 2013, que as considerações de Kenneth Burke sobre a linguagem como ação simbólica estão presentes em muitos estudos desenvolvidos, embora, segundo ela, muitos autores nem sempre reconheçam o dramatismo de Kenneth Burke como uma das fontes ou instrumento de seus trabalhos. Branaman aponta ainda que Erving Goffman reconhece minimamente as contribuições de Burke ao seu conceito de dramaturgia (*dramaturgy*). Esta abordagem de Goffman é aprofundada em seu livro mais

⁴ All the world's a stage; and all the men and women merely players; they have their exits and their entrances; and one man in his time plays many parts. Um dos mais famosos monólogos de Shakespeare – cena vii do segundo ato da comédia *As You Like It*, publicada em português como *Como Gostais* ou *Como Lhe Aprouver*, acredita-se que tenha sido escrita entre 1599 e 1606.

citado *The presentation of self in everyday life* ⁵ (1959), imprecisamente traduzido ao português como *A representação do eu na vida cotidiana* (ed. Vozes, 1985).

Em síntese, minha intenção é construir um maior entendimento do dramatismo, interpretando as considerações de Burke e dialogando de alguma forma com a contribuição de outros estudiosos da ação humana. Os termos do dramatismo de Burke demarcam grandes áreas a serem interpretadas e compreendidas e necessitam ser mais bem entendidos frente aos estudos das performances culturais. Trazer outros estudiosos, como teóricos da linguagem, da sociologia e da comunicação tem como finalidade suplementar, comparar, aprofundar e problematizar o pensamento de Burke, pois algumas de suas elaborações sobre linguagem, apesar de extensas, são ainda econômicas quanto à explicação e aos esclarecimentos necessários sobre os sentidos de seu método de análise.

Entendo que fazer uma “interpretação” do dramatismo hoje é possibilitar condições para entendê-lo frente às questões que agora se nos apresentam. Portanto, não tenho a intenção de reconstruir os sentidos e os entendimentos do próprio Burke sobre o dramatismo, embora isto se faça necessário para a sua compreensão, mas sim a de construir sentidos e entendimentos do seu pensamento à luz de algumas outras teorias da ação humana.

O filósofo italiano Nicola Abbagnano (1901-1990) define o termo interpretação, em seu *Dicionário de Filosofia*, referenciando-se no pensamento do filósofo e historiador alemão Wilhem Dilthey (1833-1911), no qual Dilthey afirma que “interpretação é um entendimento intencional e qualquer intencionalidade provoca um (re)direcionamento na compreensão do que se está interpretando”. (DILTHEY apud ABBAGNANO, 2012, p. 665)

Os pontos de vista, ideias, opiniões, dúvidas e demais problematizações que norteiam este estudo surgiram a partir das intensas discussões nas aulas, nos seminários, nos simpósios e nos encontros acadêmicos do mestrado em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Fomos instigados a olhar com familiaridade e estranhamento para os nossos projetos de pesquisa.

⁵ Goffman neste artigo fala em presença, de um indivíduo “na presença” de outros, e como se desenvolve esta relação. *Present* pode significar representar, mas principalmente, e neste caso, o objeto de estudo de GOFFMAN é o estar presente, o apresentar, o analisar quando um indivíduo aparece ante aos outros e seus motivos de “tentar” controlar a impressão que os outros têm, as técnicas usadas e as relações que se estabelecem para tentar manter determinadas impressões (p. 214). Como aponta o próprio Goffman: To summarize, then, I assume that when an individual appears before others he will have many motives for trying to control the impression they receive of the situation. This report is concerned with some of the common techniques that persons employ to sustain such impressions and with some of the common contingencies associated with the employment of these techniques. The specific content of any activity presented by the individual participant. (GOFFMAN, E. *The Presentation of Self in Everyday Life* [1959] in Scott Appelrouth, *Sociological Theory in the Contemporary Era: Text and Readings*. p. 214)

Estes pontos de vista foram aprofundados e ampliados nas conversas com meu orientador desde o início da escrita da dissertação e, após a qualificação da mesma, foram acrescentadas ainda as orientações, discussões e as sugestões de leitura dos professores Wagner Sanz e Daniel Christino, que é o co-orientador desta dissertação.

As discussões realizadas neste período de dois anos trouxeram ao debate algumas questões que norteiam a minha reflexão sobre o pensamento de Kenneth Burke, que são:

- a) não naturalizar termos, conceitos e definições, como se eles sempre existissem e não tivessem sido construídos em contextos determinados e que determinam intenções;
- b) o questionamento crítico de toda e qualquer hegemonia (um único ponto de vista, uma única verdade, uma única versão dos fatos, enfim, a unanimidade);
- c) o confronto entre: a história oficial – a grande tradição estabelecida, perpetuada pelos rituais e festas oficiais, assim como pela escrita documental e por seus protagonistas; e os ruídos da história – a história dos pequenos grupos marginalizados, não catalogada nos documentos oficiais, mas que é rememorada e reconstruída nos seus rituais do cotidiano, nas festas religiosas e seculares;
- d) observar os mecanismos de construção e manutenção e/ou “esquecimento”, da memória (celebrações, monumentos, arte, entretenimento e muitas vezes os conflitos entre a grande tradição e os ruídos da história);
- e) a procura pela sistematização metodológica da investigação científica, que tem como um de seus objetivos validar o discurso acadêmico. Enfim, estar atento para as aparências e “essências” da linguagem, que podem ser tanto enganosas quanto esclarecedoras.

O dramatismo, como uma abordagem da ação humana nas interações sociais, é uma das categorias provocativas pensadas por Kenneth Burke, uma categoria que tem a ousadia de abordar as formas básicas do pensamento humano como linguagem. Como nos indica Jane Blankenship (1989b, p. 128, tradução nossa), professora de estudos da comunicação da *University of Massachusetts-Amherst*, “[...] a parte central do legado de Kenneth Burke é o seu poderoso tratamento da linguagem como constitutiva da realidade social”⁶. Se a linguagem torna-se conscientemente parte da nossa realidade, não apenas um “instrumento”, a abordagem de Burke tem também a particularidade de não focar apenas na descrição da linguagem, mas na sua natureza persuasiva. Blankenship acrescenta que Burke ao longo de

⁶ [...] a central part of the “legacy” of Kenneth Burke is his powerful treatment of language as constitutive of social reality.

sua obra tenta conscientizar seus leitores de que “[...] como criadores e usuários de símbolos, nós somos os instrumentos do nosso instrumento (linguagem)”.⁷ (BLANKENSHIP, 1989b, p. 128, tradução nossa) Seguindo o pensamento de Burke, persuadimos com nossa linguagem e somos persuadidos por ela e ainda, a linguagem determina nossas ações e nossa visão de mundo.

Kenneth Burke determina que o dramatístico seja de substância dialética e que “[...] nós necessariamente definimos uma coisa em termos de outra coisa”, segundo o original “*we necessarily define a thing in terms of something else*” (BURKE, 1969a, p. 33, tradução nossa). Fazemos isto para tratar de questões como: linguagem como ação simbólica, interações sociais, estratégias de persuasão, competição, cooperação e atribuição de motivos. Burke posiciona o termo ato como o símbolo central da sua teoria da ação. A abordagem dramatística da ação humana tem se mostrado relevante também para outras áreas de conhecimento: letras, antropologia, sociologia, psicologia, comunicação, as artes cênicas e visuais.

Um dos desafios que eu tenho encontrado tem sido estudar o dramatismo e apresentá-lo, sem fazer apenas uma mera tradução ou paráfrase das palavras de Kenneth Burke. Outro desafio tem sido compreender o dramatismo como um método, já que é preciso identificá-lo como tal na profusão de citações e análises de poesias, de peças de teatro e de outras obras literárias que Kenneth Burke produziu revisitando teorias literárias, sociológicas e filosóficas. Isto é, apresentar as teorias, os conceitos, as ideias, as comparações, os enfoques, os fundamentos e os pressupostos de forma coerente, de forma lógica e com o necessário rigor acadêmico.

Ouso e me arrisco com este trabalho a fazer uma pesquisa acadêmica sobre parte da obra de um pensador que declarou serem suas especulações sobre linguagem de “natureza filosófica” (BURKE, 1969a, p. xxiii) e, portanto devem estar sujeitas a considerações também filosóficas e não apenas em termos da ciência empírica.

Este estudo se organiza de forma que no segundo capítulo faço uma breve apresentação de Kenneth Burke e abordo a questão da admiração e da desconsideração ao seu pensamento, bem como as dificuldades que alguns estudiosos alegam ter com a leitura de sua obra.

Baseio-me nas observações de quatro de seus comentadores: o professor do departamento de sociologia da *Saint Mary's University*, Halifax (Canadá), Michael A.

⁷ [...] as symbol users and symbol creators, we are the instruments of our instrument (language).

Overington; o professor de artes da comunicação da *University of Wisconsin-Madison* (EUA), Michael Leff; o professor de retórica e comunicação da *Temple University* (Philadelphia – EUA) Herbert W. Simons e o professor de retórica e comunicação da *University of Pittsburgh* (EUA), Trevor Melia.

Na sequência são apresentados alguns conceitos de linguagem do ponto de vista da filosofia e algumas das transformações que estes conceitos vêm sofrendo desde o século XVII. Em prosseguimento às questões de linguagem incluo as proposições do linguista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), a respeito das relações entre o signo e a significação da linguagem.

Para melhor compreensão da operação de conhecimento burkeano, são apresentados a definição de dramatismo, os cinco termos do *pentad* dramatístico e as relações que eles estabelecem entre si; esquema fundamental para o pensamento de Kenneth Burke.

Ainda, para a caracterização geral da cena social e política na qual Burke desenvolve o dramatismo, incluo as elaborações de uma das comentadoras da obra de Burke, a professora M. Elizabeth Weiser, do departamento de inglês da *Ohio State University*, em relação ao impacto da segunda guerra mundial sobre o desenvolvimento do dramatismo.

Segundo Weiser, Burke se sentia incomodado com a tendência da população americana em apoiar o governo, quanto ao posicionamento dos Estados Unidos sobre a segunda guerra mundial. Kenneth Burke então usa este incômodo como motivo e justificativa para elaborar uma análise que entenda linguagem como ação simbólica e como construtora da realidade social. O dramatismo com uma dialética multivocal se contraporia a suposta eficiência da unidade unívoca da população.

Também no segundo capítulo são inseridos os princípios que orientam as proposições da análise dramatística de linguagem. Estes fazem referências ao ser humano como o animal que se utiliza de símbolos em suas interações sociais, cujas finalidades são conclamar a cooperação e à competição.

Caracterizo a ideia de Burke sobre a investigação dos motivos como condutora da análise dramatística de linguagem. Expando esta problematização com a proposição do interacionismo simbólico de construção da interpretação da ação para conduzir a análise da interação social. Seguem-se as considerações sobre o simbólico, a gramática, a retórica e a filosofia dos motivos.

Para formular esta concepção de investigação e análise, desenvolvo as noções de Burke sobre identificação e persuasão. O drama então, aqui se estabelece como termo central para a análise das relações humanas e o ato como central nestas relações. Para finalizar o

capítulo, incorporo à discussão as formulações de Burke para a simbolicidade e a construção da realidade. Realmente uma boa discussão que apenas se abre neste estudo.

No terceiro capítulo investigo os procedimentos da análise dramatística a partir das relações entre os cinco termos do *pentad*. O foco da investigação são os direcionamentos, as ênfases, as identificações e as ambiguidades que as diversas relações entre os termos conferem para a linguagem. Posteriormente, apresento uma noção de cultura segundo a definição do antropólogo e etnógrafo Polonês Bronislaw Malinowski (1884-1942), para que possa se contrapor à ausência de uma concepção de cultura que contextualizem as noções de linguagem de Kenneth Burke. Apresento também a noção de atos performáticos da cultura, de papéis sociais e de experiência dos pontos de vista do antropólogo britânico Victor Turner (1920-1983) e de John C. Dawsey, professor do departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo – USP e coordenador do núcleo de Antropologia da Performance e do Drama (NAPEDRA – USP).

Aponto ainda a questão da ação conjunta na sociedade pela perspectiva de Herbert Blumer (1900-1987), sociólogo norte americano criador do termo interacionismo simbólico. Para ilustrar melhor estas elaborações teóricas menciono um linchamento verídico como ato performático e suas possíveis implicações dramatísticas.

Um dos focos do quarto capítulo é entender como Kenneth Burke estabelece as relações entre pensamento, experiências, percepções e as observações que fazemos sobre o mundo. Burke desenvolve seu pensamento a partir do que ele chama de “janelas de termos” (*terministic screens*), os termos que usamos para explicar e justificar nossos atos e que também conduzem nossa forma de vê-los.

Neste capítulo são delineadas algumas sugestões, fundamentadas no dramatismo, para investigar os motivos, as intensões e a construção de significados para atos que aparentemente são despretensiosos e insignificantes. Finalizo o capítulo com uma abordagem da circunferência ou abrangência da análise dramatística proposta por Kenneth Burke.

É necessário que se diga ainda que este trabalho, na medida em que Burke tem pouca referência em nosso idioma, é também um trabalho de tradução e escolha de linguagem, pois muitos dos termos de Kenneth Burke não são fáceis de serem traduzidos. Para nortear o leitor/navegador, coloco os termos originais ao lado de sua tradução, as janelas de referência do nosso percurso.

O quinto capítulo é uma tentativa de investigar e refletir mais profundamente as categorias de Burke, começando pelo ato, que é o termo central da análise dramatística de linguagem. Abordo aspectos constituintes do ato/ação enquanto pensamento e enquanto

linguagem. A mudança no curso da ação que é promovida pelos *insights* e como atos são motivos para novos atos. O contexto ou cena da ação é a construção da personagem no teatro, que é realizada através de exercícios de improvisação.

Para traçar as origens do pensamento dramatístico de Burke busco os diálogos que ele realiza com dois grandes embarcadouros nos caminhos da filosofia, o filósofo grego Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) e São Tomás de Aquino (1225-1274), leitor de Aristóteles.

Burke revisita as teorias de Aristóteles e Aquino sobre a ação, acrescentando a elas aspectos do drama que a análise dramatística lhe impõe. O termo atitude é anexado por Burke como mais uma categoria do dramatismo, para propor uma distinção entre ação e movimento. Na continuação deste capítulo são investigadas as seguintes categorias do ato/ação, como foi determinado por Kenneth Burke:

- a) a falácia patética (*pathetic fallacy*) a designação ou projeção nas coisas – de características humanas, como emoções e sentimentos;
- b) ação incipiente e ação em espera (*incipient e delayed action*) respectivamente os ajustes iniciais para a ação (no plano do drama) ou a substituição da ação (no plano do lírico).

No drama de Burke há, portanto, um intenso debate interno que precede o momento da ação. Com o intuito de verificar, agora de outra forma, a operacionalidade dos conceitos de Kenneth Burke, o sexto capítulo navega pelas ondas da dramaturgia, perfazendo uma tentativa de reflexão sobre a construção da linguagem de uma peça de teatro. Começo pelas noções de estética e memória. A seguir, apresento uma leitura dos primeiros momentos da peça *Esperando Godot* de Samuel Beckett, pela perspectiva dramatística da cena, sendo assim, incorporo a esta leitura as determinações de Burke sobre as ideias de uma imagem e as imagens de uma ideia.

Na conclusão desta dissertação faço uma síntese da minha interpretação da visão de Burke sobre linguagem e de sua proposição de análise através do dramatismo. Tento responder a pergunta: É o dramatismo uma categoria com a qual podemos operacionalizar o estudo dos atos performáticos da cultura? Bom, vejamos, eu e você leitor, o que podemos ou devemos determinar sobre esta questão.

2 KENNETH BURKE, LINGUAGEM, DRAMATISMO, AÇÃO SIMBÓLICA E DISCURSO

2.1 Quem foi Kenneth Burke? Deferências e detrações ao seu pensamento

Kenneth Burke nasceu em cinco de maio de 1897 em Pittsburgh na Pensilvânia – EUA. Burke foi filósofo de linguagem, poeta, escritor de contos, compositor, crítico musical, teórico social, tradutor, professor, teórico e crítico de literatura e de poesia. A transposição dos limites das disciplinas acadêmicas rendeu admiração e desconsideração ao pensamento de Burke.

Em 1981 ele foi condecorado com a medalha nacional de literatura pela Academia Americana de Artes e Ciências. Kenneth Burke faleceu em 19 de novembro de 1993 em Andover em Nova Jersey – EUA. Sobre as avaliações contraditórias feitas à obra de Kenneth Burke, o sociólogo Joseph R. Gusfield da *University of California, San Diego* – um dos organizadores da obra de Burke – faz a seguinte consideração:

Kenneth Burke tem sido um enigma para sociólogos, linguistas, críticos literários, filósofos, críticos sociais – ele é aclamado por todas estas fraternidades e criticado por todas elas. [...] Eles têm sido atraídos pela força das suas originais ideias e pelo modo provocativo no qual ele transgride as linhas de propriedade dos campos acadêmicos, misturando indiscretamente conceitos e assuntos geralmente tidos como pertencentes aos campos de caça particulares dos campos disciplinares e às divisões do pensamento intelectual e da organização acadêmica. (GUSFIELD, 1989a, p. 1, tradução nossa)⁸

Fronteiras são geralmente usadas para facilitar a delimitação, o resguardo e o controle do que está dentro de seus limites. As fronteiras das disciplinas acadêmicas garantem e reconhecem, nos limites de cada uma delas, as teorias, as explicações, os conceitos, as problematizações e as metodologias que lhes asseguram um pensamento, um discurso e uma linguagem, enquanto conhecimento científico.

Michael A. Overington (1977, p. 133) reconhece a dificuldade que alguns teóricos encontram em categorizar o pensamento de Burke, nos limites de uma disciplina acadêmica. Overington sugere que alguns críticos da teoria social, filósofos e críticos literários fazem

⁸ Kenneth Burke has been an enigma for sociologists, literary critic, philosopher, linguist, sociologist, social critic – he has been claimed by all of these fraternities and disclaimed by all as well. [...] They have been attracted by the force of original ideas and the provoking way in which he transgresses the property lines of academic fields, indiscreetly mixing concepts and subject matters usually thought to belong to the hunting preserves of discrete disciplines and divisions of intellectual thought and scholarly organization. [sic] (GUSFIELD, 1989a, p. 1)

objeções ao uso do dramatismo como fonte de seus estudos pela dificuldade de Burke em distinguir claramente entre uma análise de linguagem e uma análise da realidade.

Overington (1977, p. 131) observa que apesar de Burke tomar como objeto de investigação da análise dramatística o motivo da ação – conceito com várias utilizações na sociologia, na filosofia e na literatura – ainda assim, alguns dos estudiosos destes campos de conhecimento alegam que o dramatismo de Burke não é nem importante, nem interessante o suficiente para constar como referência dos seus estudos. Overington diz duvidar da sinceridade desta justificativa porque, para ele, o pensamento de Burke certamente tem espreitado nas notas de rodapé das revistas acadêmicas de sociologia, de filosofia e de crítica literária desde os anos 1930.

Outra alegação sobre a não utilização do dramatismo como fonte principalmente dos estudos sociológicos, tem sido, ainda segundo Overington (1977, p. 133), a de que as elaborações de Burke sobre a linguagem como ação simbólica, não fazem uma distinção precisa entre linguagem dos motivos, motivos na linguagem e linguagem como motivo.

Overington (1977, p. 131-152) informa alguns dos estudiosos norte americanos que minimizaram a influência do pensamento de Burke em suas obras: o filósofo Abraham Kaplan (1918-1993), o filósofo e semanticista Charles Morris (1901-1979), o professor de sociologia Louis Schneider (1915-1979).

Herbert Simons sustenta que muitos depreciadores de Burke alegam que seu uso inadequado da linguagem e da lógica são comprovações do vazio de sua filosofia. Simons exemplifica esta alegação com a opinião sobre Burke, do filósofo analítico de metafísica e religião Robert M. Adams, professor pesquisador na *University of North Carolina at Chapel Hill*: “Ele é o mais explicativo dos autores, e suas explicações quase nunca acrescentam; ele é dominado por uma tese que até agora nunca fracassou em questionar, subverter e frustrar suas próprias conclusões” (ADAMS apud SIMONS, 1989b, p. 12, tradução nossa)⁹.

Entretanto, Michael Overington afirma (1977, p. 131-152) que, na verdade o que realmente tem mantido Burke afastado das referências nos estudos sociais é precisamente a falta de leituras e investigações mais profundas de sua obra.

Michael Leff, reconhecido professor de retórica, defende que as contribuições de Burke, especificamente para o campo da teoria da retórica, não são de fácil leitura porque elas não fazem rígidas separações dos departamentos do conhecimento. Segundo Leff, a

⁹ He is the most explanatory of the writers, and his explanations never quite add up; he is ridden by a thesis which so far has never failed to question, subvert and frustrate its own accomplishment. (Citação extraída do livro do professor de literature e cinema da Duke University, Frank Lentricchia – *Criticism and Social Change* [Chicago: University of Chicago Press, 1983, p. 715]).

extraordinária amplitude apresentada nos estudos de Burke é proveniente de toda e qualquer fonte de conhecimento, tanto da cultura popular quanto da cultura acadêmica, igualmente problematizadas intelectualmente por Burke. O que faz com que suas obras sejam recheadas de detalhes e digressões¹⁰ ao longo da rota principal do argumento, o que muitas vezes transforma o argumento em questão, ao longo do discurso desenvolvido (LEFF, 1989b, p. 117).

Com relação às deferências conferidas a Kenneth Burke nos diversos campos em que ele atuou, Herbert W. Simons e Trevor Melia (1989b, p. vii) destacam a quinta conferência anual da Análise do Discurso realizada em março de 1984 na *Temple University* (Philadelphia – EUA), na qual os conferencistas renderem o tributo máximo a Burke.

As discussões plenárias e sessões dos seminários em pequenos grupos trataram a obra de Kenneth Burke como ele próprio tratou as obras que analisou ao longo de sua produtiva carreira: “com um olhar crítico, elucidando seus conceitos mais elusivos, comparando-o e contrastando-o com outros teóricos e avaliando os usos e limitações de suas ideias centrais”¹¹ (SIMONS; MELIA, 1989b, p. vii, tradução nossa).

A respeito das contribuições de Burke para a retórica das ciências humanas, Simons (1989b, p. 3) expõe uma lista considerável de deferências ao legado de Burke. Esta começa pela lembrança da escritora e poetisa americana Marianne Moore (1887-1972), de que Burke era, para início de conversa, um poeta. Moore se refere principalmente à tradução de Burke de *Morte em Veneza* do escritor alemão Thomas Mann (1875-1955). O crítico literário e professor da *Yale University – New Haven*, Harold Bloom diz não ser capaz de encontrar nenhum outro crítico americano que se equipare ao gênio de Burke, a não ser talvez o escritor e filósofo Ralph W. Emerson (1803-1882).

Herbert Simons, ainda em deferência a Burke, menciona que William Rueckert, professor de literatura e membro do *Teachers College – Columbia University* (EUA) inicia um ensaio com menção a “alguns dos muitos Kenneth Burkes”, uma mente que, na opinião de Rueckert, não consegue não pensar ironicamente, vendo nos cantos, enxergando o final das coisas onde elas se revesam e se tornam outras (SIMONS; MELIA, 1989b, p. 3).

Simons (1989b, p. 4) continua sua lista com Joseph Gusfield, que define Burke como um sociólogo da tradição do interacionismo simbólico, porém com conexões também com a

¹⁰ Digressão é o efeito de romper a continuidade de um discurso com uma mudança de tema intencionada. Pode ser uma reflexão de volta ao passado, um *flashback* reflexivo.

¹¹ [...] taking critical aim at his works, clarifying his more elusive concepts, comparing and contrasting him with other theorists, and assessing the uses and limitations of his central ideas. (SIMONS; MELIA, 1989b, p. vii)

etnometodologia.¹² Deirdre McCloskey, economista e professora da *University of Illinois at Chicago*, designa Burke como um economista da Escola Austríaca¹³. Para o crítico literário americano Wayne Booth (1921-2005), o que Burke fez melhor do que ninguém foi encontrar uma maneira de conectar literatura com a vida, sem reduzir nenhuma das duas.

Simons faz referência ao que tem sido chamado de “virada retórica” (*rhetorical turn*)¹⁴ nas ciências humanas e convoca Clifford Geertz (1926-2006), um dos mais influentes antropólogos dos Estados Unidos, que credita aos escritos de Burke sobre dramatismo, retórica e dialética, o fato de trazer uma maciça influência na reconfiguração do pensamento social, um redirecionamento “na retórica analítica, nas alegorias e imagéticas da explicação”, que acompanham esta virada “na maneira como pensamos sobre a maneira como pensamos”. (GEERTZ apud SIMONS, 1989b, p. 6, tradução nossa)¹⁵

O próprio Simons faz sua deferência ao que chama de mistura distinta de teoria e comentário social de Burke, que tem alcançado um impressionante desenvolvimento de assuntos dentre os quais antropologia, linguística, religião, oratória, ficção, história, economia, filosofia, e política. Para se certificar de que não se cometa o erro de pensar que os escritos de Burke são puramente contribuições disciplinares, Simons conclui:

[...] Burke invariavelmente traz para cada objeto de seu escrutínio um enquadramento interdisciplinar abrangente e ele consistentemente toma ideias de seus engajamentos com os textos de um dado campo, que podem ajudar a fertilizar outro campo. [...] O foco inicial de Burke era sobre a estética de trabalhos imaginativos, mas já nos anos trinta e quarenta ele tinha expandido imensamente seu alcance com concepções retóricas, dramatísticas e dialéticas da linguagem como ação simbólica. [...], um precursor do estruturalismo Francês, um desconstrucionista refinado e um fundador do atual movimento para repensar as ciências humanas em termos retóricos. (SIMONS, 1989b, p. 4-5, tradução nossa)¹⁶

¹² Corrente sociológica desenvolvida nos Estados Unidos.

¹³ Também conhecida como Escola de Viena – pensamento econômico que enfatiza o poder de organização espontânea do mecanismo de preços.

¹⁴ Virada retórica – projeto de conceber as ciências humanas que têm um aspecto de reconstrução, em contraste com o objetivismo focado na crítica e na desconstrução.

¹⁵ [...] in analytical rhetoric, the tropes and imageries of explanation. [...] in the way we think about the way we think. GEERTZ, Clifford, *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought*, American Scholar, 49 (1980), p. 165-79.

¹⁶ [...] he invariably brings to each object of his scrutiny an overarching interdisciplinary framework, and he consistently takes from his engagements with the texts of a given field ideas that might help fertilize another. [...] Burke’s initial focus was upon the aesthetics of imaginative works, but by the thirties and forties he had greatly extended his reach with rhetorical, dramatistic, and dialectical conceptions of language as symbolic action. [...] Burke has been credited with being the chief architect of the New Rhetoric [...], a forerunner of French structuralism, a fashionable deconstructionist, and a founding father of the current movement to reconceive the human sciences in rhetorical terms. (SIMONS, 1989b, p. 4-5)

Esta conclusão reafirma o vigor e relevância da genialidade, ironia e visão interdisciplinar das ideias centrais de Kenneth Burke, laureadas na conferência da Análise do Discurso na *Temple University*.

2.2 Definições de linguagem: signo, língua e fala

Os estudos da linguagem têm lugar nas zonas de convergência entre vários campos de conhecimento, mais notadamente nas relações de contato e intercâmbio entre a sociologia, a filosofia, a psicologia e a linguística. O filósofo italiano Nicola Abbagnano (1901-1990) traz em seu *Dicionário de Filosofia* (2012a, p. 708-719) uma extensa definição do termo *linguagem*. Encontramos este complexo verbete enclausurado entre os de *língua* e *lógica*, não é um acaso.

Abbagnano começa descrevendo o sentido geral, afirmando que linguagem é “o uso de signos intersubjetivos, que são os que possibilitam a comunicação”. Bastante abrangente, o filósofo italiano continua descrevendo, em sequência cronológica, as muitas definições de linguagem que prevaleceram em épocas diferentes. Abbagnano destaca que, do ponto de vista filosófico, o problema da linguagem é o problema da “intersubjetividade dos signos” e também dos “fundamentos da intersubjetividade”. (ABBAGNANO, 2012a, p. 708-709)

A linguagem em seu conjunto, de acordo com esta perspectiva, apresenta as problematizações entre sentidos, experiências e conhecimentos do domínio individual e social. Acompanhando ainda a argumentação de Abbagnano, este afirma que a fundamentação da subjetividade da linguagem se refere às escolhas e às combinações dos signos que acontecem em processos de negociação (acordos e contratos) entre os sujeitos e os objetos envolvidos nas relações de diálogo que a constituem.

A linguagem se manifesta de diversos modos e, principalmente, contraria os princípios de analogia e das regras gramaticais que, nas palavras do próprio Abbagnano: “A linguagem é multiforme e heteróclita; sobreposta a domínios diversos – físico, fisiológico e psíquico”. (ABBAGNANO, 2012, p. 708)

Nicola Abbagnano aponta as várias transformações que o conceito de linguagem vem sofrendo desde as discussões no século XVII sobre sua origem, dentro do pensamento das diversas escolas filosóficas, através das interpretações, dos pontos de vista, das proposições, das teorias, das teses, das formas, das fórmulas, dos conceitos, dos fundamentos, das concepções e das definições de linguagem dos vários expoentes destas escolas filosóficas. (ABBAGNANO, 2012a, p. 708-719)

Apresento uma síntese destas transformações do conceito de linguagem:

a) linguagem é a imagem lógica do mundo – proposição formulada pelo filósofo austríaco, naturalizado britânico, Ludwig Wittgenstein (1889-1951), apontada por Abbagnano porque “boa parte do empirismo lógico, e em geral da filosofia contemporânea, compartilha ou compartilhou dessa doutrina”; (ABBAGNANO, 2012a, p. 714)

b) linguagem é a revelação imediata do ser, e o homem tem acesso ao ser através da linguagem – conceito análogo ao de Wittgenstein desenvolvido pelo filósofo alemão Martin Heidegger, apesar de que Heidegger, segundo Abbagnano, “certamente não admite a correspondência termo a termo entre os elementos da linguagem e os elementos do ser”; (ABBAGNANO, 2012a, p. 714)

c) linguagem é instrumento de comunicação – doutrina exposta pela primeira vez por Platão segundo a qual a linguagem é um produto de escolhas repetidas e repetíveis. Foi reproduzida pelo filósofo alemão Gottfried W. Leibniz (1646-1716), pelo linguista alemão Wilhem von Humboldt (1767-1835) para quem as palavras se originam do discurso e não o contrário e pelo linguista norte americano Leonard Bloomfield (1887-1949), fundador da linguística estrutural norte americana. A concepção de linguagem como instrumento é defendida principalmente pelos funcionalistas; (ABBAGNANO, 2012a, p. 714-715)

d) linguagem são os caracteres que definem, em geral e fundamentalmente, qualquer relação do homem com o mundo e tem seu verdadeiro ser apenas no diálogo, ou seja, no exercício do entendimento – orientações que caracterizam a consideração filosófica da linguagem e que possibilitaram o uso de modelos pelo antropólogo e linguista alemão Edward Sapir (1884-1939) “que algumas vezes são considerados constituintes da própria realidade sistemática da linguagem” (SAPIR, Language, 1921); caracterizam a hermenêutica filosófica do alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002), que é a interpretação de textos escritos, formas verbais e não verbais; o reconhecimento do filósofo e sociólogo alemão Jurgen Habermas da importância da linguagem para a filosofia e para a sociologia; por outro lado, possibilitaram as pesquisas da gramática ge(ne)rativa transformacional, do professor de linguística do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (EUA), Noam Chomsky.

O ponto de vista da filosofia da linguagem é, segundo Abbagnano, uma “tendência da filosofia que reconhece como tarefa da filosofia a análise da linguagem comum [...]”. (ABBAGNANO, 2012a, p. 716-719)

A linguagem comum, conforme explica Abbagnano, é o resultado da experiência coletiva, que coincide com a história do ser humano e da sua cultura e é o principal instrumento da interação social. A linguagem, assim, é uma forma de ação que tem a intenção de estabelecer o diálogo como atividade racional cooperativa. (ABBAGNANO, 2012a, p. 720)

A filosofia da linguagem tem estado na preocupação da filosofia desde Platão, e, para citar alguns pensadores mais recentes que também se ocuparam e ainda se ocupam com as questões da linguagem, temos o inglês John Locke (1632-1704), o italiano Giambattista Vico (1668-1744), o prussiano Immanuel Kant (1724-1804), os alemães Johann von Herder (1744-1803), Georg W. F. Hegel (1770-1831) e Artur Schopenhauer (1788-1860), o americano Charles S. Pierce (1839-1914), o alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), o suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), os russos Mikhail Bakhtin (1895-1975) e Roman Jakobson (1896-1982), o britânico John Austin (1911-1960), o francês Michel Foucault (1926-1984), o americano John Searle (1932) e o italiano Umberto Eco (1932). Poderá ser Kenneth Burke colocado na companhia destes filósofos? Vejamos algumas de suas proposições mais amiúde, pois o que mais nos interessa é o seu entendimento.

De acordo com o *Dicionário das Ciências da Linguagem* dos linguistas Oswald Ducrot (1930) e Tzvetan Todorov (1939), a importância do signo para as complexas relações de significação da linguagem, tem sido a causa da dificuldade de se ter uma definição de consenso entre os linguistas modernos. No entanto, para estes linguistas: “O signo é a noção de base de qualquer ciência da linguagem” (DUCROT; TODOROV, 1974, p. 127). E ainda, as relações de significação têm envolvido cada vez mais, não só as entidades linguísticas, mas também os signos não verbais, lugar privilegiado dos estudos das performances das culturas.

Uma das primeiras teorias do signo foi proposta por Santo Agostinho (345-430), professor de retórica, teólogo e filósofo dos primeiros anos do cristianismo, citado no *Dicionário das Ciências da Linguagem*: “Um signo é uma coisa que, além da espécie ingerida pelos sentidos, faz, por ela própria, vir ao pensamento qualquer outra coisa.” (AGOSTINHO apud DUCROT; TODOROV, 1974, p. 127).

Após séculos de estudos da linguagem, de transformações das relações sociais e o fato de que, como nos lembram Ducrot e Todorov, cada vez mais “falamos das coisas na sua ausência mais do que na sua presença” (DUCROT; TODOROV 1974, p. 129), seria inconcebível negligenciar o signo em uma pesquisa sobre linguagem.

Para Ducrot e Todorov, a noção de signo é fundamental para os estudos da linguagem, já que ela se refere tanto ao que está explícito quanto ao que está oculto na linguagem. Esta problematização, portanto,

1) pode tornar-se sensível; e 2) para um grupo definido de utentes, marca uma ausência nela própria. A parte de signo que pode tornar sensível chama-se desde Saussure, **significante**; à parte ausente, **significado**; e à relação que mantém **significação**. (DUCROT; TODOROV, 1974, p. 128)

Ferdinand de Saussure continua sendo a referência fundamental para os estudos modernos da linguística¹⁷, mesmo havendo em estudos contemporâneos de linguagem, divergências sobre as delimitações de seus critérios de determinação entre significante, significado e as relações de significação. O principal legado de Saussure para a linguística são suas palestras na Universidade de Genebra entre 1906 e 1911, que foram organizadas e registradas por seus alunos com o nome de *Cours de linguistique générale*¹⁸. Para Saussure, o processo de atribuição de significado envolve o que está presente e o que está ausente na língua, em outras palavras, o que está implícito do que é explicitado ou ainda, o que mostramos e o que pensamos do que mostramos. (BALLY; SECHEHAYE, 2006a, p. 79-84)

Os significados são atribuídos na relação de associação entre o que vemos, o que ouvimos, o que tocamos, o que provamos e o que cheiramos, e na maneira como cada um de nós é afetado por todas estas coisas. Saussure definiu esta relação como sendo um signo, assim um signo é mais que um simples código ou uma placa de trânsito, o signo é uma relação. De acordo com Bally e Sechehaye (2006a, p. 79-84) Saussure chamou de significante a parte do signo que pode tornar-se sensível, isto é, que pode ser percebida pelos sentidos como os objetos, as palavras, os sons etc. com as quais criamos uma imagem acústica, isto é, ouvimos ou vemos a palavra e temos a imagem do que ela representa em nossas mentes.

Já a parte ausente (sentido atribuído e compartilhado por uma comunidade) é o significado, isto é, um conceito da palavra que compartilhamos na nossa comunidade de linguagem. Saussure chamou de significação a relação entre significante e significado. Ainda segundo as anotações de seus alunos, Saussure afirmava que os significados são estabelecidos nos grupos linguísticos, isto é, na comunidade que fala uma mesma língua. (BALLY; SECHEHAYE, 2006a, p. 79-84)

Kenneth Burke não faz uma distinção entre língua e fala como constituintes da linguagem, esta é, entretanto, uma distinção proposta por muitos estudos contemporâneos.

¹⁷ Estudo científico da linguagem.

¹⁸ Curso de linguística geral.

Ducrot e Todorov (1974, p. 151) nos advertem que, segundo certos filósofos, em uma investigação científica há a necessidade de se discernir entre o objeto da linguística e o seu campo de investigação. O objeto deve constituir um todo em si, quer dizer, constituir-se em um sistema fechado inteligível. E deve ser também um princípio de classificação. Já o campo de investigação da linguística ou a matéria da linguística compreende o conjunto dos fenômenos ligados, de perto ou de longe, à utilização da linguagem. Em outras palavras, para se transformar em ciência, uma investigação empírica precisa construir o seu objeto, selecionando ou sintetizando dentre todos os fenômenos observáveis no seu campo de investigação.

Ferdinand de Saussure chamou o objeto da linguística de *língua* e sua matéria de *fala*, embora haja divergências entre os linguistas modernos quanto aos critérios que permitam reconhecer língua e fala. Em síntese, o que Burke chama de linguagem é, no Curso de Linguística Geral de Saussure, tanto o todo inteligível como princípio de classificação, quanto à utilização da linguagem, isto é tanto língua quanto fala.

Kenneth Burke construiu seu pensamento sobre linguagem em diálogo com inúmeros estudiosos da ação humana (filósofos, poetas, literatos) e incorporou algumas de suas ideias-chave neste seu termo: dramatismo. De Aristóteles, Burke revisita sua retórica e coloca o estatuto de argumentação persuasiva da linguagem no centro da análise dramatística. Da filosofia escolástica de São Tomás de Aquino são incorporadas as principais noções sobre o ato, como exemplo, a ideia de que a existência é um ato e é da natureza da ação que um agente produza atos em acordo com a sua própria natureza.

Como central em seu pensamento há que se entender que Burke concebe a retórica como um saber interdisciplinar que intervém diretamente no pensamento, no discurso, na interpretação e na comunicação; o sujeito não apenas fala, ele é a fala e a fala lhe age. A fala, que juntamente com outros elementos constituem a linguagem como ação simbólica. Kenneth Burke destaca exemplos desta função exortativa e simbólica da linguagem na obra do poeta, crítico e ensaísta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834).

O sentido social da linguagem dramatística é ancorado no pensamento de George Herbert Mead (1863-1931), filósofo norte-americano importante para a sociologia e para a psicologia social e membro da Escola de Chicago¹⁹. Mead é figura importante do pragmatismo, tendo trabalhado com John Dewey nesta cidade.

¹⁹ Expressão que se refere a escolas e correntes de pensamento em sociologia, urbanismo, economia e comunicação, que foram discutidos e desenvolvidos na cidade norte americana de Chicago.

Outros estudiosos são mencionados por Kenneth Burke como intertextos na sua elaboração do dramatismo: o crítico literário e retórico inglês Ivor Armstrong Richards (1893-1979); o filósofo e cientista Polonês Alfred Korzybski (1879 -1950). Korzybski desenvolve a teoria da semântica geral, segundo a qual os seres humanos estão limitados no seu conhecimento pela estrutura do seu sistema nervoso, que limita o seu conhecimento, e principalmente pela estrutura das suas línguas; e, finalmente, o filósofo e pedagogo norte americano John Dewey (1859 -1952).

2.3 Dramatismo: termos do *pentad* e contexto no qual foi desenvolvido. Análise dramatística de linguagem: princípios burkeanos que a orientam

Joseph Gusfield reproduziu a apresentação que Kenneth Burke faz do dramatismo, no livro²⁰ que organizou com os escritos de Burke, para o qual Gusfield dá o subtítulo de *Herança da sociologia*:

Dramatismo é um método de análise e uma crítica correspondente da terminologia utilizada para mostrar que a mais direta rota para o estudo das relações humanas e de seus motivos é via uma investigação metódica dos ciclos ou agrupamentos de termos e suas funções. A abordagem dramatística está implícita no termo chave “ato”. “Ato” é, portanto, um centro terminístico do qual pode ser mostrado que, muitas considerações relacionadas “irradiam”, como se ele fosse um “termo deus” do qual todo um universo de termos é derivado. O estudo dramatístico de linguagem se define em uma filosofia de linguagem (e de “simbolicidade” em geral); Simbolicidade fornece a base para uma concepção geral do ser humano e das relações humanas. (BURKE, 1989a, p. 135, tradução nossa)

Dramatism is a method of analysis and a corresponding critique of terminology designed to show that the most direct route to the study of human relations and human motives is via a methodical inquiry into cycles or clusters of terms and their functions. The dramatistic approach is implicit in the key term “act”. “Act” is thus a terministic center from which many related considerations can be shown to “radiate”, as though it were a “god-term” from which a whole universe of terms is derived. The dramatistic study of language comes to a focus in a philosophy of language (and of “symbolicity” in general); the latter provides the basis for a general conception of man and human relations. (BURKE, 1989a, p. 135)

Burke nomeia cinco elementos chave do drama humano: *act*, *scene*, *agent*, *agency*, *purpose*, que ele chama de *pentad* (combinação de cinco elementos) e que correspondem respectivamente a:

- a) ato (*act*) – o que é feito;

²⁰ Kenneth Burke *On Symbols and Society, the heritage of sociology* - extraído de *Dramatism* de Kenneth Burke, da *Internacional Encyclopedia of the Social Sciences*, editada por David L. Sills, vol.7, p. 445-447, publicada em 1968 por Crowell Collier e MacMillan, Inc.

- b) cena (*scene*) – onde foi feito;
- c) agente (*agent*) – quem fez;
- d) agência (modos/meios) – como o agente o faz. Métodos e técnicas utilizados;
- e) propósito (*purpose*) – porque acontece?

A análise dramatística busca investigar as relações permanentes entre os termos do *pentad*. Pela perspectiva do dramatismo a linguagem é um fenômeno que afeta e é afetado pelas relações internas entre o ato, a cena, o agente, o modo e o propósito da ação. Burke elege o ato, uma ação com propósito, como central para a análise de linguagem:

Dramatismo centra-se nas seguintes observações: para haver um ato deve haver um agente. Similarmente, deve haver uma cena na qual o agente atua. Para atuar numa cena, o agente deve empregar alguns meios, ou agência. E uma ação só pode ser chamada de ato, no sentido completo do termo, se um propósito estiver envolvido. (BURKE, 1989, p. 135, tradução nossa)

Dramatism centers on observations of this sort: for there to be an act, there must be an agent. Similarly, there must be a scene in which the agent acts. To act in a scene, the agent must employ some means, or agency. And it can be called an act in the full sense of the term only if it involves a purpose. (BURKE, 1989, p. 135)

Todos os cinco termos do dramatismo podem estabelecer relações entre si. A relação propósito-meios, por exemplo, considerará a lógica da seleção dos meios mais eficazes para se obter um fim desejado. Em outras palavras, investigar a linguagem a partir desta relação significa analisar as conexões entre o que se quer obter e os recursos – instrumentos, estratégias, situações e pessoas utilizadas para tal.

Um exemplo simples desta relação seria: para apanhar um objeto que está além do seu alcance uma pessoa pode se utilizar de uma escada, uma cadeira, ou mesmo pedir a outra pessoa que pegue o objeto para ela. Outro exemplo: para ser aprovada em um concurso uma pessoa pode estudar para fazer a seleção ou pode “colar” de outro candidato etc.

A relação meios-ato refletirá a correspondência entre o caráter do ser humano e o caráter de seu comportamento. Burke (1989, p. 136) diz que tais relações às vezes são usadas para explicar um ato e outras vezes para justificá-lo. É importante lembrar que tais relações são análogas. Isto é, embora cena e ato sejam diferentes em muitos de seus atributos, algum elemento relevante de um está implicitamente ou analogamente presente no outro. Em outras palavras, um ato certamente terá como características ou elementos, algumas das características ou elementos da cena onde ele foi realizado.

Se elegermos o contexto histórico de uma determinada época e de um determinado lugar como a cena de um ato, alguma característica do lugar e da época estará presente no ato.

O cotidiano da vida no campo e o cotidiano da vida em uma grande metrópole são possíveis cenas nas quais atos são consumados. Os atos realizados no campo e os atos realizados na metrópole provavelmente vão conter algum indício de como o tempo e o espaço são percebidos nestes contextos.

É proposta do dramatismo (BURKE, 1989a, p. 135) investigar as relações internas que os cinco termos do *pentad* dramatístico estabelecem uns com os outros. Para encontrarmos todos os recursos que estão presentes em afirmações sobre os motivos que sustentam nossos atos, precisamos considerar as possibilidades de transformação das relações entre os cinco termos e o alcance de suas permutações e combinações. Isto nos alerta para as possíveis interpretações das relações entre os termos. A respeito do alcance destas relações Kenneth Burke diz:

Há, é claro, uma possibilidade circular nos termos. Se um agente age para manter sua natureza como agente (relação ato- agente), ele pode de acordo com esta mesma possibilidade, mudar a natureza da cena (relação cena-ato), e desta maneira estabelecer um estado de unidade entre ele mesmo e seu mundo (relação cena-agente). Ou a cena pode pedir certo tipo de ato, o qual requer um tipo de agente correspondente, desta forma igualando o agente à cena. Ou o nosso ato pode nos transformar e transformar a nossa cena, produzindo uma conformidade mútua. [...] Na realidade, nós somos capazes apenas de atos parciais, atos que apenas parcialmente nos representam e que produzem apenas transformações parciais. (BURKE, 1969a, p. 19, tradução nossa)

There is of course, a circular possibility in the terms. If an agent acts in keeping with his nature as an agent (act-agent ratio), he may change the nature of the scene accordingly (scene-act ratio), and thereby establish a state of unity between himself and his world (scene-agent ratio). Or the scene may call for a certain kind of act, which makes for a corresponding kind of agent, thereby likening agent to scene. Or our act may change us and our scene, producing a mutual conformity. [...] In reality, we are capable of but partial acts, acts that but partially represent us and that produce but partial transformations. (BURKE, 1969a, p. 19)

Podemos resumir os princípios de determinação das relações entre os termos do *pentad* dramatístico da seguinte forma: na análise de um ato o que é considerado a cena sob um determinado ponto de vista, por outra análise e por outro ponto de vista pode ser considerado como outro termo do *pentad* dramatístico, que é o princípio da transformação. O princípio das permutações: cada termo do *pentad* tem uma relação com o ato e esta relação desempenha funções para a realização deste ato.

As permutações seriam então os empréstimos ou as trocas das funções que cada um dos cinco termos tem na relação com o ato. Uma função que foi desempenhada pela cena em um ato pode pela análise dramatística, sob outra perspectiva, ser desempenhada por outro termo. Quando dois ou mais dos cinco termos do *pentad* juntos ou em combinação exercem a

função de um deles, temos o princípio das combinações. Uma análise pode considerar uma passeata de estudantes contra a situação precária do transporte urbano como sendo a cena na qual um telefone público foi quebrado. Outra análise pode considerar os ânimos exaltados de alguns dos participantes da passeata como sendo a cena do mesmo ato.

A identificação do que é a cena, a agência, o agente e o propósito de um ato vai depender das intenções da investigação. Também vai depender das intenções de investigação a percepção ou não das possibilidades e alcance das combinações, das transposições e das transformações entre os cinco termos do *pentad* dramatístico. O agente/ator através do ato conduz e transforma as relações entre os termos do *pentad*, sua ação transforma e é transformada por estas mesmas relações, assim como a análise revela quem analisa.

Segundo M. Elizabeth Weiser, professora de inglês e pesquisadora de teoria retórica moderna na *Ohio State University*, o dramatismo de Burke é uma metodologia exortativa específica elaborada para se contrapor à suposta eficiência de uma unidade unívoca (uma só voz) com uma dialética multivocal (diversas vozes) mais eficiente. (WEISER, 2007, p. 287)

Neste caso a professora Weiser está se referindo à preocupação de Burke com a política do governo norte-americano imediatamente após o ataque às forças americanas em Pearl Harbor²¹. Segundo Weiser (2007, p. 286), após o ataque, a dúvida da população quanto a se engajar na guerra ou não, que prevalecia anterior ao ataque, se transformou em uma certeza patriótica da necessidade da guerra. É no contexto político social de ameaça, de um lado, do totalitarismo militar da Alemanha nazista e, de outro, do totalitarismo da resposta política dos Estados Unidos a esta ameaça, que Burke elabora o dramatismo, com o intuito, segundo Weiser (2007, p. 291), de se contrapor a unidade de uma só voz com uma dialética multivocal.

A análise da professora Weiser (2007, p. 287-288), dos escritos de Burke durante a segunda guerra mundial e antes da publicação de *A Grammar of Motives – Uma Gramática dos Motivos*, em 1945, aponta para a convicção de Burke de que a comoção da população com a provável participação dos Estados Unidos na guerra a impedia de fazer uma avaliação crítica da política norte-americana da época. Weiser (2007, p. 289) nos assegura que, com o dramatismo Burke chama a atenção para a cooperação na competição e a competição na cooperação; e adverte seus leitores para o risco de como as coisas são e como dizemos que as coisas são se tornar a mesma coisa.

²¹ Operação aeronaval de ataque à base norte-americana de Pearl Harbor, efetuada pela marinha imperial japonesa em 1941.

Para a análise dramatística a linguagem é forma, processo e produto de nosso pensamento e de nossas interações sociais, ou seja, por esta perspectiva linguagem é o que fazemos e como fazemos para interagirmos socialmente. A linguagem pode tanto revelar quanto ocultar as intenções de quem a constrói, é preciso então, conduzir uma investigação detalhada do que foi feito, o ato do *pentad* – termo central do dramatismo, para tentarmos entender os motivos e as intenções da linguagem. Nossas ideias, opiniões, sentimentos, questionamentos, nossas preocupações, nossos interesses, nossos incômodos, e nossas impressões podem nos motivar a atuarmos no mundo.

Nesta perspectiva “a unidade básica da ação é o corpo humano em movimento propositivo” segundo o original: “*the basic unit of action is the human body in purposive motion*” (BURKE, 1969a, p. 61, tradução nossa). A análise dramatística propõe uma investigação da linguagem, que, como aponta Abbagnano é multiforme, heteróclita, envolvendo diversos domínios, do físico ao psíquico, como ação humana que se estabelece a partir do campo de conhecimento ou da disciplina acadêmica que seja mais adequado e conveniente a quem faz a análise.

A linguagem pode ser investigada pelo ponto de vista da sociologia, da psicologia, da linguística, da filosofia e, porque não, na relação interdisciplinar. O dramatismo procura investigar o estímulo, o aconselhamento, a incitação e a persuasão à ação e usar o entendimento das estratégias de linguagem para propor novas ações.

Kenneth Burke se mostra um provocador indiscreto quando incorpora à sua metodologia de investigação as complexas relações entre pensamento, linguagem, interações humanas, experiências e motivos. Para o dramatismo, a linguagem é pensamento e é também ação, isto é, se estabelece nesta relação, são as estratégias (pensamento) que procuramos usar para garantir que nossos motivos e intenções estejam presentes nas nossas interações sociais (ações). O que nem sempre conseguimos, pois a relação pensamento e ação dinâmica é muitas vezes contraditória.

Para o dramatismo nossas ações são alimentadas por motivos individuais e motivos coletivos. Se quisermos saber a respeito das intenções, que nos levam a agir de uma forma ou de outra, as ações precisam ser investigadas por diferentes perspectivas. O desenvolvimento do dramatismo está fortemente entrelaçado a uma concepção do ser humano e do mundo e é a partir de pressupostos desta concepção que Burke propõe os procedimentos e os instrumentos de seu método de análise de linguagem (pensamento e ação).

Para tal Burke (1966, p. 2-9) parte dos seguintes princípios:

- a) o ser humano se utiliza da ação simbólica como linguagem;

b) a linguagem é construída nas interações sociais de cooperação e competição (aspectos da ação simbólica) que estabelecemos no mundo; e é entendida pela atribuição de motivos;

c) a linguagem é constituída de estratégias para convencer o outro e fazê-lo agir segundo nossos interesses.

Kenneth Burke define o ser humano como sendo o animal que usa símbolos. Ele admite (BURKE, 1966, p. 5) que esta é uma definição óbvia, mas nos alerta para o que ela implica: a compreensão avassaladora de que muito do que consideramos “realidade” é construído por nós através apenas de nossos sistemas simbólicos. Como Burke afirma:

O que é a nossa “realidade” hoje (além da insignificância das nossas vidas particulares) se não toda esta bagunça de símbolos sobre o passado combinado com qualquer coisa que sabemos, principalmente através de mapas, revistas, jornais, e coisas assim, sobre o presente? (BURKE, 1966, p. 5, tradução nossa)

What is our “reality” for today (beyond the paper-thin line of our own lives) but all this clutter of symbols about the past combined with whatever things we know mainly through maps, magazines, newspapers, and the like about the present? (BURKE, 1966, p. 5)

Burke descreve que lhe foi sugerido acrescentar a sua definição de ser humano – o animal que constrói símbolos, acréscimo que incorpora e vai um pouco além, – o animal que usa mal os símbolos. A definição completa a que Burke chega é: “o ser humano é o animal que usa símbolos, constrói símbolos e faz uso incorreto de símbolos” conforme o original: “*man is the symbol-using, symbol-making, and symbol-misusing animal*”. (BURKE, 1966, p. 6, tradução nossa)

Sabemos que os animais também usam sistemas de comunicação (os sons das baleias, a dança das abelhas), assim esta frase de Kenneth Burke necessitaria ser mais bem elaborada. Se considerarmos símbolos objetos concretos que representam outros objetos abstratos e signos sons e gestos que tem sentido para quem o utiliza, poderíamos dizer: O ser humano se distingue como a única espécie que utiliza sinais e símbolos de forma complexa e também são os únicos portadores de um sistema complexo e aberto de vocalização, além de possuírem um imenso universo de símbolos que podem ser usados em diferentes situações.

Kenneth Burke (1966, p. 63), no entanto, ressalta a incapacidade dos animais de “comunicarem” suas ações simbólicas a outros animais de sua espécie. Ainda que consideremos uma determinada interação entre seres humanos e animais como sendo uma ação simbólica, para Burke os animais estão apenas valendo-se de seus instintos para realizá-las. Burke resume assim as distinções dramatísticas entre o ser humano e os outros animais:

Resumindo, o homem difere qualitativamente de outros animais por estes serem pobres demais em simbolicidade, da mesma forma como o homem difere qualitativamente de suas máquinas, pois estas caricaturas feitas pelo homem são pobres demais em animalidade. (BURKE 1966, p.64, tradução nossa)

In brief, man differs qualitatively from other animals since they are too poor in symbolicity, just as man differs qualitatively from his machines, since these man-made caricatures of man are too poor in animality. (BURKE 1966, p. 64)

Kenneth Burke entende que construímos a linguagem sob dois modos básicos de interação: cooperação e competição sublinhando que podemos fazer uma abordagem cientificista e outra dramatística da linguagem (BURKE, 1966, p. 44). Para ele, a cientificista começa previamente por questões de nomeação ou de definição; já a dramatística trata a função essencial da linguagem como sendo atitudinal, como nas expressões de reclamação, de medo, de gratidão e assim por diante, ou mesmo exortativa, tais como os comandos e as requisições.

A abordagem dramatística trata a linguagem, como em geral ela é utilizada nos processos sociais de cooperação e competição, como um aspecto da ação simbólica. A ação simbólica é elaborada por Burke a partir do conflito ou o descompasso entre o que realmente sentimos e o que precisamos “atuar” socialmente. Uma ação de compensação do corpo em conflito com a mente, uma “dança” que ordena e reordena a relação mente-corpo. Lembrando que Burke posiciona o termo ato como o símbolo central da sua teoria da ação simbólica. (GUSFIELD, 1989a, p. 79)

Na perspectiva do dramatismo, a ação simbólica é construída através de uma linguagem que deve estar de acordo com a situação em que ela é realizada, de acordo com o que se quer expressar, para quem se quer expressar e com os meios disponíveis para se realizar uma ação. Linguagem para o dramatismo não é apenas a linguagem do discurso em si, suas palavras, seus significados, mas também as relações que se estabelecem para que um discurso se materialize em um contexto. Isto é, linguagem também são as estratégias utilizadas para que possamos atingir nossos propósitos de comunicação, que para o dramatismo são fundamentalmente: persuadir e exortar, em outras palavras, construímos linguagem não para dizer como as coisas são, mas, como elas devem ser. Não estamos apenas dizendo coisas, mas também apresentando uma forma de ser no mundo.

Aqui se apresenta uma grande contribuição de Kenneth Burke, ele destaca que nosso pensamento está ancorado nas relações que estabelecemos (BURKE, 1969a, p. xv). Para ele, estabelecemos relações fundamentadas no que pensamos sobre nós mesmos, sobre os outros e

sobre o mundo; e uma parte relevante dos nossos pensamentos é construída de acordo com as qualidades das relações sociais que estabelecemos. Nosso pensamento se molda a partir do que estabelecemos socialmente. Burke acrescenta que a experiência humana pode ser entendida pela atribuição de motivos e propõe, com o dramatismo, uma análise através da investigação dos motivos de quem produz a linguagem ou se produz na linguagem.

Burke também nos alerta para a ambiguidade do padrão de motivação característico da moderna especialização do trabalho que considera, por exemplo, “alguma coisa com finalidade em si mesma” (*something for itself's sake*), como em determinadas ações da arte pela arte, mas que alcança seu mais alto nível de generalidade no puro motivo do dinheiro. Embora dinheiro seja intrinsecamente um meio (agência), nas transações bancárias e comerciais o “motivo do lucro” (*profit motive*) geralmente é transformado em propósito, dando surgimento ao misticismo ou fetichismo do dinheiro. (BURKE, 1969a, p. 289)

Se atribuirmos ao dinheiro as noções da definição de misticismo de Abbagnano, temos o dinheiro como a possível realização do impossível através da fé, isto significa dizer que o dinheiro e seus atributos – os sentimentos que desperta em cada um de nós, está submetido a interpretações obscuras, tendenciosas e idealistas. Onde a necessidade é sinônimo de liberdade, mas implicitamente nega a liberdade ao ser adquirido. (ABBAGNANO, 2012a, p. 783). Isto é, somos livres para fantasiar uma vida de abundância se tivermos dinheiro, mas, uma vez que se tem dinheiro, estamos escravizados a cuidar do próprio dinheiro e dos bens adquiridos com ele.

Dos cinco termos do *pentad*, Burke receia que o propósito tenha se tornado o mais suscetível à dissolução, pelo menos no que concerne seu reconhecimento formal. Mas, uma vez que saibamos a lógica de suas transformações, podemos discernir sua sobrevivência implícita. O conceito de propósito está implícito nos conceitos de ato, de agente e de agência, porquanto instrumentos e métodos estão para um propósito. (BURKE, 1969a, p. 289)

Kenneth Burke ao considerar a questão dos motivos, desenvolvida a partir da análise do drama, para lidar com o pensamento e com a linguagem como modos de ação, admite que “a questão da motivação é uma questão filosófica, que não é para ser, em última instância, resolvida no terreno da ciência empírica”. No original “[...] *the subject of motivation is a philosophic one, not ultimately to be solved in terms of empirical science*”. (BURKE, 1969a, p. xxiii, tradução nossa)

Motivos não são apenas influências externas do mundo que atuam no interior do indivíduo, são também as próprias condições do mundo interior do indivíduo em interação com o mundo exterior. Kenneth Burke aponta que “a própria experiência se torna mística

quando algum evento acidental vem a ser ‘representativo’ do indivíduo, como quando uma sequência de circunstâncias segue exatamente o padrão por ele desejado”. De acordo com o trecho original: “*Experience itself becomes mystical when some accidental event happens to be ‘representative’ of the individual, as when a sequence of circumstances follows exactly the pattern desired by him*”. (BURKE, 1969a, p. 307, tradução nossa)

Burke ilustra esta relação se referindo exatamente as bruxas de *Macbeth*²²: “[...], as bruxas de Macbeth eram representativas das tentações internas de Macbeth e como tais uniam os motivos internos e externos, por serem também a incorporação da fatalidade universal.” conforme a passagem original: “[...], *the witches in Macbeth were representative of Macbeth’s inner temptations, and so were a uniting of internal and external motives, since they were also the embodiment of universal fatality*”. (BURKE, 1969a, p. 307, tradução nossa)

Neste sentido as considerações de Burke se concentram nos motivos dos agentes que produzem a linguagem, considerações que não abordam a recepção da linguagem e a provável construção de significados realizada pelos que participam desta interação. O drama para a análise dramatística está no modo da ação, onde estão em jogo os motivos, o pensamento e a linguagem que procura ser representativa do indivíduo; o drama é o modelo de ação. O modelo de ação entre agonista e antagonista, onde o ator/agente busca convencer o outro, procura persuadi-lo a agir conforme seus interesses. O drama é conduzido pela ação e pelo movimento nos quais os motivos e interesses dos agentes constituem os conflitos. Os conflitos são constituídos pela ação simbólica, presente na linguagem dos que estão envolvidos na trama.

O desempenho dos motivos na construção da linguagem é elaborado por Burke a partir da perspectiva do drama, mais especificamente a partir do que ele chama de substância dialética considerada dramatisticamente (BURKE, 1969a, p. 33). Isto é, as qualidades da linguagem derivam de sua constituição interna de motivos. No entanto, os termos do dramatismo podem ser manipulados com a intenção de se imputar motivos.

Motivos internos do agente ou motivos externos a ele podem constituir uma ambiguidade para a análise. A orientação de Kenneth Burke é não “dispensar” as ambiguidades a partir do momento que elas se revelam na linguagem. A análise dramatística

²² *Macbeth* – tragédia de Shakespeare (acredita-se que tenha sido escrita entre 1603 e 1607) sobre o assassinato de um rei e suas consequências. As três bruxas (ato I cena I) desempenham papel de oráculo – intermedeiam a resposta divina a uma questão pessoal.

tem a tarefa de estudar e esclarecer os recursos da ambiguidade, pois é na área da ambiguidade que as transformações acontecem (BURKE, 1969a, p. xix).

Kenneth Burke argumenta que nenhum termo sozinho é suficiente para a análise dramatística, portanto se reduzirmos os termos a qualquer um deles vamos perceber que os outros se expandirão em outras direções. Máquinas são obviamente instrumentos (meios), no entanto, no contexto geral elas constituem a cena industrial. A guerra pode ser tratada como meios para um fim, como um ato coletivo, subdividido em muitos atos individuais; como um propósito, nos esquemas que proclamam o culto a guerra; para o soldado a guerra é uma cena, a situação que motiva a natureza de seu treinamento; na mitologia a guerra é um agente, na figura do deus da guerra. (BURKE, 1969a, p. xx)

Burke reconhece que, apesar de frequentemente usar o termo dramatístico como sinônimo de dialética, por dialética no sentido mais geral ele se refere ao emprego das possibilidades das transformações linguísticas ou o estudo destas possibilidades. (BURKE, 1969a, p. 402)

Deste modo, Burke ressalta que dialética neste sentido geral é uma palavra de alcance mais amplo, sendo assim ele apresenta definições de dialética que são mais específicas, dentre as quais destaco uma que faz alusão ao drama:

[...] qualquer desenvolvimento (em organismos, obras de arte, épocas da história) obtido pela interação de vários fatores que se modificam mutuamente, e podem ser pensados como vozes em um diálogo ou papéis em uma peça, cada voz ou papel em sua parcialidade contribuindo para o desenvolvimento do todo. (BURKE, 1969a, p. 403, tradução nossa)

[...] any development (in organisms, works of art, stages of history) got by the interplay of various factors that mutually modify one another, and may be thought of as voices in a dialogue or roles in a play, with each voice or role in its partiality contributing to the development of the whole. (BURKE, 1969a, p. 403)

É o próprio Burke que determina o uso do *pentad* como um princípio gerador. Portanto, para analisar linguagem a partir deste princípio gerador é necessário buscar os termos chave, decidir quais termos são ancestrais e quais são derivados e tentar encontrar as ambiguidades que farão as conexões possíveis entre os termos, isto é, a análise precisa caracterizar a disposição e a transposição dos termos do *pentad*. Burke submete desta forma o emprego do *pentad* às possibilidades de transformação linguística que, segundo ele, caracterizam a dialética no seu sentido mais geral. Para assim a análise tentar revelar qual pensamento ou que coisa foi colocada no lugar de seu oposto ou mesmo o desenvolvimento progressivo ou sucessivo e reconciliação de opostos. (BURKE, 1969a, p. 402-403)

Este princípio gerador, segundo Burke, considera que as inter-relações dos termos do *pentad* nomeiam formas exemplificadas necessariamente na atribuição de motivos humanos. Motivos que podem estar em um pensamento ou uma coisa que foram apresentados em termos de seus opostos. Isto é, opostos são divisões de um lugar comum. A investigação do desenvolvimento progressivo ou sucessivo das divisões pode levar a substância de onde elas se dividiram. (BURKE, 1969 a, p. 402)

Esta noção de constituição da linguagem usada por Burke certamente se fundamenta no que John Dewey escreveu sobre substância e que Nicola Abbagnano, em seu dicionário de filosofia, apresenta como parte da definição do termo substância: “A condição, a única condição para que possa haver substancialidade, é que a interdependência entre certas qualificações seja um sinal seguro de que, em se verificando certas interações, seguir-se-ão certos resultados”. (DEWEY apud ABBAGNANO, 2012a, p. 1093)

Burke assinala que os motivos são a substância da linguagem e os acréscimos culturais que eles propiciam ao ser humano tornam-se a sua segunda natureza. Agimos segundo nossos motivos e nossas ações nos impõem novos motivos. Isto é, nossa natureza é ampliada pelos motivos que criamos ao estabelecermos relações sociais. As qualidades motivacionais da linguagem caracterizam tanto a situação humana quanto o que o ser humano é em si mesmo. A substância dialética seria então a categoria total do dramatismo, a qual trata os motivos humanos em termos de ação verbal. Burke, no entanto salienta que os motivos humanos não estão confinados ao campo da ação verbal. O que ele enfatiza é que a análise dramatística dos motivos tem seu ponto de partida no tópico da ação verbal em pensamento, na fala e em documento. (BURKE, 1969a, p. 33)

A linguagem poderia ser analisada em sua manifestação não verbal? Apesar da advertência de Burke quanto ao não confinamento da análise dramatística a ação verbal, a fala e ao documento, Burke não deixa claro o que mais está e o que não está no escopo de investigação dos motivos da ação humana. Ao falar de motivos internos e externos, não há uma distinção entre a ação humana e a existência humana.

A teoria de linguagem, explicada nas obras de Kenneth Burke, que são estudadas nesta pesquisa, descreve o ser humano e a linguagem que ele constrói sem fazer uma clara distinção entre um estudo do ser humano e um estudo da teoria da linguagem. O que deixa a teoria de linguagem de Burke suscetível a generalizações que o dramatismo pode não comportar no seu escopo de análise. Os termos do *pentad* dramatístico são propostos como categorias de análise da linguagem materializada.

2.4 Considerações sobre a gramática, sobre a retórica, sobre o simbólico e sobre a filosofia dos motivos

Kenneth Burke considera que os motivos que nos levam à ação podem estar parcialmente ou totalmente conscientes ou inconscientes para nós, podem estar explícitos ou implícitos na própria ação, mas são sempre inerentes aos atos que fazemos. Isto é, estão presentes em pelo menos alguns, se não em todos os aspectos do ato. Para entendermos melhor o processo de surgimento e desenvolvimento dos motivos que levam à ação, Burke propõe uma investigação dos diversos processos envolvidos na realização do ato. Ele sugere uma investigação de cada etapa da realização do ato, para que possamos identificar as relações entre os termos do *pentad* entre si e as relações que cada um deles estabelece com o ato. Estas relações que se transformam antes, durante e em decorrência do ato. (BURKE, 1969a, p. xvi)

O interacionismo simbólico propõe uma análise da ação bastante divergente da perspectiva do dramatismo. O interacionismo elege a interpretação e a definição dos atos dos outros como processo central da interação humana e critica a posição dos motivos como fator relevante nesta interação. Para Herbert Blumer, o indivíduo age através da designação de objetos²³ para si mesmo, para os quais ele dá significado, julga sua adequação para a ação e toma decisões com base neste julgamento. O que significa que a ação com base em símbolos é construída através de um processo de interpretação. Blumer diz ainda que mesmo que a interpretação seja levada em conta por algumas concepções sociológicas, ela é considerada meramente como uma expressão de outros fatores tais como os motivos que precedem o ato e como tal desaparecem como um fator por si mesmo. (BLUMER, 1998, p. 67-68)

Susanne Langer (1895-1985), especialista em filosofia da arte e musicista norte-americana parece concordar com Burke sobre a importância dos motivos para a análise da ação que tem o drama como modelo:

[...] todos os acontecimentos, para serem dramáticos, devem ser concebidos em termos de atos, e os atos pertencem apenas à vida; eles têm motivos, mais do que causas e, por sua vez, motivam atos posteriores, que compõem ações integradas. Uma situação é um complexo de atos pendentes. Ela altera-se de momento para momento ou, antes, de movimento para movimento, à medida que os atos são

²³ Blumer usa a concepção de G. H. Mead: qualquer coisa que possa ser designado ou referido com tal. Ele pode ser físico como uma cadeira ou imaginário como um fantasma, natural como uma nuvem ou feito pelo homem com um automóvel, material como um edifício ou abstrato como o conceito de liberdade, animado como um elefante ou inanimado como um veio de carvão, inclusivo como os políticos ou restrito como um presidente, definido como uma tabuada ou vago como uma doutrina filosófica. (BLUMER, 1998, p. 68)

realizados e que o futuro por trás deles se torna distinto e pleno de excitação. (LANGER, 1980, p. 325)

Kenneth Burke classificou os estratagemas que usamos para enganar, coagir e persuadir uns aos outros como retórica, desde que os recursos estratégicos tenham uma qualidade “eu e você”, sendo endereçada a alguém ou a alguma vantagem. A natureza da retórica é mais facilmente revelada quando observamos:

- a) recursos parlamentares e diplomáticos – bons modos, gentileza e astúcia na legislação, representação e controle; condução das relações exteriores; dos negócios públicos domésticos e estrangeiros; representação e promoção da imagem do Estado;
- b) métodos de vendas – persuadir o comprador da necessidade do produto; listar as vantagens do produto em relação a outros; apresentar a relação custo/benefício;
- c) editoriais tendenciosos – ênfase e negligência de informações; perspectiva por determinados ângulos de visão; escolha dos termos com os quais apresentar um assunto; exploração de crenças populares, de preconceitos e da desinformação sobre o assunto;
- d) parcimônias sociais – prudência, economia e precaução nos modos de convivência social. (BURKE, 1969a, p. xvii)

Burke classificou como simbólicos, os modos de expressão e o apelo nas artes, com questões puramente psicológicas ou psicanalíticas: questões da alma e da consciência – instinto e impulso sexuais; proibições e censuras sociais e morais; atos falhos ou lapsos; recalques e transferências, dentre outras. (BURKE, 1969a, p. xvii)

Para Burke outras observações sobre linguagem que se fundamentavam em considerações formais não se adequavam nem à retórica nem ao simbólico, a partir deste ponto de vista ele observa que elas advinham logicamente de fundamentos anteriores à retórica e ao simbólico – eram observações sobre a gramática. Kenneth Burke ressalta que os três campos se sobrepõem. Os termos onde se encontram os motivos: ato, agente, cena, agência e propósito, segundo Burke revelam os pontos estratégicos onde ambiguidades e inconsistências de sentidos e interesses necessariamente aparecem. Como regra geral, o escrutínio minucioso de qualquer um destes termos revelará suas associações com alguma tendência cultural ou política. (BURKE, 1969a, p. xvii- xviii)

Kenneth Burke nomeia de “gramática dos motivos” a consideração apenas dos termos do ato sem referências as maneiras como suas potencialidades – combinações, transposições e transformações são ou poderão ser utilizadas em afirmações sobre motivos. E dá como

exemplos de gramáticas as doutrinas teológicas, metafísicas e jurídicas. (BURKE, 1969a, p. xvi)

As doutrinas são descritas por Burke como sendo o resultado dos estudos de pensadores, juristas, filósofos e religiosos sobre as teorias da religião, do direito e da metafísica. As doutrinas formulam uma descrição ordenada, racional e coerente dos seus objetos de estudo. As doutrinas organizam as informações obtidas através de seus estudos, justificam as aparentes contradições das informações e fornecem um sistema explicativo e a interpretação destes sistemas. Elas também avaliam as suas aplicações às relações sociais e ao comportamento humano em geral. Burke nos adverte que as formas básicas do nosso pensamento estão alicerçadas nestas doutrinas. (BURKE, 1969a, p. xv-xxiii)

De acordo com Kenneth Burke atuamos inter-relacionando e transformando os princípios passivos (paixão) e ativos (ação) dos motivos. Podemos delinear uma sucessão temporal da gramática dramatística da seguinte forma: a ação organiza os fatores resistentes – os mesmos que provocam os conflitos entre o que sentimos (o mundo interior) e o que percebemos no mundo ao nosso redor. Os fatores resistentes farão com que a paixão emergja. O momento da transcendência surge quando o sofredor – que até então havia visto as coisas em termos não iluminados – modificado pelo seu sofrimento – se torna capacitado a ver em termos mais abrangentes. A ação e paixão podem também serem elaboradas como equivalentes simultâneos, assim como a teoria do martírio cristão, no qual o ato de auto-sacrifício é idêntico ao sofrimento. (BURKE, 1969a, p. 262)

Burke ilustra este processo com o que T. S. Eliot (1888-1965), crítico literário, dramaturgo e poeta nascido nos Estados Unidos e naturalizado inglês apresenta em *Murder in the Cathedral*²⁴: O santo primeiro sofre a tentação (*pathema*); ele detecta e resiste à esta tentação (*poiema*); e o entendimento (*mathema*) advindo da tribulação por ele sofrida o equipa para o martírio – o que é um novo nível de ação-paixão em um. (BURKE, 1969a, p. 263)

Kenneth Burke nos lembra que os deuses, considerados como motivos da ação humana são por excelência instâncias da gramática dramatística, na medida em que eles são um vocabulário ativo para a nomeação de processos mentais. Isto é, nos conformamos e justificamos os rumos do nosso destino, hostilizamos, combatemos e cooperamos com outros seres humanos em nome de uma subserviência aos desígnios divinos ou satânicos. Este “mecanismo” de pensamento se faz adequado na proporção em que o senso de identidade tribal é o mais alto nível de identificação. A noção de identificação, que Kenneth Burke

²⁴ Assassinato na Catedral.

desenvolve como um dos fundamentos do dramatismo será abordada no capítulo dois desta dissertação. (BURKE, 1969a, p. 264)

Uma das categorias da motivação humana, desenvolvidas por Burke, é o conceito de “paixão dominante” (*ruling passion*), teoria esta que era, segundo Burke, usada no século XVII como fundamento para se escrever biografias. Tomava-se uma característica da personalidade de uma pessoa como sendo a sua característica dominante e escrevia-se uma biografia baseada nesta característica. Burke nos adverte que esta ideia de uma paixão dominante carrega muitos vestígios do padrão cristão. Era, portanto, uma forma dramatística de abordar a motivação humana, já que se falava de uma pessoa em termos de sua “sujeição dominante” (*dominant subjection*), de sua “dependência soberana” (*sovereign bondage*), ou de sua “mais dominante fragilidade” (*most commanding weakness*). De acordo com esta teoria todas as outras características da pessoa estavam submetidas aos movimentos imperiosos de sua paixão dominante. (BURKE, 1969a, p. 265-266, tradução nossa)

Kenneth Burke denomina “filosofias” (*philosophies*) quaisquer afirmações nas quais os recursos gramaticais ou potencialidades das relações entre os termos do *pentad* dramatístico sejam utilizados especificamente. Isto é, em afirmações em que as permutações, combinações e transformações entre os termos são usadas para explicar os motivos de um ato. Pode-se tomar a cena na qual um ato foi realizado para explicar os motivos que levaram o agente a realizá-lo. Pode-se da mesma forma tomar os meios ou instrumentos como motivadores da ação do agente. Qualquer um dos cinco termos do *pentad* pode ocupar o lugar de qualquer um deles para se ajustar à justificativa e à conveniência de quem analisa a linguagem. Por outro lado, as afirmações sobre motivos que sejam aleatórias ou não sistematizadas, podem ser consideradas como fragmentos desta filosofia. (BURKE, 1969a, p. xvi)

Filosofia é aqui entendida pela origem grega da palavra, *Φιλοσοφία*, como sendo o estudo, amor e respeito pelo conhecimento dos problemas fundamentais relacionados à existência humana; relacionados aos valores morais e estéticos; relacionados à mente e relacionados à linguagem. Filosofia é aqui entendida também como a prática de análise, de reflexão e de crítica na busca pelo conhecimento do mundo e do ser humano. O que pode ser sintetizado pela citação de Platão feita por Abbagnano: “Filosofia é o uso do saber em proveito do homem”. (PLATÃO apud ABBAGNANO, 2012a, p. 514)

Uma consideração gramatical dos motivos é, por exemplo, a tentativa de dar uma aparência de simplicidade a um princípio gerador – a cena de um ato, assim como os outros termos do *pentad* são exemplos de princípios geradores. Uma consideração da cena de um ato

que não estabeleça relações com os outros termos do *pentad* é, segundo o pensamento de Kenneth Burke, uma tentativa de resolver um problema moral pelo uso de um raciocínio inteligente, mas, falso.

Um exemplo que tenta dar uma aparência de simplicidade a um princípio que é complexo – considerar o termo cena apenas como um termo geral, como pano de fundo (*background*) ou o local do acontecimento, um nome para qualquer situação em que atores ou agentes são colocados. Uma consideração filosófica seria se levássemos em conta que um pensador usa “Deus” como seu termo final para a sustentação ou cena da ação humana. Outro usa “a natureza”, outro “o meio ambiente”, “a história”, “os meios de produção” etc. Os recursos gramaticais podem ser pensados como princípios – transformação, permutação e combinação e as várias filosofias como a aplicação destes recursos a situações temporais.

Afirmar que os motivos resultam de transformações, permutações e combinações entre ato, cena, agente, agência e propósito é uma afirmação de cunho gramatical e revela a intenção de se obter uma validade universal ou certeza completa acerca dos motivos. Já uma explicação filosófica dos motivos que incorpore as transformações, as permutações e as combinações, está mais aberta a questionamentos.

Uma discussão profunda sobre os motivos de um ato precisa conter referências a algum tipo de pano de fundo (*background*), isto é, informações que nos possibilitem conhecer a situação na qual o ato ocorreu. Mas, desde que cada linha filosófica vai caracterizar esse pano de fundo de forma diferente, permanecerá a pergunta sobre qual caracterização está certa ou está mais próxima da certeza. Burke argumenta que qualquer filosofia há de ser considerada um casuísmo²⁵, mesmo uma situação cultural que se estenda por séculos é um “caso”. (BURKE, 1969a, p. xvii)

2.5 Identificação e persuasão

Identificação e persuasão são duas categorias da ação humana fundamentais para o entendimento da análise dramatística de linguagem. Identificação é tanto como uma pessoa se identifica, com o que ou com quem ela se identifica; quanto como identificamos uma pessoa ou alguma coisa. Kenneth Burke trata da relação de identificação do agente com quem ele interage e sugere como esta identificação acontece no campo das ideias e das imagens. (BURKE, 1969b, p. 20)

²⁵ Livre tradução da palavra em inglês *casuistry* que se refere ao uso de raciocínio inteligente, mas, falso.

Burke associa identificação com transformação e a transformação de alguma coisa com as ideias e as imagens associadas ao ato de matar esta coisa. O matar alguma coisa simbolicamente através de imagens e ideias é um ato de transformá-la. A especificação da natureza da coisa antes e depois da transformação é uma identificação dela. Burke se mostra interessando nos casos de identificação por consubstancialidade de interesses. Quando uma pessoa está identificada com outra, elas são “substancialmente uma” (*substancially one*), ao mesmo tempo permanecem únicas, um lócus individual de motivos, elas estão ao mesmo tempo juntas e separadas. Ou seja, duas pessoas podem se identificar uma com a outra desde que tenham interesses comuns, quando elas pensam que têm interesses comuns ou ainda quando elas são persuadidas a acreditarem que têm. (BURKE, 1969b, p. 20-21)

Burke admite que o termo substância seja de difícil compreensão e que tem uma longa história de dilemas e confusões. Substância se refere ao que sustenta alguma coisa, o que é base e o que fundamenta a constituição de alguma coisa ou de alguém. Compartilhar bases ou fundamentos configura uma consubstancialidade, o que não exclui as diferenças, “duas pessoas podem ser identificadas com algum princípio que elas compartilhem”, e terem assim uma identificação. Uma “identificação que não nega suas distinções”, segundo a passagem original: “[...] *two persons may be identified in terms of some principle they share in common, “identification” that does not deny their distinctness*”. (BURKE, 1969b, p. 21, tradução nossa)

Nas filosofias antigas, Burke explica, substância era um ato, mas os dilemas e confusões entre os pensadores modernos sobre sua função tem abolido o termo de suas terminologias. Consubstancialidade implícita ou explícita, no entanto, pode ser necessária a qualquer modo de vida. Para viver é necessário interagir e interagindo temos sensações, conceitos, imagens, ideias, atitudes comuns que nos fazem consubstanciais. (BURKE, 1969b, p. 21)

Identificação é afirmada com afinco justamente porque há divisão entre as pessoas. Identificação é um modo de compensarmos a divisão entre nós. Entretanto, quando não conseguimos saber com certeza onde uma começa e a outra acaba, quando identificação e divisão estão ambigualmente juntas, também não conseguiremos saber onde a cooperação termina e a exploração começa. (BURKE, 1969b, p. 22-25)

O pastor, enquanto pastor trabalha para o bem das ovelhas, para protegê-las da confusão e do desconforto. Mas, ele pode estar “identificado” com um projeto de criar ovelhas para o mercado. O trabalho de pensar quem ou o que poderia ser identificado como pastor ou ovelhas fica a cargo das ideias e da imaginação de cada um. (BURKE, 1969b, p. 27)

Kenneth Burke esclarece que as mesmas condições globais que clamam por maior identificação entre as pessoas têm ao mesmo tempo aumentado o alcance do conflito humano e do incentivo à divisão. Quando lemos, ouvimos ou assistimos nossas opiniões “atualizadas” nos argumentos de um político, nas falas de uma personagem, nos termos de um poeta, nos acordes de uma música temos claramente uma instância de identificação. (BURKE, 1969b, p. 34)

Burke conclui que a identificação em si mesma é um tipo de transcendência. O indivíduo é até certo ponto distinto de seu grupo, uma identificação sua com o grupo é de maneira correspondente uma transcendência de sua distinção. A identificação obtém sua expressão máxima no misticismo, a identificação do infinitesimamente frágil com o infinitamente poderoso. (BURKE, 1969b, p. 326)

Persuasão, a outra categoria da ação humana que é fundamental para o dramatismo, pode ser considerada não só em termos de argumentação lógica, mas, também em termos de apelos às emoções, aos sentimentos, à ignorância, ao preconceito e a outras atitudes. Burke menciona a aprovação de Aristóteles à noção do retórico e filósofo grego Górgias (485 a.C. – 380 a.C.) de que como estratégia de persuasão deve-se contrapor a brincadeira do oponente com seriedade e sua seriedade com zombaria. (BURKE, 1969b, p. 54)

A verdade, em uma persuasão sob tais circunstâncias, é na melhor das hipóteses, um dispositivo secundário, já que a retórica propriamente dita é fundamentada na opinião. Kenneth Burke distingue opinião entre a suposição da ordem moral da ação e a suposição da ordem cênica da verdade. Um retórico, enquanto tal precisa operar somente levando-se em consideração a ordem moral da ação. Se na opinião de um dado público certo tipo de conduta é admirável, então um “agente” pode persuadir este público usando ideias e imagens que identificam sua causa com este tipo de conduta. O caso mais simples de persuasão é identificar sua linguagem aos modos de quem se queira persuadir, pela fala, pelo gesto, pela tonalidade, pela imagem e pela ideia. (BURKE, 1969b, p. 54-55)

Burke acrescenta que só se obtém sucesso em mudar a opinião das pessoas a respeito de alguma coisa, se a opinião a ser mudada puder render alguma vantagem a respeito de outras coisas. Burke propõe para a análise dramatística investigar algumas dentre as muitas estratégias retóricas da linguagem desenvolvidas pelo filósofo grego Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.): falar o que se deduz que o outro quer ouvir; se identificar com os interesses e com os incômodos do outro; antecipar as críticas que possam ser feitas ao seu discurso e utilizar exemplos, além de fazer comparações e demonstrar o todo pela parte. Estas estratégias eram

tratadas por Aristóteles como “senso comum” (*common places*) ou “tópicos” (*topics*); o que hoje seriam, segundo Burke, tratadas como atitudes ou valores. (BURKE, 1969b, p. 56)

Retórica é definida no *Dicionário de Filosofia* de Abbagnano (2012a, p. 1011) como “a arte de persuadir com o uso de instrumentos linguísticos”. Em suas argumentações sobre os princípios tradicionais da retórica, Burke define sua função básica: “o uso de palavras por agentes humanos para formar atitudes ou para induzir outros agentes humanos à ação”. Como no original: “[...] *the use of words by human agents to form attitudes or to induce actions in other human agents*”. (BURKE, 1969b, p. 41, tradução nossa)

Identificação e persuasão são propriedades da retórica e a prosa que apresente estas características tem claramente referência retórica, já que “ela ocorre em trabalhos escritos que tenham em mente uma audiência específica e um propósito definido.” segundo o trecho: “[...] *It occurs in a work written with a definite audience in mind, and for a definite purpose*” (BURKE, 1969b, p. 4, tradução nossa).

Estas propriedades retóricas podem ser percebidas sem muito esforço nas propagandas que estão a todo o momento tentando estabelecer uma interação com todos nós. O poder comunicativo da prosa retórica, Burke (1969b, p. 26) atesta que não está na sua boa qualidade ou excepcional capacidade retórica, nem em seu direcionamento específico; seu poder de convencimento está na repetição trivial e nos reforços diários. (BURKE, 1969b, p. 26)

2.6 Drama, ação simbólica e realidade

Drama, na perspectiva do dramatismo de Burke é a forma plena da ação, que implica em conflito que implica em vitimização. Dramatismo está sempre no limite deste problema perturbador que culmina na tragédia, representada pela saga do bode expiatório: um indivíduo ou um grupo de indivíduos que, em situações de crises que assolam uma sociedade, são responsabilizados e escolhidos pela comunidade para serem punidos. (BURKE, 1989a, p. 125)

O bode expiatório leva a culpa e lava a alma dos que se consideram inocentes. Esta problematização do drama é desenvolvida com a ilustração de um exemplo verídico, no capítulo três. Para a análise dramatística o termo drama se refere à transformação do estado lírico de percepção e contemplação do mundo, em ato dramático, através principalmente da ação verbal.

No drama, Burke esclarece, há um intenso debate interno que antecede o momento de decisão para a ação. Mas, do ponto de vista lírico, o estado de espera é em si mesmo o

produto final – uma resolução da ação anterior ao invés de preparação para uma ação subsequente. No entanto, enquanto a vida está em progresso qualquer estágio culminante é apenas transitório e pode também ser o começo de outro desenvolvimento. (BURKE, 1969a, p. 245)

Transações comerciais e políticas, intercâmbios artísticos e científicos, competições e cooperações internas, externas etc. são ações específicas que envolvem gestos e movimentos específicos como oferecer, receber, vender, comprar, compartilhar, negar, ensinar, aprender etc. A análise dramatística busca no gesto e no movimento as intenções e os interesses do agente, e são estas intenções e estes interesses (implícitos e explícitos) que vão caracterizar os gestos e os movimentos como ato, isto é, uma ação que seja analisada por suas intenções e seus interesses.

Para a análise dramatística há uma distinção entre o que seria *action* e *motion* – ação e movimento. A ação se caracteriza pela presença implícita ou explícita de intenção e motivos e estes não necessariamente estão presentes no movimento. Uma distinção conceitual sintética entre ato e ação pode ser a seguinte: a ação é o que é realizado, o feito; o ato é a ação considerada em seus motivos suas intenções e seus desdobramentos.

A ação é central no drama de Burke e a natureza da ação dramática, pela sua perspectiva, está na fórmula que considera o conhecimento em termos de ação e paixão. A motivação dialética (agonista) para a ação, como é atribuída por Burke, está no sofrimento ou no estado de se estar afetado por alguma coisa; e está também no que é aprendido em decorrência deste estado de afetação. Burke usa a paixão do herói na tragédia clássica como modelo de gramática da construção da linguagem:

Este é o processo incorporado na tragédia, onde a ação do agente envolve uma paixão correspondente e do sofrimento da paixão surge uma compreensão do ato, uma compreensão que transcende o ato. O ato, sendo uma afirmação, suscita uma contra-afirmação nos elementos que compõem seu contexto. E quando o agente é capacitado a ver em termos desta contra afirmação, ele terá transcendido o estado que o caracterizou no início. (BURKE, 1969a, p. 38, tradução nossa)

This is the process embodied in tragedy, where the agent's action involves a corresponding passion, and from the sufferance of the passion there arises an understanding of the act, an understanding that transcends the act. The act, in being an assertion, has called forth a counter-assertion in the elements that compose its context. And when the agent is enabled to see in terms of this counter-assertion, he has transcended the state that characterized him at the start. (BURKE, 1969a, p. 38)

Uma obra dramática pode afetar a mudança de identidade de uma personagem ao traçar seu curso até o abismo e para além do abismo, sendo o próprio abismo o domínio da transição entre as identidades do antes e do depois. (BURKE, 1969a, p. 243)

Este percurso trágico da personagem (agente) é para Burke um caso especial do processo dialético em geral, no qual o agente aprende a levar em conta os motivos que se opõem aos seus motivos. O que faz com que ele amplie sua terminologia e de acordo com esta ampliação ele chega a uma ordem mais elevada de entendimento. A experiência do diálogo, na qual os conflitos de interesses precisam ser levados em conta estabelece novos motivos que levam o agente a adequar sua linguagem. (BURKE, 1969a, p. 39-40)

Será que este raciocínio de Burke justifica o que Michael Overington sugere sobre a opinião de alguns estudiosos, de que Burke tem dificuldade em distinguir claramente uma análise de linguagem de uma análise da realidade? Para alguns comentadores da obra de Burke este raciocínio é uma de suas dificuldades, para outros é uma de suas habilidades. Certamente neste segundo grupo está Joseph Gusfield:

[...] o que eu acho vital nos escritos de Burke é o reconhecimento da unidade entre arte e ação humana o que constitui a ponte entre sociologia e literatura. Ambas estão necessariamente envolvidas no uso da linguagem para descrever e interpretar a ação humana. Ambas podem ser vistas como estratégias que operam internamente e fora das situações e audiências e, portanto são necessariamente retóricas. (GUSFIELD, 1889b, p. 29)²⁶

De que forma a linguagem da ação verbal propositiva se constitui em linguagem como ação simbólica? Precisamos começar esta discussão pela noção de simbolização. Adoto as definições de símbolo e de simbolismo do *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano²⁷ e da filósofa Susanne Langer²⁸, como referências no desenvolvimento da noção do que Burke

²⁶ [...] what I find so vital in Burke's writings is the recognition of unity between art and human action which constitutes the bridge between sociology and literature. Both are necessarily involved in the use of language to describe and interpret human action. Both can be seen as strategies operating within and upon situations and audiences and, thus, as necessarily rhetorical. (GUSFIELD, 1989b, p. 29)

²⁷ Símbolo: Uma espécie particular de signo. Segundo Pierce: "Um signo que pode ser interpretado em consequência de um hábito ou de uma disposição natural" (*Coll. Pap.*, 4.531). Segundo Dewey, um signo arbitrário ou convencional (*Logic*, Intr., IV, trad. it., p. 93). Segundo Morris: um signo que substitui outro signo na orientação de um comportamento (*Signs, Language and Behavior*, I, 8). Segundo outros, um signo típico, em contraposição ao signo *individual*, que é a palavra como significado [v. PALAVRA]. (M. BLACK, *Language and Philosophy*). Simbolismo: essa palavra é usada por Cassirer ao falar da expressão simbólica como "forma mais madura de desenvolvimento linguístico, marcada pela distância entre o signo e seu objeto." (*The Philosophy of Symbolic Forms*, II, p. 237) [ABBAGNANO, 2012a, p. 1068-1070]

²⁸ [...] um símbolo é usado para articular ideias de algo sobre o qual desejamos pensar e, até termos um simbolismo razoavelmente adequado, não podemos pensar nele. Portanto, o *interesse* sempre desempenha um papel importante ao tornar uma coisa, ou esfera de coisas, o significado de alguma outra coisa, o símbolo ou o sistema de símbolos. (LANGER, 1980, p. 29)

chama de simbolicidade²⁹ para embasar a discussão sobre ação simbólica e construção da realidade. Simbolicidade, para Burke, é a própria realidade e não se refere, ao simbolismo que é a designação e interpretação de significados que construímos para as coisas por processos de substituição de uma coisa por outra.

A palavra, por exemplo, substitui os objetos que são designados por elas. Os significados podem ser atribuídos por convenção ou hábito e são, portanto arbitrários já que são variáveis e mutáveis tanto no tempo quanto no espaço. Isto é, uma palavra ou objeto podem ter significados diferentes em lugares diferentes e mesmo em tempos diferentes do mesmo lugar. Recorremos aos símbolos para articular nosso raciocínio no processo de construção dos significados que damos as coisas. Damos significados para coisas de acordo com nossos interesses, isto é, com os interesses que estejam de acordo com o modo como queremos pensar sobre as coisas em um determinado contexto.

Kenneth Burke explica que a ação simbólica está alicerçada no nosso desejo por ordem, hierarquia e noção de escala social, o que por sua vez geram cooperação, competição e desigualdade. Para Burke a noção de perfeição é central na natureza da linguagem, com a qual estamos constantemente tentando nos redimir da condição de seres imperfeitos e incompletos. Construímos sistemas simbólicos complexos que estruturam a nossa realidade e então orientamos as nossas ações cotidianas e as ações não cotidianas no interior destas estruturas. (BURKE, 1966, p. 15-17)

Nossos sistemas simbólicos estão materializados na língua falada e escrita, nas obras de arte, nas constituições nacionais, na tecnologia, nos rituais cotidianos, nos procedimentos escolares, nos cultos religiosos, na ação política e nas nossas relações sociais e comerciais. Estes sistemas nos advertem sobre o que uma coisa é e do que ela não é, do que podemos e do que não podemos fazer, do que fazemos e do que deveríamos fazer etc. Nós, seres que criam, usamos e fazemos uso incorreto dos símbolos, construímos estes sistemas fundamentados nos princípios das oposições binárias (BURKE, 1969a, p. 24):

- a) verdadeiro/falso;
- b) o bem/o mal;
- c) ordem/desordem;
- d) salvação/perdição;
- e) vida/morte e assim por diante.

²⁹ Burke recusa o termo simbolismo por este se referir à escola artística na qual a realidade é representada.

A ação simbólica da linguagem pode ser conduzida por palavras, silêncios, imagens, gestos e outras formas de descrição, representação e substituição. A ação simbólica é na metáfora de Burke o “dançar” de uma atitude, um conflito entre o corpo e a mente, sobre o que queremos fazer movidos por nossa natureza individual e o que temos que fazer por força de uma vida em comunidade. A gradativa sedentarização do homem urbano e o distanciamento entre suas ações físicas, suas sensações e suas emoções resulta em uma maior abstração da sua linguagem, que é para Burke a variante secular do espiritual. (BURKE, 1989a, p. 79-84)

Ações simbólicas são ações impregnadas pelas situações em que elas surgem. Se por exemplo, elas surgirem em situações em que haja conflitos entre vontade e impedimento, entre o indivíduo e o coletivo; estes conflitos estarão presentes na linguagem construída nestas situações, de forma implícita ou explícita e em gradações variadas. A linguagem vai tanto revelar os conflitos quanto tentar ocultá-los, dependendo da conveniência dos agentes (pessoas envolvidas nas relações) (BURKE, 1989a, p. 77). Trabalhos artísticos que sejam imaginativos e críticos, como a poesia, a dança, o teatro, a literatura, as artes visuais, a música, o cinema e outros, podem expressar, ou tentar ocultar os conflitos e as ambiguidades de interesses dos diferentes grupos que constituem uma comunidade.

As estratégias para a comunicação destes conflitos e ambiguidades estarão de acordo com as possibilidades da linguagem de cada categoria artística. Nem sempre as situações de conflito estão explicitadas nos atos cotidianos do cidadão comum. Como então evidenciar os conflitos de interesses que muitas vezes nos cerceiam em nossas intenções, se nem ao mesmo temos consciência deles? Talvez a análise dramatística de linguagem nos auxilie a entender melhor os procedimentos implícitos e explícitos dos nossos processos de construção de linguagem e de comunicação.

Retomando os argumentos de Burke sobre as implicações da divisão entre nós, o próprio Burke declara que: “Se os seres humanos fossem completa e verdadeiramente de uma substância, comunicação absoluta seria da sua essência. Não seria um ideal, como é agora, parcialmente incorporado em condições materiais e em parte frustrado por estas mesmas condições”. Segundo o trecho original: *“If men were wholly and truly of one substance, absolute communication would be of man’s very essence. It would not be an ideal, as it now is, partly embodied in material conditions and partly frustrated by these same conditions”*. (BURKE, 1969b, p. 22, tradução nossa)

Burke considera a poesia³⁰, por exemplo, uma forma de comunicação que adota várias estratégias de persuasão e que abarcam várias situações de conflito entre o que queremos e o que podemos fazer. “Estas estratégias incluem as situações, nomeiam suas estruturas e seus ingredientes marcantes e os nomeiam de uma maneira que estes contenham uma atitude sobre elas.” como no original: “*These strategies size up the situations, name their structure and outstanding ingredients, and name them in a way that contains an attitude toward them.*”. (BURKE, 1989a, p. 77, tradução nossa)

Em todos os trabalhos de cunho crítico e imaginativo – Burke inclui os provérbios ou ditos populares neste rol, a especificação do que é dito é feita estrategicamente ou estilisticamente de maneira que incorpore atitudes de resignação, alívio, vingança, expectativa etc. (BURKE, 1989a, p. 78). O provérbio *A corda sempre arrebenta do lado mais fraco* é muito popular no Brasil e revela ambigualmente, tanto uma atitude explícita de resignação a uma situação estabelecida, quanto uma atitude de expectativa implícita (em potencial) de transformar esta situação.

Talvez já antecipando críticas ao seu posicionamento, Burke toma o cuidado de ressaltar que seu ponto de vista sobre situações e estratégias não se refere de forma nenhuma a um subjetivismo pessoal e histórico. Ele se refere ao conteúdo público destas estratégias e ao fato de que, por se sobreporem umas as outras, tanto em nível individual quanto no período histórico, elas têm relevância universal. Isto é, elas estão presentes em todas as épocas e lugares. Burke acrescenta ainda que uma das razões que leva estas estratégias a se sobreporem, é o fato de nós humanos termos uma mesma situação biológica e mental. E o fato de que a natureza da mente humana em si, ter a função de abstração enraizada na natureza da linguagem, nos possibilita níveis de generalização. (BURKE, 1989a, p. 77)

Kenneth Burke mantém que compreendemos o mundo através da construção de uma realidade constituída de símbolos: simbolicidade. Ele nos assegura que construímos sistemas simbólicos a partir das experiências que vivenciamos. Para ele, nossas realidades são construídas, dentre outras possibilidades, pela nomeação destas experiências. (BURKE, 1989a, p. 58)

O risco de conceber a realidade por esta perspectiva é, na opinião do professor de inglês e artes da *University of Illinois at Urbana-Champaign* (EUA), Cary Nelson, que iremos reconhecê-la como uma projeção de nossos termos, ele diz suspeitar de uma realidade construída linguisticamente. Nelson esclarece com mais precisão sua objeção à perspectiva

³⁰ Para Burke qualquer trabalho de cunho crítico e imaginativo.

de Burke: “[...] nós iremos reconhecer que a realidade está disponível para nós, como incuráveis animais que usam símbolos, apenas desta forma linguisticamente estruturada”.³¹ (SIMONS; MELIA, 1989b, p. 160, tradução nossa)

Do ponto de vista do teórico de jornalismo e pioneiro no campo dos Estudos Culturais Americanos James W. Carey (1934-2006), “realidade é um produto do trabalho e da ação, [...] coletivos e associados. Ela é formada e sustentada, reparada e transformada, cultuada e celebrada na ocupação comum de viver”.³² (CAREY, 2009, p. 66, tradução nossa)

Tomando as considerações aqui citadas de Langer, de Nelson, de Carey e o pensamento de Burke sobre linguagem, ação simbólica e realidade, podemos pensar um conceito de realidade. Portanto, a partir dos fragmentos da argumentação destes estudiosos é possível pensar a realidade a partir da perspectiva de que:

- a) realidade é construída individual e coletivamente;
- b) parte da construção da nossa realidade é realizada pela atribuição de significado as nossas experiências no mundo;
- c) muito das nossas experiências no mundo estão nas interações sociais que envolvem o uso de linguagem e, por constituição desta, de ação simbólica.

Então criar, usar e interpretar símbolos parece ser uma das maneiras que temos de criar, interpretar, transformar e entender o que chamamos de realidade. Se esta argumentação estiver correta e puder ser deslocada para o âmbito das nossas experiências sensoriais, existe a possibilidade de se compreender a realidade interpretando a representação desta que é feita pela música, pelo teatro, pelo cinema, pela ópera, pela dança, pela literatura, pela pintura e por outras performances artísticas.

Entretanto qualquer afirmação sobre a realidade que se refira à percepção e à idealização do que julgamos estar ao nosso alcance, que se refira às experiências que vivenciamos ou a nossa relação com o mundo, está sujeita a possibilidade de ser como é ou ser como dizemos que ela é. Para Herbert Blumer, que fez importantes contribuições aos estudos da psicologia social, aos estudos das ciências da comunicação e que se declarava muito interessado nos problemas metodológicos da pesquisa acadêmica: “A realidade existe no mundo empírico e não nos métodos usados para estudá-lo; ela é para ser descoberta na averiguação do mundo empírico e não na análise ou elaboração dos métodos usados para

³¹ [...] we will recognize that it [reality] is available to us, as incurable symbol-using animals, only in such linguistically structured form. (SIMONS; MELIA, 1989b, p. 160)

³² Reality is a product of work and action, collective and associated [...]. It is formed and sustained, repaired and transformed, worshiped and celebrated in the ordinary business of living. (CAREY, 2009, p. 66)

estudá-lo.”³³ (BLUMER, 1998, p. 27, tradução nossa) Será que podemos pensar a realidade sem especificar a qual realidade estamos nos referindo, e ainda pensar sobre os processos de construção da realidade sem de fato compartilharmos uma definição de realidade?

Com as proposições da análise dramatística, Kenneth Burke deixa implícito que sua visão dos possíveis significados da linguagem estão na intenção da ação. Ou seja, pela perspectiva do dramatismo, o significado do que se faz está no propósito do agente em relação com seus interlocutores – um indivíduo em particular, grupos, ou na relação com a sociedade como um todo. Em outras palavras, os significados dependem do que se queira obter com a ação.

A pouca importância que a análise dramatística dá à investigação do papel do significado na linguagem, nos requisita buscar em outros autores uma perspectiva de análise que aborde esta questão, já que a ação simbólica da linguagem é dentre outras, a ação de interpretar, de descrever, de substituir e de representar.

A grande importância que Kenneth Burke dá aos motivos e as intenções do agente; e à posição central do ato, parecem ocupar o espaço do significado da linguagem na análise dramatística. Para trazer a questão do significado, como um dos elementos a ser considerado nas interações sociais, convoco a contribuição de Herbert Blumer, que compreende o significado nestas circunstâncias como:

[...] resultado do processo de interação entre as pessoas. O significado de uma coisa para uma pessoa nasce dos modos como outras pessoas agem em relação à pessoa no que diz respeito à coisa. Suas ações funcionam para definir a coisa para a pessoa. Portanto, interacionismo simbólico vê o significado como produtos sociais, como criações que são formadas nas atividades definidoras e através destas atividades nas interações das pessoas. (BLUMER, 1998, p. 4, tradução nossa)³⁴

A definição de Blumer está em consonância com o que Burke deixa implícito no termo propósito, do *pentad* dramatístico. Se considerarmos que a obtenção de um propósito se dará com a criação de uma situação que seja favorável ou pelo menos compreendida como favorável à ação das partes envolvidas na interação. Tanto a concepção de Burke quanto a de

³³ Reality exists in the empirical world and not in the methods used to study that world; it is to be discovered in the examination of that world and not in the analyses of elaboration of the methods used to study that world. (BLUMER, 1998, p. 27)

³⁴ [...] as arising in the process of interaction between people. The meaning of a thing for a person grows out of the ways in which other persons act toward the person with regard to the thing. Their actions operate to define the thing for the person. Thus, symbolic interactionism sees meaning as social products, as creations that are formed in and through the defining activities of people as they interact. (BLUMER, 1998, p. 4)

Blumer estão fortemente fundamentadas nas ideias de George H. Mead sobre os “gestos vocais” (*vocal gestures*), que são abordadas no capítulo 5.

A linguagem como ação simbólica representa e apresenta a realidade ou ela é a realidade? James Carey opina que é preciso descartar a visão de linguagem como referência, como correspondência, como reflexão e como afirmações sobre o mundo. E acrescenta que esta visão precisa ser substituída por uma concepção de linguagem que a tome por uma forma de interação que não apenas represente ou descreva, mas, de fato molde ou constitua o mundo. (CAREY, 2009, p. 64)

Carey afirma compreender, até certo ponto, que a realidade tem sido progressivamente feita pela atividade humana, mas, diz ainda que esta alegação sobre o processo de construção da realidade é apenas uma alegação histórica e não filosófica ou “metacientífica”. (CAREY, 2009, p. 56)

Para falar do ponto de convergência no debate sobre realidade tanto do ponto de vista materialista quanto idealista Carey se refere à frase “O lugar da mente na natureza” (“*the place of mind in nature*”, tradução nossa), do filósofo alemão de origem judia Ernest Cassirer (1874-1945), Cassirer desenvolveu uma filosofia da cultura como uma teoria de símbolos. Carey argumenta que a mente associativa e cooperativa, sua extensão na cultura e realização na técnica é o mais importante meio de produção. O mais importante produto da mente é uma realidade produzida e sustentada. (CAREY, 2009, p. 57)

Em síntese, mesmo que consigamos elaborar diferentes e divergentes conceitos do que é a realidade, ela parece estar vinculada aos nossos interesses e aos significados que damos para as coisas que fazemos. Pela perspectiva da ação simbólica como entendida por Burke, construímos nossa realidade motivados por nossa busca interminável pela ordem, por nosso senso de hierarquia e nossa aspiração por posição social. (BURKE, 1966, p. 16)

Dos sistemas simbólicos que construímos, a linguagem tem provocado discordâncias interessantes e incessantes investigações não só de linguistas, mas de pesquisadores de todas as áreas do conhecimento, tanto no curso investigativo de suas pesquisas, quanto na apresentação dos resultados destas. No âmbito da vida cotidiana as discordâncias se referem ao que percebemos e ao que idealizamos da nossa existência e como simbolizamos esta percepção e idealização que chamamos de realidade.

3 LINGUAGEM, DISCURSO E COMUNICAÇÃO: A METODOLOGIA DRAMATÍSTICA E PERFORMANCE NA CULTURA

3.1 Linguagem, discurso e comunicação

Nesta pesquisa vamos considerar linguagem na dimensão dos conceitos, das transformações, dos pontos de vista e argumentações que foram apresentados nos capítulos anteriores, já que mesmo que alguns deles sejam divergentes em alguns aspectos, eles não são excludentes. As discordâncias entre eles nos oferecem diversificadas perspectivas de entendimento, e neste sentido, se somam para a constituição de um entendimento mais abrangente.

Então, para avançarmos até as elaborações sobre discurso, metodologia e performance na cultura consideraremos linguagem como sendo a faculdade que os seres humanos têm de estabelecerem relações uns com os outros, expressando seus pensamentos, ideias, intenções, opiniões, sentimentos e emoções por intermédio de uma língua materializada por palavras que são faladas e também escritas quando necessário e possível – no caso dos povos que detêm uma língua escrita.

Linguagem aqui se refere também à fala e a escrita cotidianas e às expressões especializadas de cada campo de conhecimento, como a linguagem sociológica, psicológica, filosófica etc. Pela perspectiva do dramatismo, as características e o estilo da linguagem dependerão das intenções e dos motivos (propósito) dos agentes que a produzem; e também das condições (agência ou meios) de que os agentes dispõem para as interações nas quais ela é construída; da situação sócio-histórica (cena) em que ela é construída; e finalmente da própria ação de se produzir linguagem (ato).

Considerar linguagem também como interação social convoca à discussão a noção de discurso. Discurso nesta pesquisa vai se referir aos conteúdos da linguagem como, um conjunto de ideias, entendimentos e visões de mundo que são manifestos por um indivíduo, um grupo ou uma instituição. Falar de discurso é de senso comum, desde as discussões na graduação em um curso de letras, identificar o lugar de onde se fala, isto é, identificar as interferências implícitas e explícitas da cena, que possam estar presentes nos discursos.

Discursos são produzidos em contextos histórico sociais, ou seja, sob uma determinada situação social, política e religiosa, enfim, momentos específicos da história nos quais e com os quais as pessoas se expressam, se posicionando contra ou a favor de aspectos político-socioculturais que caracterizam e constroem estes contextos. Os discursos tentam,

às vezes com sucesso, sustentar os interesses e as ideologias dos indivíduos, dos grupos e das instituições em relação a uma sociedade e sua cultura. As ideologias e os interesses implícitos e explícitos nos discursos são organizados por meio de uma linguagem que tem o intuito de influenciar no raciocínio e nos sentimentos daqueles para os quais os discursos são endereçados.

Apesar de ter elaborado o dramatismo em um período de intensas disputas ideológicas no mundo às vésperas da segunda guerra mundial, Kenneth Burke aborda com o dramatismo os motivos e as necessidades do agente/ator, mas não especificamente este contexto sócio-político e suas implicações. Precisamos então buscar em outros estudos, explicações de como os discursos são produzidos. Um campo de estudo que tem se ocupado desta questão é a análise do discurso. Recorro à pesquisadora do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) e professora universitária Eni Orlandi. Orlandi é doutora em linguística e foi a introdutora, no final dos anos 1970, da Análise do Discurso no Brasil.

A professora Orlandi nos chama a atenção para a relação entre discurso e ideologia: “As formações discursivas representam na ordem do discurso, as formações ideológicas que lhes correspondem. É a formação discursiva que determina o que pode e deve ser dito, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada”. (ORLANDI, 2006, p. 108)

É importante lembrar que os sentidos são construídos como parte do processo de formação do discurso em um contexto histórico, mas os sentidos não se limitam ao contexto em que foram construídos. Para completar este raciocínio, a professora Orlandi enfatiza que a formação discursiva é uma unidade dividida, uma heterogeneidade em relação a si mesma e que há um deslocamento contínuo de suas fronteiras. Para sustentar a noção de constante transformação dos sentidos a professora Orlandi cita o filósofo fundador da análise do discurso Michel Pêcheux:

[...] as palavras, expressões, proposições etc. mudam de sentido segundo as posições mantidas pelos que as empregam, o que significa dizer que elas tomam seu sentido em referência [...] às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidos. (PÊCHEUX apud ORLANDI, 2006, p. 109)

Os discursos podem nos persuadir a uma atitude de contemplação passiva da realidade que estes discursos apresentam. Mas, os discursos podem também nos persuadir a outras atitudes, por exemplo, termos uma atitude de indignação em relação a uma situação, que por sua vez pode ser o motivo para uma ação de interferência nesta mesma situação.

A forma como uma situação é apresentada pode nos possibilitar compreendê-la como possível de ser “desnaturalizada” e ser transformada por nossas ações. Desnaturalizar implica em entender que as situações sociais, políticas, culturais etc. são construídas pela ação humana e não são naturais, como são a geografia, a fauna e a flora. A desnaturalização do que percebemos no mundo pode tanto estar na esfera das relações pessoais quanto no plano das relações coletivas.

Apesar do dramatismo se sustentar na função retórica da linguagem, isto é no seu poder de exortação e persuasão, Burke não aprofunda a noção de comunicação como recurso retórico. O que mais se aproxima da noção de comunicação é sua referência ao tipo de exaltação sentida pela audiência como se ela não estivesse meramente recebendo, mas estivesse ela própria participando criativamente de uma afirmação. Burke sugere que nestes casos a audiência fica exaltada porque ela se sente colaborando com a afirmação. (BURKE, 1969b, p. 56)

Atualmente, com a presença incisiva dos meios de comunicação na vida contemporânea, não temos como negligenciar a noção de comunicação como processo presente na construção do discurso e da linguagem. Com o intuito de ampliar a visão de linguagem com o acréscimo de um conceito de comunicação, direciono-me à visão que James W. Carey traz aos estudos contemporâneos deste campo de conhecimento. Carey aponta duas definições de comunicação de John Dewey que são, segundo o próprio Carey, prevaletentes na história do pensamento ocidental e que por serem contrastantes, vivificam a análise das mesmas. As concepções são: uma visão da comunicação de transmissão e uma visão de ritual. (CAREY, 2009, p. 12)

A visão de transmissão da comunicação é formada pela metáfora da geografia ou transporte e é definida por termos como “repassar” (*imparting*), “enviar” (*sending*), “transmitir” (*transmitting*) ou “dar informações a outros” (*giving information to others*). O centro desta ideia de comunicação é a transmissão de sinais ou mensagens que cubram espaços com o propósito de aumentar a velocidade e o efeito do controle sobre as distâncias e sobre as pessoas. A visão de ritual da comunicação envolve o caso arquetípico da cerimônia sagrada que une as pessoas em camaradagem e comunhão. (CAREY, 2009, p. 12-14)

Esta visão de comunicação é direcionada à manutenção de uma sociedade no tempo através da representação das crenças que são compartilhadas nesta sociedade. Ela está ligada a termos como compartilhamento, participação, associação, camaradagem e à posse de uma fé comum. Embora a aquisição de informação ocorra nos dois modelos de comunicação, na visão ritual de comunicação uma visão de mundo particular é retratada e confirmada. Na visão

ritual o receptor como um observador em um jogo, se junta em ação dramática, às forças em disputa. Fundamentado nas duas fontes. (CAREY, 2009, p. 15-18)

James Carey oferece sua própria definição: “comunicação é um processo simbólico onde a realidade é produzida, mantida, reparada e transformada”. (CAREY, 2009, p. 19, tradução nossa) ³⁵ O que o dramatismo parece querer investigar é justamente como esta realidade é produzida. Quais os motivos e interesses que levam a produção de uma realidade e não de outra? De que forma a realidade produzida é mantida, quais as estratégias de manutenção e de transformação desta realidade?

3.2 Aspectos metodológicos da análise dramatística e os atos performáticos da cultura

A análise dramatística utiliza como recursos metodológicos: a identificação do agente com a agência, com a cena e com os propósitos do ato; a incorporação das ambiguidades entre cooperação e competição, que são inerentes aos nossos interesses individuais e coletivos; e a investigação das estratégias de persuasão que são empregadas pelo agente em seus modos de ação. A relação (*ratio*) entre os termos do *pentad* que escolhermos como central junto ao ato, para conduzir a investigação, vai direcionar a perspectiva da análise.

Algumas análises enfatizam a cena do ato, outras os meios usados para realizá-lo, outras o propósito e ainda o agente, seus interesses e seus motivos. A escolha da perspectiva de análise vai depender do resultado que se queira alcançar. Isto significa dizer que a análise dramatística é tendenciosa desde os procedimentos iniciais de investigação. Provavelmente se chegará a diferentes conclusões sobre os interesses e intenções do ato, dependendo de qual relação deste com os outros termos do *pentad*, se escolha para a análise.

Precisamos nos precaver, no entanto para os problemas que a transcendência – as sobreposições, justaposições etc. entre os termos podem causar a uma análise que se pretenda isenta de contaminações entre os domínios de cada termo. Não é possível para nós, sem contradição, Burke declara, “recriar em palavras um mundo que é ele mesmo, não verbal”. segundo o trecho: “[...] *to recreate in words a world which is itself not verbal at all*”. (BURKE, 1969a, p. 130, tradução nossa)

A perspectiva da análise será mais precisamente delineada pelo termo central da relação escolhida, isto é, a análise terá incorporada em si o campo de conhecimento do termo central da relação. Por exemplo: escolher o *agente* como termo central da análise da

³⁵ [...] communication is a symbolic process whereby reality is produced, maintained, repaired, and transformed (CAREY, 2009, p. 19)

linguagem de uma dada relação, elege tanto a antropologia quanto a psicologia como conhecimentos que tentarão explicar a situação investigada. Outra possibilidade é localizar o centro da investigação nas relações que a *cena* estabelece com os outros termos.

A cena pode ser o contexto sócio-histórico de uma situação e, portanto, pode se procurar entender a situação pela história, pela sociologia e pela política. Se colocarmos o ser humano (o agente) no centro das relações de uma situação e considerarmos as relações entre:

- a) o agente e a cena;
- b) o agente e os meios usados para manter a situação;
- c) o agente e o ato realizado;
- d) o agente e as razões para a manutenção de tal situação, teremos uma visão da situação na qual o agente e seus motivos serão centrais no jogo dramático a ser investigado.

Tudo isso seria diferente se colocássemos qualquer um dos outros termos no centro gravitacional das relações possíveis para se analisar uma situação. Na análise dramatística é fundamental que seja levado em consideração o fato de que a compreensão de uma linguagem é o resultado de como a análise foi realizada. Uma pergunta importante no curso da investigação é: qual a relação ou quais relações (*ratios*) foram analisadas para que se tenha chegado a uma determinada compreensão? A percepção da função e da contribuição que cada um dos termos oferece como motivo para a ação dependerá das combinações entre os termos do *pentad*, com os quais se analisa o ato.

Para que o papel ou função de cada termo não seja tomado como definitivo ou absoluto é fundamental que não se negligencie as possíveis ambiguidades³⁶ implícitas nas relações entre eles. As ambiguidades são sempre mais facilmente percebidas quando mudamos o foco da análise.

Se estivermos analisando um linchamento ou uma depredação a partir da relação cena-agência, nos quais:

- a) a cena: o contexto físico, social, político e histórico, o lugar e a época;
- b) a agência: os meios empregados: instrumentos, técnicas, tecnologias e estratégias.

Uma análise a partir desta relação irá buscar os possíveis motivos que conduziram o agente ao ato e que possam estar localizados na cena: casa, rua, bairro, cidade, estado, país, pobreza, violência, democracia, falta de democracia, passeata, greve, idade média, século passado ou na contemporaneidade. Podemos perceber questões diferentes se invertermos a

³⁶ Possibilidades de interpretações diversas ou presença de alternativas que se excluem. Dicionário de Filosofia Nicola Abbagnano (2012a, p. 37)

relação dos termos e propusermos a relação agência-cena para fins da mesma investigação. Por esta perspectiva os motivos que levaram ao ato serão investigados na agência.

É tarefa do dramatismo estudar e esclarecer os recursos das ambiguidades. É na esfera das ambiguidades dos motivos e dos interesses que as transformações acontecem. Pois as distinções surgem de uma grande lava central, onde tudo está amalgamado. Ambiguidades são encontradas, por exemplo, quando produzimos um discurso e nos dissociamos das fontes sociais, históricas e políticas deste discurso. Como por exemplo, falar de paz e segurança propondo a disponibilização de armamentos, que são meios usados para a guerra; ou pregar o combate à violência, no que está implícito produzir mais violência. (BURKE, 1969a, p. xix)

Os aspectos que mais têm se disponibilizado para interpretações incongruentes e conflitantes nos discursos contemporâneos estão na esfera do que é específico ou individual e do que é geral ou coletivo. Em que medida os atos individuais são interpretados por interesses coletivos e os atos coletivos por interesses individuais? Talvez a noção de cultura possa nos indicar alguns direcionamentos para continuarmos esta discussão.

A definição de cultura³⁷ do dicionário de Filosofia Nicola Abbagnano traz uma contribuição do antropólogo e etnógrafo Polonês Bronislaw Malinowski (1884-1942) na qual eu me baseio para situar a noção de atos performáticos da cultura (ABBAGNANO, 2012a, p. 261). Denomino aqui atos performáticos: as danças, os cantos, as artes visuais, o teatro, o cinema, a literatura, os rituais sociais, os rituais religiosos, os rituais políticos etc., que pela perspectiva do dramatismo se constituem de sistemas simbólicos e como tais, são linguagens.

Do ponto de vista da análise dramatística não é relevante a consideração da qualidade artística destas linguagens. O que se torna relevante são suas estratégias de interpretação, de representação e de apresentação do mundo; e também as estratégias de interação entre as pessoas envolvidas na construção destes sistemas.

Um linchamento pode também ser entendido como um ato performático? As ações dos participantes de um linchamento são ações simbólicas? Isto é, elas querem dizer outras coisas além do espancar, ferir e matar? Que necessidades individuais e coletivas um linchamento pode satisfazer? Cito um linchamento que aconteceu em julho de 2014 no Guarujá, cidade do litoral paulista, onde uma dona de casa foi confundida com uma sequestradora de crianças.

³⁷ Essa palavra hoje é especialmente usada por sociólogos e antropólogos para indicar o conjunto dos modos de vida criados, adquiridos e transmitidos de uma geração para a outra, entre os membros de determinada sociedade. Segundo Malinowski, a cultura é “um composto integral de instituições parcialmente autônomas e coordenadas” que, em seu conjunto, tende a satisfazer toda a amplitude de necessidades fundamentais, instrumentais e integrativas do grupo social. (*A Scientific Theory of Culture*, 1944)

Um retrato falado divulgado em um site na internet provocou a fúria dos vizinhos da dona de casa que a mataram a pauladas, na rua.

Se nos basearmos no noticiário televisivo para entender os motivos para tal barbaridade, é provável que fiquemos confusos pela falta de uma lógica que possa organizar nosso pensamento sobre o que aconteceu. A notícia foi veiculada nos telejornais como uma ação motivada apenas pela divulgação de um retrato falado de uma sequestradora de crianças que realizava magia negra, com a qual a dona de casa supostamente se parecia. Alguns participantes do linchamento foram presos e mostrados nos mesmos telejornais e desde então não se fala mais no assunto.

O professor John Dawsey esclarece no artigo *Victor Turner e antropologia da experiência* que “Através do processo de performance, o contido ou suprimido revela-se” (DAWSEY, 2005, p. 163). Importante ressaltar neste ponto, que performance é aqui entendida não somente como o desempenho artístico, atlético, acrobático etc. Mas, se referi ao desempenho humano em atos simbólicos que constituem uma cultura. Atos que podem ser: rituais tradicionais da cultura, danças e brincadeiras típicas, cerimônias de celebração. Enfim, atos que preservam e transformam costumes, que agregam as pessoas e consolidam laços de pertencimento a uma determinada cultura, através de comportamentos validados pela comunidade.

Um linchamento apresenta de forma confusa e violenta a suspensão de comportamentos que, no senso comum, consideramos inaceitáveis para o convívio social. Os comportamentos que são acordados por uma comunidade como sendo adequados funcionam como meios (agência) de repressão e controle. Eles reprimem e controlam os incômodos e as frustrações que poderiam ser expressos em comportamentos tidos como não adequados para o convívio em comunidade.

Indivíduos podem por certo tempo se acomodar ao controle e à repressão das suas frustrações e incômodos. Dito desta forma pode parecer um processo simples, não é, no entanto não está no escopo deste trabalho tratar as implicações psicológicas e sociológicas mais profundas que certamente estão em jogo quando o assunto é comportamento social humano.

Os meus comentários estão fundamentados no que Kenneth Burke elabora sobre linguagem como ação simbólica e comportamento humano em suas obras referidas nesta dissertação, nos comentadores da obra de Burke que escolhi para me auxiliar nas interpretações do seu pensamento e nos autores especialistas em outros campos do

conhecimento que busquei para que também possam me ajudar a entender as proposições de Burke.

Como nem todos podem expressar suas mazelas em atos artísticos e culturais, como revelar o contido ou o suprimido? O que pode acontecer quando em um grupo ocorre a suspensão temporária das contenções e repressões sociais? Herbert Blumer faz uma interessante consideração sobre a ação conjunta na sociedade humana:

Uma sociedade é vista como pessoas que encontram variadas situações que são impostas a elas por suas condições de vida. Estas situações são enfrentadas através da articulação de ações conjuntas nas quais os participantes têm que alinhar seus atos aos dos outros. Cada participante faz isto interpretando os atos dos outros e por sua vez fazendo indicações aos outros de como eles devem agir. (BLUMER, 1998, p. 72, tradução nossa)

A Society is seen as people meeting the varieties of situations that are thrust on them by their conditions of life. These situations are met by working out joint actions in which participants have to align their acts to one another. Each participant does so by interpreting the acts of others and, in turn by making indications to others as to how they should act. (BLUMER, 1998, p. 72)

Um linchamento é uma situação construída em uma interação de reações muito mais do que de ações. Se pensarmos em significados como sendo conscientemente construídos em interações nas quais haja interpretação, avaliação e ação, então um linchamento seria uma interação na qual seus participantes não teriam a noção total do seu significado. Os significados podem ser construídos pelos que analisarão o linchamento. A indicação do dramatismo para tentarmos compreender este ato certamente seria investigar os motivos dos agentes. No entanto, o que o noticiário televisivo nos fornece é insuficiente para qualquer análise mais abrangente do que aconteceu. Seria então a performance noticiada suficiente para construirmos nossos significados para o evento?

Dawsey nos lembra que “Sociedades industrializadas produzem o que poderíamos chamar de um descentramento e fragmentação da atividade de recriação de universos simbólicos” (DAWSEY, 2005, p. 167). Um linchamento pode ser pensado como uma performance se entendermos performance como sendo um evento no qual os participantes se permitem uma suspensão temporária do seu “eu cotidiano” mas, que ao mesmo tempo sentem a presença deste “eu em suspensão” que é um “não eu” e também um “não-não eu”. O “não eu” está livre das contenções e repressões da vida cotidiana ao mesmo tempo em que o “não-não eu” mantém as frustrações e incômodos desta mesma vida.

Talvez possamos aproximar um pouco mais a visão de um linchamento como performance abordando a performance do ponto de vista da experiência. John Dawsey aponta os cinco momentos que Victor Turner³⁸ descreve como sendo constituintes da

[...] estrutura processual de cada *erlebnis*, ou experiência vivida: 1) algo acontece ao nível da percepção [sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina]; 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” [conforme a analogia de Dilthey], tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão”. Performance – termo que deriva do francês antigo *parfourmir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência. (TURNER apud DAWSEY, 2005, p. 164)

Do ponto de vista estritamente da experiência um linchamento pode ser entendido como um ato performático. Poderíamos especular sobre os diferentes momentos do linchamento à luz de cada um dos pontos descritos por Turner, mas, esta especulação seria apenas uma dentre muitas possibilidades de especulações e justificativas. As necessidades individuais e coletivas que um linchamento pode satisfazer poderiam ser listadas de acordo com momentos sócio-históricos específicos.

Pela perspectiva da visão dramatística um linchamento pode ser representativo da dialética do bode expiatório. O bode expiatório representa o princípio da divisão no qual os executores se diferenciariam de quem eles elegem para “sacrificar”, liquidando suas mazelas ao liquidarem o que ou quem as representa. Burke reforça que “um bode expiatório não pode ser ‘curativo’ a menos que ele represente as injustiças daqueles que seriam curados ao atacá-lo”, conforme o original: “[...] *a scapegoat cannot be ‘curative’ except insofar as it represents the iniquities of those who would be cured by attacking it*”. (BURKE, 1969a, p. 406, tradução nossa)

Neste sentido, Burke esclarece que todos os bodes expiatórios são propositivos ao objetivarem autopurificação pela redenção ritualística dos pecados. O bode expiatório é a válvula de iniquidade escolhida, pela qual se pode ter a experiência de punir de maneira distanciada do mal. Mal que se não fosse redimido teria que ser reconhecido por cada pessoa em si mesma. (BURKE, 1969a, p. 301)

Burke propõe entender este processo pelo seguinte esquema:

³⁸ Victor Turner (1920-1987) foi um eminente antropólogo britânico, reconhecido por seu trabalho com símbolos, rituais e ritos de passagem.

a) Um estado de fusão original, no qual as injustiças são compartilhadas pelos injustiçados e a válvula de escape escolhida; b) um princípio de divisão, no qual os elementos compartilhados estão sendo ritualisticamente separados; c) um novo princípio de fusão, desta vez pela unificação daqueles cuja identidade purificada é definida em oposição ao que foi oferecido como sacrifício. (BURKE, 1969a, p. 406, tradução nossa)

a) An original state of merger, in that the iniquities are shared by both the iniquitous and their chosen vessel; b) a principle of division, in that the elements shared in a common are being ritualistically alienated; c) a new principle or merger, this time in the unification of those whose purified identity is defined in dialectical opposition to the sacrificial offering. (BURKE, 1969a, p. 406)

Um linchamento parece ser uma possibilidade de comunicação. Em sua definição de ser humano Burke credita parte da motivação de nossos atos à nossa animalidade (BURKE, 1966, p. 6). Talvez algumas pessoas não encontrem outras possibilidades de veicularem seus motivos “animais” na ação simbólica de suas linguagens.

Há, portanto, a possibilidade que um linchamento seja um sintoma particular de descontentamentos e frustrações que não seria necessário se atos performáticos como a música, a dança, o teatro, os jogos etc., estivessem ao acesso de todos. Atos performáticos que fossem representações dos nossos modos de vida criados, adquiridos e transmitidos por linguagens artísticas e que representassem as necessidades fundamentais, instrumentais e integrativas de um grupo social.

4 FUNDAMENTOS E ABRANGÊNCIA DA ANÁLISE DRAMATÍSTICA

4.1 Experiências, pensamento e linguagem: Terminologia, estranhamento e significados da linguagem

Para que possamos prosseguir com as proposições de Burke, levando em conta o que já foi argumentado até aqui, é fundamental considerar a equação: o mundo que percebemos, experiências vivenciadas, pensamento e linguagem/ação. Sendo que estes elementos não se configuram necessariamente nesta ordem ou precisam ser considerados em qualquer sequência pré-estabelecida. Esta equação pode ser compreendida assim: as experiências significativas nos instrumentalizam para pensarmos o mundo a partir de diferentes perspectivas; diferentes perspectivas ampliam nossas possibilidades de interpretação do mundo; e diferentes interpretações do mundo por sua vez, nos possibilitam considerações mais abrangentes e experiências mais significativas.

Se um agente tendo feito o percurso do não linguístico à sua réplica em termos linguísticos, isto é, das suas experiências de vida a como ele fala sobre suas experiências; e sendo a estrutura da linguagem essencialmente humana, Burke se pergunta então, se este agente poderia finalmente descobrir na essência da linguagem, o que suas experiências são para ele, mas desta vez através da linguagem (BURKE, 1969a, p. 298). Se a resposta a esta indagação for positiva, isto significa perceber o ser humano como instrumento da linguagem, ou seja, não só construímos linguagem, mas, também somos construídos por ela.

Kenneth Burke nos adverte que a forma de pensamento que está alicerçada na percepção e nas experiências pode ser incorporada por nós profundamente ou trivialmente, verdadeiramente ou falsamente. Ele acrescenta ainda que esta forma de pensamento está presente em estruturas metafísicas sistematicamente elaboradas. Isto é, na maneira como pensamos e o que pensamos sobre nossa existência, sobre o que é a verdade e sobre o conhecimento; em síntese, as estruturas e os conteúdos que construímos com o nosso pensamento. (BURKE, 1969a, p. xv)

Alguns exemplos destes conteúdos e estruturas são:

- a) as nossas crenças sobre a existência ou não de Deus, do espírito, da alma, do livre-arbítrio, da distinção entre a mente e o físico; e as crenças sobre o sentido da nossa existência;
- b) os julgamentos legais – como são interpretadas as ambiguidades dos sentidos da linguagem jurídica;

- c) a poesia e a ficção – os temas que são abordados e como são abordados; o que se revela e o que se oculta; o que é associado ao bem e ao mal, ao bom, ao ruim etc.;
- d) os trabalhos científicos e os discursos políticos – o que é pesquisado e com quais justificativas, quais as estratégias de convencimento e persuasão usadas para legitimar estes discursos;
- e) o noticiário e as fofocas aleatórias.

Por onde começar a investigar as estruturas e conteúdos do pensamento? Podemos começar pela articulação pensamento-ação. Burke propõe uma crítica da terminologia³⁹ que usamos para justificarmos e explicarmos nossas ações. Se por exemplo, escolhermos agência-propósito como a relação para explicar um ato, estaremos nos comprometendo com as palavras (faladas, escritas e pensadas) que possam ser usadas para se referirem à maneira, aos instrumentos e aos fins a que chegaremos ou queremos chegar com a realização de um ato. Kenneth Burke usa a expressão *terministic screens* (janelas de termos) para se referir às palavras [terminologia] que escolhemos como suporte da linguagem que produzimos. (BURKE, 1966, p. 44)

As janelas de termos⁴⁰ nos conduzem por um caminho de significados e de implicações desses significados, que seriam diferentes se outras palavras fossem usadas. As janelas de termos podem nos ajudar a descobrir o que é enfatizado e o que é minimizado, o que é incluído e o que é excluído em nossas justificativas e explicações sobre um ato. Portanto, pela análise dramatística é fundamental identificarmos e distinguirmos os termos que usamos para tentar compreender a realidade. E sobre as janelas de termos Burke esclarece:

[...] A natureza dos nossos termos afetam não apenas a natureza das nossas observações, no sentido de que os termos direcionam a atenção para um campo ao invés de outro. Também, muitas das observações são implicações da terminologia específica em termos da qual as observações são feitas. Em resumo, muito do que nós tomamos como observações sobre a “realidade” podem ser apenas prolongamentos das possibilidades implícitas na nossa escolha específica de termos. (BURKE, 1966, p. 46, tradução nossa)

[...] Not only does the nature of our terms affect the nature of our observations, in the sense that the terms direct the attention to one field rather than another. Also many of the “observations” are but implications of the particular terminology in terms of which the observations are made. In brief, much that we take as observations about “reality” may be but the spinning out of possibilities implicit in our particular choice of terms. (BURKE, 1966, p. 46)

³⁹ As palavras que falamos, escrevemos e pensamos.

⁴⁰ Termos como sinônimos de palavras.

Suponhamos que temos um mesmo ato sendo analisado por um sociólogo e por um psicólogo. Pela perspectiva crítica das janelas de termos, os termos e as relações entre eles que o sociólogo escolher para analisar o ato em questão conduzirão os rumos da perspectiva que sua análise terá. A perspectiva sociológica da análise do ato decorrerá da relevância que o sociólogo der aos termos escolhidos e como esses termos se articularão para a justificativa ou explicação do ato; o mesmo ocorrerá com a análise do psicólogo.

A perspectiva de um sociólogo vai diferir bastante da perspectiva de um psicólogo – sociólogos tendem a enfatizar a cena histórica, política e social; psicólogos tendem a enfatizar o agente e suas questões pessoais. Muito provavelmente nós nos posicionaremos de maneira também diferente em relação ao ato explicado por uma linguagem sociológica e o mesmo ato explicado por uma linguagem psicológica.

Ações simbólicas podem mascarar ou ocultar motivos e intensões pelos quais elas estejam impregnadas. Kenneth Burke ilustra este argumento com uma máxima do alemão Thomas Mann (1875- 1955), considerado um dos maiores romancistas do século XX. Mann, segundo Burke dizia seguir o seguinte princípio moral: “nós ganhamos ao tirarmos proveito de nossos débitos, ao transformarmos nossos problemas em vantagens, ao usarmos nossos incômodos como base de *insight*”, no original: “*We win by capitalizing on our debts, by turning our liabilities into assets, by using our burdens as a basis of insight*”. (BURKE, 1989a, p. 84, tradução nossa)

A análise de um poema (ação simbólica) provavelmente nos revelará indícios de alguma inquietação do autor, implícito nos termos usados por ele. Isto será possível obviamente, apenas se conseguirmos construir os significados dos termos e das combinações entre eles, que vão além dos sentidos aparentes ou mais comuns que eles possam apresentar.

Para falarmos de motivos e intensões de uma ação, precisamos dar um nome ao que aconteceu ou ao que foi feito em ação ou pensamento – um ato. É preciso nomear a cena – o lugar ou a situação do ocorrido. Da mesma forma é preciso indicar quem ou que tipo de pessoa realizou o ato – o agente. Quais os meios ou instrumentos foram usados – agência/meios e finalmente nomear o propósito – porque foi feito. (BURKE, 1969a, p. xv)

Para Burke iremos discordar, até mesmo violentamente, a respeito do que aconteceu, sobre a situação, circunstâncias e lugar onde aconteceu, sobre o caráter de quem realizou o ato, como o ocorrido foi feito de fato e em que tipo de situação o agente conduziu o ato. Esta discordância se estenderá às palavras escolhidas para nomear o que foi feito: o ato. (BURKE, 1969a, p. xv)

Se nos lançarmos a explicar os motivos de um ato, teremos à nossa disposição um mundo inteiro de termos dentre os quais podemos escolher. Podemos buscar uma explicação nas relações que os termos do *pentad* estabelecem entre si. É claro que nem sempre as relações entre os termos são facilmente identificáveis, mesmo porque em um primeiro momento construímos um entendimento que nos seja conveniente e que nos esteja visível do lugar de onde olhamos para cada um dos termos.

Assim sendo, podemos ignorar muitos detalhes que nos pareçam sem importância ou dar muita importância a outros que nos pareçam relevantes. Sobre esta possível dificuldade, quando esses termos nos parecerem difíceis de estabelecerem relações entre si, ou quando não conseguirmos enxergá-los por parecerem óbvios demais, Burke indica olharmos com distanciamento para cada um dos termos. Um distanciamento que nos permita estranhá-los. Um estranhamento pode nos possibilitar enxergar conexões entre os termos que estejam ocultas pelas expectativas de um olhar por demais familiarizado. (BURKE, 1969a, p. xvi)

Como investigar os motivos e as intenções de um ato que nos pareça despretenso? A despreensão aparente pode ser decorrente da familiaridade com a situação ou com o lugar onde um ato é realizado (a cena). A frequência com que uma coisa acontece pode fazer com que achemos “natural” o acontecimento. O que pode ser entendido como: “é assim, por que sempre acontece assim”. Estranhar um acontecimento pode ser abordá-lo por uma lógica que não seja a lógica usual ou comum de abordá-lo. Supondo que, os telejornais para abordar uma greve de motoristas do transporte coletivo vão entrevistar os usuários do transporte, para que falem:

- a) dos transtornos para a população causados pela greve;
- b) de não poderem chegar aos seus locais de trabalho;
- c) de não conseguirem voltar para casa depois de um dia de trabalho.

Pela perspectiva dramatística de linguagem os telespectadores destes noticiários teriam uma visão do movimento de greve apresentada também pelos termos e observações dos motoristas, de suas famílias, de pessoas que não usam o transporte público, de empresários, de políticos, além dos usuários entrevistados e as implicações destes termos – como eles serão subjetivamente entendidos por cada telespectador, o que possibilitará que cada um deles construa uma compreensão sobre toda a situação.

Outra lógica seria mostrar o quanto os donos das empresas de ônibus lucram com a pequena porcentagem de aumento dos salários dos motoristas. Fazer com que um ato seja visto por outra perspectiva, talvez possa fazer com que ele não seja considerado como natural. A suposta naturalidade da linguagem/ação pode nos enganar porque nos impede de olhar com

atenção e interesse para algo que nos parece demasiado conhecido e normal. Ações aparentemente simples e sem muitas implicações óbvias podem esconder intenções que só um olhar mais atento, treinado e distanciado poderia detectar.

Os significados que podemos construir para os atos de linguagem muitas vezes estão além do que neles está explícito. Em uma cena de teatro uma pessoa tira a roupa durante um jantar em família no qual se comemora um aniversário. Quais são os motivos deste ato e quais significados podemos construir a partir desta cena? A ação de tirar a roupa numa situação aparentemente imprópria para isto pode ter implicações que só uma visão que abranja uma circunferência ampla da situação pode revelar.

Da mesma forma, para compreendermos os motivos do incômodo provocado será necessária uma ampliação da circunferência de análise para além da cena assistida, da pintura observada etc. Tudo isto parece óbvio, mas acaba sendo negligenciado quando não nos parece conveniente investigar incômodos que possam ser reveladores. Neste sentido, muitos artistas ao usarem seus incômodos como motivos para suas obras, parecem estar na contramão da maioria das outras pessoas. Isto é, como cidadãos comuns temos a tendência, diferentemente da consideração artística de Thomas Mann, de ocultar nossos incômodos no o dia a dia de nossas vidas.

Como interpretar o que aparentemente é insignificante ou sem sentido? Precisamos investigar não só o que foi dito ou o que foi feito, mas, principalmente com que termos foi dito ou com que ações foi feito. Na literatura e na poesia algumas características da linguagem da narrativa ou do poema podem nos advertir para que não nos contentemos com a primeira e mais aparente das significações. É preciso olhar para a linguagem por diferentes perspectivas.

Um recurso linguístico de advertência para atribuir significados que estejam além das aparências, por exemplo, pode estar no uso de combinações de termos que causem um estranhamento. Algumas combinações ambíguas ou conflitantes podem redirecionar o fluxo do nosso pensamento e podem nos convidar a acessá-las com mais atenção e por outros ângulos de visão. A Combinação de termos que não se “combinam” ou que tenham sentidos antagônicos ou paradoxais como, por exemplo:

- a) fragilidades dominantes;
- b) liberdades escravizadoras;
- c) instante eterno;
- d) silêncio eloquente; e muitos outros, o que nos força a buscar por significados metafóricos, já que o sentido literal da expressão, não faz sentido.

Burke lida com a relação entre metáfora e perspectiva como uma incongruência, porque o enxergar de alguma coisa em termos de outra envolve o “carrear” de um termo de um domínio para outro, um processo que envolve vários graus de incongruência, porque dois reinos não são nunca idênticos. Situar os motivos da ação humana no domínio da ciência natural, da poesia ou do social, revela o animal no ser poético, o poético no ser animal, o social no ser poético etc. (BURKE, 1969a, p. 504)

Combinações ambíguas ou conflitantes é um mecanismo de ver o ser humano social em termos de suas outras características. Estas combinações “estranhas” são chamadas de oximoros. Oximoro é uma figura de linguagem pela qual uma locução produz um efeito incongruente e aparentemente contraditório, para revelar paradoxos; ideias ou imagens com motivos divergentes em uma única expressão.

Pela perspectiva dramatística os termos do *pentad* estabelecem relações de contingência, isto é, uma cena é condizente com um ato que é condizente com um agente e este com uma agência, que também é condizente com propósitos e com um ato. Isto não quer dizer que as relações entre os termos sejam previsíveis, óbvias ou inevitáveis, mas sim que uma análise das relações entre os termos que gravitam em torno de um ato pode nos revelar articulações de oposição, sobreposição, negação, afirmação etc. entre eles.

Nosso primeiro olhar é direcionado pelas relações aparentes entre os termos do *pentad*, pela escolha de termos que são usados para falar sobre o que aconteceu. Da mesma forma como um oximoro pode ser um recurso para causar estranhamento na linguagem, é preciso usar o estranhamento como recurso da análise de linguagem. Estranhamento das relações entre qualquer dos termos do *pentad* dramatístico que são tidas como naturais ou normais, na tentativa de transcender os limites das explicações óbvias que são indicadas pelas aparências.

4.2 A circunferência da análise dramatística e a consubstancialidade dos termos do *pentad*

Para entendermos mais amplamente um ato é preciso fazer uma análise que possa incluir as relações próximas e as relações distantes entre o ato, o agente, a cena, a agência, e o propósito. Uma análise, cuja circunferência de investigação é reduzida mostrará apenas parte ou algumas das possíveis relações entre os cinco termos do *pentad*. Algumas das transformações, permutações e combinações entre os termos podem estar se articulando a certa distância do ato.

Portanto, uma visão parcial dos processos e desdobramentos que ocorrem em torno de um ato, só pode dar conta de uma análise também parcial deste ato. Precisamos fazer uma análise não apenas das relações que enxergamos ou da situação imediata que envolve o ato. É preciso incluir na análise as relações entre os termos de situações correlatas ao ato analisado. Sobre extensão e redução da natureza de um ato Kenneth Burke diz que:

Os homens buscam vocabulários que sejam fiéis *reflexos* da realidade. Para tal fim, eles precisam desenvolver vocabulários que sejam *seleções* da realidade. E qualquer seleção da realidade deve em certas circunstâncias, funcionar como uma *deflexão* da realidade. Desde que o vocabulário vá ao encontro das necessidades da reflexão, nós podemos dizer que ele tem a extensão necessária. Em sua seletividade, ele é uma redução. Sua extensão e redução se tornam uma deflexão quando a dada terminologia, ou cálculo, não é adequado ao assunto o qual ele é designado a calcular. (BURKE, 1969, p. 59, tradução nossa)

Men seek for vocabularies that will be faithful *reflections* of reality. To this end, they must develop vocabularies that are *selections* of reality. And any selection of reality must, in certain circumstances, function as a *deflection* of reality. Insofar as the vocabulary meets the needs of reflection, we can say that it has the necessary scope. In its selectivity, it is a reduction. Its scope and reduction become a deflection when the given terminology, or calculus, is not suited to the subject matter which it is designed to calculate. (BURKE, 1969, p. 59)

Para a análise dramatística da linguagem, o conceito de cena em que uma ação acontece pode ser alargado ou estreitado. Isto é, concebido em termos de amplitudes variadas e delimitado por variadas circunferências. Para tentar explicar os motivos que levaram a um determinado ato podemos nos deter na investigação das proximidades imediatas de uma cena como: um quarto de uma casa, um bairro de uma cidade, uma cidade de um país, um ritual de uma cultura etc. Uma ampliação da circunferência que contém a cena pode ser feita levando-se em consideração toda a casa, a cidade, vários eventos culturais e ainda mais amplamente o país em que uma cena foi palco para um ato.

A cena pode ser também a situação na qual o ato foi realizado, da mesma forma podemos ampliar o que será considerado como a situação: o estado ou as condições sociais, políticas, religiosas e culturais do lugar onde agente realizou o ato. Uma cena que se configure como um lugar da ação pode ser também a condição mental de um agente. Em uma manifestação política feita na rua onde pessoas estejam aglomeradas com faixas e cartazes com suas reivindicações, os ânimos ou a disposição mental dos manifestantes pode ser a cena considerada para a investigação de muitos atos.

O estado mental alterado pela raiva que o sentimento de injustiça pode gerar é muitas vezes a cena da interação entre vizinhos que se sentem mutuamente incomodados – barulho é geralmente uma fonte de muitos conflitos. Se considerarmos uma situação como a cena em

que um ato foi realizado, teremos para ser analisado, todo o processo de desenvolvimento da situação, que culminou na execução do ato. Sendo assim, a ampliação ou estreitamento do campo de visão determinará quanto do processo será considerado e quanto dele será negligenciado para a análise dos motivos que levaram ao ato. A visão que uma pessoa terá de um ato dependerá da amplitude da circunferência com a qual ela consegue enxergar este ato.

A agência ou meios para se realizar um ato nem sempre são instrumentos ou coisas. A agência pode ser pessoas que tenham sido induzidas por outra pessoa (agente) a realizar um ato. Isto é, uma pessoa ou pessoas que ajam sem que os propósitos da ação que realizam sejam seus (quando pessoas são levadas a agir por interesses alheios) são os meios ou a agência na realização do ato.

Tudo isso nos revela que os termos do *pentad* são identificáveis em suas funções e relações com um ato e não enquanto entidades estanques e isoladas. A escolha das relações que selecionamos para investigar depende das implicações que queremos dar ao ato. Kenneth Burke nos oferece um exemplo:

[...] imagine que alguém queira manipular os termos, para a implicação de motivos num caso tal como: O herói (agente) com a ajuda de um amigo (coagente) engana o vilão (contra- agente) usando uma gaveta (agência) que permite que ele corte as cordas que o prendem (ato) para que ele escape (propósito) da sala onde ele estava confinado (cena). Selecionando um casuísimo aqui nós podemos identificar o motivo no agente, se quisermos creditar sua fuga a alguma característica de sua personalidade, tal como “amor à liberdade”. Ou podemos enfatizar a força motivacional da cena, desde que nada é mais seguro em despertar pensamentos de fuga no ser humano do que a condição de aprisionamento. Ou podemos apontar a participação essencial do coagente em assistir nosso herói em sua fuga – portanto com tais pensamentos como nosso ponto de partida, podemos concluir que as motivações deste ato devem ser reduzidas a origens sociais. (BURKE, 1969 p. xx, tradução nossa)

[...] imagine that one were to manipulate the terms, for the imputing of motives, in such a case as this: The hero (agent) with the help of a friend (co-agent) outwits the villain (counter-agent) by using a file (agency) that enables him to break his bonds (act) in order to escape (purpose) from the room where he has been confined (scene). In selecting a casuistry here, we might locate the motive in the agent, as were we to credit his escape to some trait integral to his personality, such as “love of freedom”. Or we might stress the motivational force of the scene, since nothing is surer to awaken thoughts of escape in a man than a condition of imprisonment. Or we might note the essential part played by the co-agent, in assisting our hero to escape – and, with such thoughts as our point of departure, we might conclude that the motivations of this act should be reduced to social origins. (BURKE, 1969, p. xx)

A linguagem que usamos para dizer o que um ato é, delimita a abrangência da compreensão deste ato. A análise dramatística por sua vez também amplia ou reduz a circunferência que será considerada: incluindo ou enfatizando relações entre termos; ou

excluindo ou minimizando relações entre termos. A circunferência da análise vai se modificar de acordo com as intenções que motivem a investigação.

Por que muitos de nós assistimos todos os dias aos noticiários que mostram a crescente onda de violência nas cidades brasileiras? Nosso entendimento, atitude e posicionamento em relação à violência provavelmente serão fortemente determinados pela circunferência da abordagem e da apresentação das notícias. Isto é, o que será incluído e o que será excluído, a fim de evitar ambiguidades sobre os atos e possíveis questionamentos sobre a notícia. Este tipo de estratégia é muito usado para fins de obtenção de uma opinião pública que seja hegemônica – uma opinião uniforme e unânime, o que neste caso faz parecer que todos têm a mesma opinião sobre violência.

Uma das dificuldades da análise dramatística está no potencial de transformação dos termos do *pentad*. Os termos podem se transformar uns nos outros por participarem de um terreno comum – a ação humana. A cada ponto onde o campo que é coberto por um dos termos converge ou se sobrepõe ao campo coberto por outro termo, há uma oportunidade de transformação, que pode ser identificada aplicando-se uma filosofia ou doutrina da motivação. O terreno comum é a lava central, onde todos os elementos estão fundidos em uma junção sem distinções, onde os termos são consubstanciais – os motivos que alicerçam as intenções de persuasão das nossas relações. As distinções entre os termos podem ser feitas pelo exercício da dialética, da retórica e da ação simbólica da linguagem, entre os elementos que tiveram uma origem comum. A consubstancialidade dos termos é mais facilmente perceptível nos pares de termos que entendemos um como sendo o contrário do outro:

- a) liberdade e necessidade;
- b) atividade e passividade;
- c) cooperação e competição;
- d) causa e efeito etc. (BURKE, 1969a, p. xix).

Certas inter-relações formais prevalecem entre os cinco termos do dramatismo por seus papéis como atributos de um pano de fundo comum ou substância comum. Kenneth Burke nos oferece alguns exemplos bastante ilustrativos desta substância comum:

Corpo humano que pode ser visto por um retratista como propriedade do agente (uma expressão da personalidade). A medicina por outro lado pode lidar com o mesmo corpo como cênico – puramente material objetivo. Outro ponto de vista o classificaria como agência/meios pelos quais uma pessoa receberia os registros do mundo em geral. Máquinas são obviamente instrumentos, isto é meios; por outro lado se pensamos no amplo agrupamento de máquinas nas diferentes indústrias elas constituem a cena industrial. Guerra pode ser tratada como agência desde que ela seja um meio para se obter um fim. Como ato coletivo, subdividida em muitos atos

individuais, como propósito em esquemas que proclamam o culto à guerra. Para o homem recrutado pelo exército, a guerra é uma cena, uma situação que motiva a natureza do seu treinamento. Nas mitologias a guerra é um agente, ou talvez um super agente na figura de um deus da guerra. (BURKE, 1969a, p. xx, tradução nossa)

A portrait painter may treat the body as a property of the agent (an expression of the personality), whereas materialistic medicine would treat it as “scenic”, purely “objective material”; and from another point of view it could be classed as an agency, a means by which one gets reports of the world at large. Machines are obviously instruments (that is, Agencies); yet in their vast accumulation they constitute the industrial scene, with its own peculiar set of motivational properties. War may be treated as Agency, insofar as it is a means to an end; as a collective Act, subdivisible into many individual acts; as a Purpose, in schemes proclaiming a cult of war. For the man inducted into the army, war is a Scene, a situation that motivates the nature of his training; and in mythologies war is an Agent, or perhaps better a super-agent, in the figure of the war god. (BURKE, 1969a, p. xx)

E ainda sobre terreno comum e ambiguidades Kenneth Burke dá outros exemplos como o voto que pode ser pensado como um ato e o eleitor como um agente; ainda assim ambos o voto e eleitor são nada mais nada menos do que os meios ou agência para um político ou ainda por outro ponto de vista, eles podem ser parte da cena do político. E desde que o voto seja realizado sem o conhecimento adequado de suas consequências, alguém poderia até questionar se ele pode ser considerado como uma atividade, já que o ato implica numa ação com um propósito (BURKE, 1969a, p. xx).

Analisar estas ações como linguagem vai estabelecer as significações que a interpretação que se fizer vá conferir a linguagem. Interpretar significa dar significados que estabeleçam o que é comum e o que se diferencia e consequentemente determina interesses e motivos.

5 A ORIGEM DO PENSAMENTO DRAMATÍSTICO E AS CARACTERÍSTICAS DISTINTIVAS DO ATO

5.1 *Insight*, a ação e o ato na preparação do ator

Para este estudo do dramatismo eu faço uma interpretação do termo *insight* fundamentado na definição do *Oxford Advanced Learner's Dictionary*⁴¹ e também no uso coloquial do termo: *Insight* – uma repentina compreensão da natureza interna de alguma coisa. Uma compreensão que ocorre não em decorrência do discurso ou do raciocínio analítico sobre a coisa. O *insight* ocorre de maneira intuitiva, no entanto, para que ocorra um *insight* é necessário haver algum conhecimento anterior a respeito do assunto cuja compreensão vai ser aprofundada com o *insight*.

A ignição para a nova percepção, para a visão intuitiva, ou para a compreensão profunda sobre o assunto, decorre geralmente de uma informação nova ou informação chave sobre um assunto já conhecido. *Insights* podem ocorrer em situações ordinárias do nosso dia a dia, em conversas informais, quando estamos fazendo trabalhos domésticos, quando estamos assistindo televisão ou ouvindo música em casa etc. *Insights* podem ocorrer também em situações em que estamos mais mobilizados emocional ou intelectualmente, como quando estamos lendo, quando estamos assistindo a espetáculos artísticos, participando de debates e palestras, em pesquisas de campo etc.

Seria possível prever ações que possam ser realizadas em consequência de um ato ou desencadeadas a partir dele? Suponhamos que: uma pessoa quer se vingar de outra pessoa e planeja uma ação para a consumação deste propósito. Postar numa rede social uma foto em que a pessoa de quem ela quer se vingar aparece em uma situação constrangedora. O motivo que move o agente é o desdobramento decorrente da vingança, que pode ser o próprio prazer de ter se vingado. A cena – a necessidade de vingança, o agente – quem postará a foto, a agência – a foto e a rede social, o propósito – como a pessoa fotografada será emocionalmente afetada. O ato é a ação em sua totalidade, isto é, o motivo e a intenção do agente, juntamente com as relações dos termos do *pentad* que serão articuladas para a consumação da ação.

Mesmo considerando uma ação assim planejada, não poderíamos antecipar todas as suas etapas de realização, tampouco como o agente (a pessoa que quer se vingar) seria afetado

⁴¹ The ability to see into the true nature of sth; deep understanding. An understanding, esp sudden of the true nature of sth. A habilidade de ver por dentro da verdadeira natureza de alguma coisa; entendimento profundo. Uma compreensão, esp. Repentina da verdadeira natureza de alguma coisa. (CROWTHER edt, 1995, p. 617 tradução nossa)

física e emocionalmente por cada ação do ato final. Isto porque o ato acontece em um processo constituído de momentos distintos, em um dos quais é possível que ocorra um *insight*. Um *insight* pode entrar em cena e mudar repentinamente todo o percurso da ação. Sobre esta possível mudança o próprio Kenneth Burke diz que:

[...] quando um ato é realizado, ele impõe novas tolerâncias, que por sua vez envolve novos *insights*. Nosso próprio ato altera as condições da ação, como “uma coisa leva à outra” numa ordem que não ocorreria se não tivéssemos atuado. (BURKE, 1969a, p. 67, tradução nossa)

[...] when an act is performed, it entails new sufferances, which in turn entail new insights. Our act itself alters the conditions of action, as “one thing leads to another” in an order that would not have occurred had we not acted. (BURKE, 1969a, p. 67)

Para Kenneth Burke o inesperado é um importante elemento do ato no processo de gerar novas ações e de alterar as ações que estejam em curso. Isto é, atos são eles próprios geradores de motivos para novos atos. Quando somos afetados por nossos próprios atos, nosso raciocínio, nossa emoção e nossa disponibilidade física se reordenarão e nos conduzirão a ações que não tenham sido planejadas.

Em uma conversa com o orientador sobre a compreensão que eu tenho do que seja um *insight* eu expus a seguinte questão: Como ator e diretor de teatro eu busco *insights* que possam proporcionar a personagem e a cena elementos que me são inacessíveis apenas por uma interpretação racional das indicações de um texto teatral (rubricas). Um caminho que me possibilita ter *insights* sobre a personagem e sobre a cena é o das improvisações.

Improvisações em que eu uso as indicações do texto como ponto de partida ou apenas como referência que possa conduzir as ações fisicamente, emocionalmente e mentalmente. Isto é, eu uso as indicações para escolher as falas, as sonorizações, os silêncios, os movimentos e posturas corporais iniciais que se encadeiam e se desencadeiam no ato de improvisar.

É no fluxo das ações, que são alimentadas pelas próprias ações das improvisações, é que às vezes acontece um repentino entendimento amplo e profundo de algum aspecto da personagem ou da cena. Então podemos falar do *insight* como algo que acontece no descuido do controle mental. Isto é, quando estamos improvisando nos ensaios, em que nos permitimos experimentar ações extras cotidianas – ações que não seriam esperadas ou adequadas em situações da vida funcional cotidiana, nós atores podemos atuar sem a preocupação com a coerência da ação da vida “real” e podemos assim nos lançar a experimentações descomprometidas com a “naturalidade” das nossas ações.

É, portanto no fluxo de ações motivadas pela própria atuação que poderemos ter *insights*. Ao que meu orientador me respondeu: “Não sei se é um descuido do controle mental ou outra forma de controle que tem que procurar a organicidade entre o ser corporal presente e o pensar presente ou talvez pensar através da experiência”.

A minha experiência como ator e como diretor de teatro tem me levado a considerar o *insight* como aspecto essencial no processo de criação da personagem. O treinamento de preparação de um ator que queira desenvolver um trabalho experimental de criação, que não seja ancorado em tipos preconcebidos, em estereótipos e em *clichés*, precisa ter atividades cuidadosamente planejadas que possibilitem que ele seja afetado pelo seu próprio desempenho.

Uma vez afetado por suas ações espera-se que o ator possa ter *insights* que o conduzam a ações que tenham as propriedades do seu raciocínio, da sua emoção e da sua condição física, que sejam consubstanciais. Portanto, em um processo experimental de encenação teatral, as ações com as propriedades específicas de um ator, as indicações do dramaturgo e a condução do diretor serão o material substancial de construção da personagem, isto é será o suporte de todo o trabalho.

No treinamento do ator é fundamental que ele não finja realizar ações, mas, que as realize. Um treinamento que conduza a entendimentos verdadeiros sobre a natureza da ação não pode incluir o “faz de conta”, é preciso mostrar a ação, ao invés de contar como ela é feita. Quando as ações no treinamento do ator são conduzidas por motivos e intenções reais estas ações são potencializadas pela segurança da situação fictícia. Isto é, o que quer que seja feito terá consequências apenas na situação criada para o treinamento.

O que pode deixar o ator, em situação de treinamento, mais livre e à vontade do que ele poderia estar se a situação acontecesse na sua vida real. As ações realizadas na segurança da cena teatral podem ser aprofundadas pela disponibilidade do ator em se envolver com a sua atuação. O grau de afetação do ator por sua própria ação poderá conduzi-lo a uma reorganização física, emocional e mental e novos *insights* podem ser experimentados no fluxo de suas ações tanto nos treinamentos quanto nas apresentações junto ao público.

Uma maneira possível de se promover ações em fluxo está nos improvisos teatrais, que são uma prática comum entre os artistas que se dispõem ao processo de investigação e de construção de suas personagens e das cenas de um espetáculo teatral. Os jogos teatrais de improvisação são fundamentais como um meio de se buscar uma ação que esteja além do que é senso comum e das aparências das situações.

Uma maneira descomplicada de se iniciar uma improvisação é através de um jogo dramático que possibilite aos atores transgredir gradativamente as regras que delimitam o jogo proposto. Um exemplo simples e que se assemelha muito as brincadeiras de crianças é o seguinte: Três atores/atrizes: um pai, uma mãe e uma filha. O pai (que é liberal e flexível) e a mãe (que é controladora e rígida) recebem da escola da filha uma advertência por esta ter se envolvido numa briga com colegas de turma. A filha (que tem sido vítima de *bullying* na escola) tenta justificar seu envolvimento na confusão.

Inicialmente um jogo assim pode ser caricato e previsível, com ações estereotipadas e *clichés*. No entanto, se os atores se envolverem com sinceridade e forem afetados por suas próprias ações é possível que eles abandonem gradativamente as ações preconcebidas e alguns *insights* interessantes possam surgir no curso do jogo. Serão esses *insights* que cada ator pode ter durante o improviso que poderão trazer inserções (ações) que fujam do óbvio e previsível, para compor as personagens e a cena.

O jogo/improviso pode então continuar a partir dos *insights* surgidos e os atores podem desta forma ter elementos (gestos, tons de voz, movimentações corporais, sentimentos etc.) para construírem suas personagens. Como diretor de teatro é assim que eu construo as cenas de uma peça que eu esteja dirigindo. Minha avaliação é que as cenas construídas assim adquirem propriedades, que talvez não fossem conseguidas apenas com uma concepção antecipada baseada nas rubricas do texto.

É claro que este trabalho precisa ser desenvolvido como um processo e como tal sofrerá as interferências e as demandas próprias de cada processo. Isto é, vários fatores entram com um papel importante neste jogo, como a maturidade artística do diretor e dos atores, o tempo disponível para o treinamento, as condições físicas do ambiente de treinamento e assim por diante.

O professor Robson Camargo, meu orientador, me perguntou sobre os *insights* que acontecem quando da encenação da peça, diante do público: “Não há insight na cena, com o público? O ato não é só passado.” Só então me dei conta de que estava negligenciando na minha consideração o ato realizado diante do público, na apresentação da peça. Mais uma vez precisei recorrer a minha prática teatral para pensar sobre os *insights* que podem acontecer durante a apresentação de uma peça de teatro. Sim, há ocorrência de *insights* na apresentação de uma peça de teatro e do tipo que só acontece na apresentação diante de um público.

A apresentação de um espetáculo propicia uma atmosfera que é criada com a energia do público presente e a energia gerada pela atuação dos atores, energias que se alimentam uma da outra e alimentam a si mesmas (retroalimentação). Para o ator a presença do público

demanda um empenho maior para a atuação. Muitas coisas se colocam em jogo se os atores pensarem no olhar do público como um olhar que os admira, os avalia e que exige deles um bom desempenho. Se a atuação for percebida pelos espectadores (que atuam com expectativa) como de boa qualidade, essa percepção pode incitar um tipo de reação de aprovação que os atores podem sentir em cena.

O espectador ao assistir uma peça de teatro também realiza ações internas (imagina, lembra, associa, compara etc.) motivado pelo que ele sente diante da apresentação. Imaginar, lembrar, associar e comparar são aqui denominados de ações internas, porque provocam mudanças/movimentos físicos, mentais e emocionais como: arrepios, suor, tensão, riso, choro, alegria, tristeza etc. É nesta alquimia entre a atuação e a recepção que é gerada uma nova qualidade de energia. Podemos pensar em uma relação de interdependência entre a energia da atuação e a energia da recepção. Eu penso que é neste processo de retroalimentação entre atuação e recepção que tanto os atores quanto o público possam vivenciar a experiência de novos *insights*.

Kenneth Burke elaborou o dramatismo como forma de convocar as pessoas à ação. O seu raciocínio é que diante da compreensão do caráter exortativo da linguagem as pessoas percebiam que estão constantemente sendo convocadas à ação. Uma vez que se tornem conscientes desta interação com a linguagem elas se tornam mais críticas em relação ao que elas estão sendo convocadas a fazer.

Só podemos de fato investigar os fatores que contribuem para a realização de um ato quando esses fatores são solicitados pelo próprio processo de realização do ato analisado. E mesmo quando solicitados é preciso esperar para se constatar quais os fatores que de fato atendem à solicitação e que se apresentam como parte do processo da ação.

Sendo assim, o que compreendemos sobre um ato só se configura a cada passo da execução do próprio ato, porque é a cada momento/etapa de sua realização que podemos identificar os elementos envolvidos no processo de sua execução. São essas configurações (cada etapa de como realizamos uma ação) que nos possibilitam perceber e fazer interpretações do que for acontecendo.

Muitas vezes precisamos interpretar percepções completamente inusitadas para nós ou pelo menos percepções que não havíamos previsto para uma determinada ação. São, portanto as compreensões racionalmente identificáveis que temos do ato e os *insights* que nos conduzem na ação de execução do próprio ato.

5.2 O pensamento dramatístico de Aristóteles e de São Tomás de Aquino que fundamentam o pensamento de Burke sobre o ato

Ação e linguagem estão tão entrelaçadas na análise dramatística de Burke que é difícil distinguir entre o objeto de análise e os meios (agência) utilizados para conduzi-la. Ou melhor, ação e linguagem são analisadas por Burke a partir dos mesmos princípios, o que é uma indicação de que são compreendidas como tendo a mesma constituição ou que são a mesma coisa. Uma das justificativas de Burke para a posição central do ato na análise dramatística, está na convocação que ele faz de Aristóteles e de São Tomás de Aquino, através de uma citação do *Dicionário Baldwin* ⁴²:

Em Aristóteles “as coisas são mais ou menos reais de acordo com o que elas são mais ou menos energia (*actu*, do qual é derivada nossa atualidade).” No realismo escolástico “forma é o *actus*, a realização, que realiza a matéria”. “Como diz São Tomás de Aquino [...] uma forma é um ato.” Aquino define a existência como “o ato da essência”. [...] em seus comentários sobre a metafísica de Aristóteles, Aquino refere-se à alma como “ato de um corpo físico orgânico capaz de vida”. (BURKE, 1969a, p. 227, tradução nossa)

In Aristotle “things are more or less real according as they are more or less *energeia* (*actu*, from which our “actuality” is derived)”. In scholastic realism “form is the *actus*, the attainment, which realizes the matter.” “As Saint Thomas says [...] *a form is an act*”. Aquinas defines existence as “the act of essence.” [...] in his comments on Aristotle’s *Metaphysics*, Aquinas refers to the soul as the act “act of an organic physical body capable of life”. (BURKE, 1969a, p. 227)

Douglas Robinson, professor de teoria literária, da linguagem e de teoria da retórica da *Hong Kong Baptist University*, comenta que os estudos de linguagem se distinguem em basicamente duas vertentes, uma delas é a que aborda linguagem como produto, como regras que compõem um código ou sistema mecânico. Esta abordagem da linguagem está interessada na estrutura da língua e como ela se manifesta na fala e na escrita (ROBINSON, 2006c, p. 4).

A linguagem concebida como um código, como uma máquina concebida para a comunicação é estudada como um conjunto de regras ou mecanismos que transformam o código em mensagens compreensíveis. A outra vertente de estudos da linguagem descende diretamente das pontuações que Burke observa em Aristóteles e em Aquino sobre o ato, isto é, uma vertente de estudos que analisa a linguagem como ação.

Estes estudos, de acordo com Robinson, investigam o que as pessoas fazem com a linguagem e como isto funciona. Em outras palavras, são estudos que estão interessados nas

⁴² Dicionário de filosofia e psicologia editado pelo filósofo e psicólogo Americano James M. Baldwin (1861-1934), publicado pela companhia McMillan (1905) em Nova York e Londres.

estratégias de linguagem para a comunicação e para a interação interpessoal. Eles estão interessados também nos significados que são construídos nas relações entre as pessoas e nas relações das pessoas com o mundo. (ROBINSON, 2006c, p. 5)

A preocupação básica do dramatismo é demonstrar o caráter exortativo da linguagem. Isto é, como encorajamos a cooperação e a competição em nossas estratégias de comunicação. Certamente este modelo de análise da linguagem, foi estrategicamente pensado por Burke, devido suas inquietações da época com a eminência da segunda guerra mundial e como isto estava afetando a opinião pública americana da época. O dramatismo, portanto toma o drama como modelo para analisar linguagem. Uma análise de linguagem que toma o drama como metáfora terá outras preocupações.

Para o professor Robinson a metáfora tem o poder de guiar nosso pensamento e a linguagem vista através da metáfora performativa é sempre interação social. Linguagem como drama é uma linguagem roteirizada. Robinson levanta questões que, na sua visão, precisamos investigar quando tomamos o drama como metáfora da linguagem:

- a) como nos tornamos atores?
 - b) há audições para as atuações?
 - c) há ensaios, diretor, roteiro para nossas performances cotidianas?
 - d) como sabemos o que dizer?
 - e) como outros atores nos entendem e sabem o que dizer em resposta ao que fazemos?
- (ROBINSON, 2006c, p. 6-8)

Estas perguntas nos direcionam por caminhos bem distintos das preocupações que Burke parece ter tido em mente com o dramatismo. Kenneth Burke estabelece que toda filosofia de uma maneira ou de outra está a um passo do drama, mas, para que possamos entender o funcionamento de sua estrutura, precisamos nos lembrar que toda filosofia está também a um passo além do drama. Burke situa o ponto de partida do dramatismo nos épicos homéricos (Ilíada e Odisseia⁴³) e nos dramas dionisíacos (ditirambos⁴⁴), que alicerçam os padrões do pensamento grego; e no drama da salvação que o Cristianismo construiu sobre a bíblia – a paixão de Cristo. (BURKE, 1969a, p. 229-230)

Sócrates, segundo Kenneth Burke, abordando o mundo como um moralista, necessariamente o considerava em termos de ação. Sócrates dizia que a realidade era o poder de atuar e sobre a qual atuar. Já a natureza dramatística do vocabulário de Aristóteles, a torna

⁴³ Ilíada – poema épico atribuído ao poeta grego Homero (século VIII a.C.) que narra os acontecimentos da guerra de Troia. Odisseia – poema também atribuído a Homero, que é em parte uma sequência da Ilíada.

⁴⁴ Ditirambo – canto coral recitado e dançado por homens vestidos de faunos e sátiros, companheiros do deus Dionísio.

bastante adequada à discussão do drama e ainda, em conformidade com a natureza de seu vocabulário, Aristóteles designa, ainda na perspectiva de Burke a ação como elemento principal entre os seis elementos da tragédia:

- a) o enredo ou a ação;
- b) o personagem (*ethos*, caráter);
- c) a elocução ou dicção;
- d) o pensamento (*dianóia*);
- e) o espetáculo em cena;
- f) o canto (*melopeia*). (BURKE, 1969a, p. 230-231)

Diferentemente das terminologias da ciência moderna, que na avaliação de Burke, podem quando muito, refletir o aspecto de drama em nossas relações sociais e políticas, pela incongruência de seus termos. Estas terminologias revelam o caráter dramatístico destas relações ao desmascarar o personagem, a cena, o ato, as estratégias, a intensão e o propósito que estão implícitos na natureza delas. (BURKE, 1969a, p. 230)

Ainda sobre as origens do pensamento dramatístico, para Burke o vocabulário escolástico é essencialmente dramatístico, embora ele afirme duvidar que isto fosse consciente. A escolástica era o método de pensamento crítico que nasceu nas escolas monásticas cristãs que conciliava a fé cristã com um sistema de pensamento racional com ênfase na dialética – diálogo entre os contrários, entre os opostos, entre os ambíguos. Esse método de aprendizagem foi dominante no ensino nas universidades medievais europeias em torno de 1100 d.C. e 1500 d.C. (BURKE, 1969a, p. 229)

São Tomás de Aquino foi um grande expoente da escolástica. O dramatismo de Aquino tendia a sobrepor os meios ao agente do ato. Aquino falava de instrumentos ou pessoas que conduziam intenções alheias, isto é, o agente não age em causa própria, mas, como meios aos propósitos de outros. A direção tomada pelo vocabulário escolástico era cientificista na mudança do ato de fé para as condições de conhecimento. O lugar mais conveniente para se observar diretamente a natureza essencialmente dramatística de ambos Aristóteles e Aquino está nos comentários de Aquino sobre as quatro causas de Aristóteles. (BURKE, 1969a, p. 228-229)

As quatro causas de Aristóteles apresentadas em sua Metafísica como as causas de todas as coisas físicas são:

- a) a causa formal;
- b) a causa material;
- c) a causa eficiente;

d) a causa final.

Kenneth Burke diz que os equivalentes das quatro causas de Aristóteles aos termos chave do dramatismo são:

a) para o termo *cena* (onde a ação acontece) – Burke indica a causa material, aquela pela qual uma coisa vem a ser o que é, por exemplo, o bronze da estátua e a prata da bandeja;

b) para o termo *agente* – Burke aponta a causa eficiente: a origem inicial da mudança ou descanso, por exemplo: o conselheiro é a causa da ação, o pai a causa do filho e em geral o agente a causa do feito;

c) o termo *propósito* equivale à causa final – aquela para a finalidade da qual uma coisa é;

d) o termo *ato* – é equivalente à causa formal (a forma ou o padrão), isto é, a fórmula da essência. (BURKE, 1969a, p. 228)

As correspondências entre as quatro causas de Aristóteles e os termos do *pentad* são, segundo Burke, mais claramente reveladas em passagens do dicionário Baldwin (1905) que sugerem um raciocínio para nos aproximarmos das relações entre as quatro causas aristotélicas e as suas equivalências dramatísticas. Uma das sugestões propõe que pensemos sobre uma coisa não simplesmente como existindo, mas como tomando forma (em ação) ou como um registro de um ato que tenha dado forma a ela. Podemos também pensar em “atualidades” juridicamente. Como, por exemplo, a forma de uma constituição é equivalente aos princípios envolvidos na sua aplicação. A constituição existe, portanto como documento que dá forma aos princípios que a constituem e também nos atos de aplicação destes. (BURKE, 1969a, p. 227)

Para agência, Kenneth Burke aponta o que ele chama de “quinta” causa que era anunciada por Aristóteles como a quarta causa – a causa final. No entendimento de Burke o raciocínio de Aristóteles era que causa final se referia a todos os meios que intervenham para um fim. Por exemplo, saúde seria a causa final de se fazer exercícios físicos, assim como os remédios e se desintoxicar através de alimentação saudável podem ser usados para o mesmo fim. (BURKE, 1969a, p. 228)

Burke então conclui que embora Aristóteles omita agência como um quinto tipo de causa, ele claramente a levou em consideração. Kenneth Burke nos chama a atenção para a sobreposição entre a causa final de Aristóteles, que se equivaleria à agência e o termo ato do dramatismo – Aristóteles ao distinguir entre remédios e exercícios físicos como meios para se ter saúde, diz que alguns meios são instrumentos e outros são ações. (BURKE, 1969a, p. 229)

O fato de Tomás de Aquino tender a indicar que os meios podem incidir sobre o agente como um tipo de causa eficiente, é na avaliação de Burke um indício de que seu dramatismo esteja mais próximo do idealismo burguês do que o dramatismo de Aristóteles. Para demonstrar esta gramática Kenneth Burke resume o pensamento de Aquino com uma causa auxiliar eficiente. O princípio central da causa eficiente é a participação dos vários tipos de coagentes que se diferenciam do agente principal por não atuarem em causa própria, mas por propósito alheio.

Esta causa eficiente de tipo secundário ou auxiliar (coagente) obviamente marca uma sobreposição do agente e da agência do *pentad* dramático. A oscilação da causa eficiente entre os meios e o agente, caracteriza o que Burke chama de idealismo moderno burguês. Ou seja, quando instrumentos, tecnologias ou pessoas são usadas como instrumentalidades que conduzem as intensões de agentes primários, isto é, as intensões de outras pessoas. (BURKE, 1969a, p. 229)

Podemos fazer uma aplicação deste princípio no contexto do trabalho: os agentes secundários trabalhadores gastam sua energia, ocupam seu tempo e desenvolvem sua criatividade em produtos que não vão possuir ou em serviços com os quais não se beneficiarão diretamente.

Se ampliarmos a circunferência de visão da ação de um pedreiro, de um policial, de um professor, de um artista ou de outro trabalhador assalariado, nós poderemos enxergar na ação de cada um deles os interesses e as intensões do patrão, da sociedade, do governo e do estado. Podemos identificar o “ideal moderno burguês” na ação destes trabalhadores tanto pela possível concordância/conivência com os interesses e intensões implícitas neste ideal, quanto pela possível oposição a elas.

A polícia que reprime a desordem reafirma a ordem estabelecida, o professor que problematiza as situações estabelecidas nos motiva a pensar e a reavaliar nossa aceitação dessas estruturas, o artista que nos propõe novos ângulos de observação pode nos possibilitar estranhar o óbvio que oculta intensões e ao qual muitas vezes somos indiferentes.

É claro que os posicionamentos não estão só nos extremos deste contexto. Concordando ou se opondo a causa eficiente, estes trabalhadores desfrutam de algum benefício ou de alguma vantagem, de ordem material ou imaterial, fazendo o que fazem. Grande parte de nossos interesses e intensões são conduzidos por ações alheias.

Temos pessoas que fazem por nós muitas coisas que não queremos ou não temos tempo para fazer. Não queremos ser apenas coagentes em algumas situações ou precisarmos

entender os interesses implícitos nestas ações, talvez seja um dos motivos que nos mova rumo à investigação e problematização das ações das quais somos instrumento.

5.3 A falácia patética

Diante da dificuldade em se fazer uma distinção inequívoca entre movimento e ação, devido principalmente à ambiguidade e às sobreposições entre as definições dadas aos dois termos, Kenneth Burke recorre ao uso da falácia patética para auxiliá-lo na tarefa de esclarecer um pouco mais, como ação e movimento são distinguidos no dramatismo. Falácia patética é um dispositivo de linguagem usado como estratégia para se atribuir a objetos, características da natureza humana.

O termo falácia se refere a um raciocínio inválido, falho, inconsistente ou mesmo errado, com aparência de verdadeiro e que pode ser usado com o propósito de enganar. Isto é, conferir características a uma coisa que na realidade ela não tem, com a intenção de dizer que ela é o que ela não é. O termo grego “*pathos*” significa paixão, excesso, catástrofe, passividade, sofrimento e assujeitamento. *Pathos* também é a origem do termo patético/a, conceito filosófico cunhado pelo filósofo francês René Descartes (1596-1650), que se refere à experiência humana dos termos acima ou a sua representação na arte, que evoca estes sentimentos no espectador ou leitor. (BURKE, 1969a, p. 232)

Como exemplos de falácia patética, Burke cita trechos da poesia de T. S. Eliot: “fumaça amarela que desliza ao longo da rua⁴⁵”, “as insinuações dos violinos⁴⁶” ou a luz que “rastejava entre as venezianas⁴⁷”. (BURKE, 1969a, p. 234)

Kenneth Burke atribui parte da confusão entre ação e movimento à palavra grega *ergo* (trabalho, obra, energia, reação), que é a raiz de palavras utilizadas em línguas no mundo todo, como a palavra ergonomia, que é a organização do trabalho no qual exista interação entre seres humanos e máquinas. *Ergo* dá significado a movimentos de natureza propositiva, tais como trabalho e realização que estejam sendo feitos ou por fazer; mas também confere significado de objeto ou coisa ao trabalho já feito ou a obra já realizada, como a palavra construção. (BURKE, 1969a, p. 232)

Contudo, os termos movimento e ação são cada vez mais usados sem uma aparente preocupação com os diferentes significados que possamos atribuir a eles.

⁴⁵ Yellow smoke that slides along the street.

⁴⁶ The windings of the violins.

⁴⁷ Crept up between the shutters.

Burke sinaliza que o divisor de águas entre o dramatístico (ação) e o operacionalista (movimento), está na distinção entre ideias e instrumentos:

- a) no reino das ideias – onde se encontra o domínio da ação;
- b) e no reino dos instrumentos e tecnologias – onde se encontra o domínio do movimento. (BURKE, 1969a, p. 234)

Mas, porque dar tanta importância à distinção entre ação e movimento? E é o próprio Burke que nos dá uma resposta:

[...] é importante notar qualquer fonte que produza ambiguidade sobre a estrutura da língua em todos os seus níveis: gramatical, retórico e simbólico. Portanto, nosso interesse com as maneiras de caracterização, de resumo e de localização requer que notemos um ponto tão crucial como o que divide o dramatístico do operacionalista. (BURKE, 1969a, p. 234, tradução nossa)

[...] it is important to note any source of ambiguity that has great bearing upon the structure of language in all its levels: Grammatical, Rhetorical, and Symbolic. Thus our concern with the ways of characterization, summarization, and placement requires us to note a point so critical as that watershed moment dividing the dramatic from the operationalist. (BURKE, 1969a, p. 234)

Se o dramatismo concebe linguagem como ação simbólica que é construída nas nossas interações sociais, a distinção entre ideias e instrumentos, assim como entre agentes e coagentes, se faz fundamental quando a construção da linguagem se dá em contextos de cooperação e competição. Fundamental também é saber com quem competimos e com quem cooperamos, quando estamos sendo usados por interesses alheios e quando atuamos guiados por nossos próprios interesses. Não tenho nenhuma dúvida que estes discernimentos são difíceis e se dão em um processo constante de análise. Provavelmente estamos frequentemente oscilando entre:

- a) a cooperação com nossos aliados e com nossos inimigos;
- b) a competição com nossos inimigos e com nossos aliados;
- c) e entre a atuação como agentes e a atuação como coagentes de nossos interesses e intenções.

Kenneth Burke busca ajuda para seu propósito de distinguir entre ação e movimento, na definição propositadamente delimitada de falácia patética da poetisa e crítica literária norte-americana Josephine Miles (1911-1985). Miles admite que arbitrariamente ela se utilize da falácia patética limitada à atribuição de sentimentos (emoção e paixão) às coisas e aos objetos; e também à atribuição de sinais regulares de emoções, como riso e lágrimas. (BURKE, 1969a, p. 233)

Burke elogia a restrição que Miles faz do uso da falácia patética, porque ilustra a consistência entre sujeito e objeto, que pelo dramatismo seria chamada de relação cena-agente ou relação lírica. E naturalmente porque o auxilia na tarefa de tentar esclarecer a distinção entre movimento e ação, quando o que caracteriza o movimento e o que caracteriza a ação pode ser sutil ou não estar explícito na linguagem. (BURKE, 1969a, p. 233)

A utilização da falácia patética na linguagem pode ser analisada por duas perspectivas distintas, uma lírica, na qual não há ação e outra dramática, na qual um ato é realizado. A circunferência da perspectiva lírica abrange a relação cena/agente como em:

- a) as flores estavam alegres;
- b) as planícies orgulhosamente sorridentes;
- c) os morros tristemente petrificados.

Nestes exemplos podemos dizer que a ênfase da cena ou situação está em características que são propriedades do agente – estar alegre, ser orgulhosa, estar sorridente, e estar tristemente em uma condição. Esta aplicação da falácia patética negligencia a relação dramatística mais característica, que envolve a consistência entre cena e ato. Isto é, este uso da falácia patética está reduzido ao movimento; o dramatismo está interessado em analisar as relações onde possamos colocar um ato no centro da investigação e então estabelecer as relações entre o ato e os outros termos do *pentad* dramatístico.

Dois exemplos nos ajudam a identificar a diferença entre as relações cena-agente e as relações cena-ato: “o trigo agitado ao vento” (cena/agente – lírico) e “o trigo balançava sua cabeça ao vento”⁴⁸ (cena/ato – dramático). (BURKE, 1969a, p. 233)

Kenneth Burke lamenta que muitos filósofos naturalistas que explicam a realidade por princípios materiais; e por leis e forças naturais, como as propriedades físicas e químicas, parecem estar tirando sustentação doutrinária dos efeitos não reconhecidos da falácia patética. Isto é, a realidade que eles apresentam é resultante da relação entre cena e agente, relação que enfatiza a atribuição de sentimentos ou atitudes pessoais às coisas, à natureza etc. (1969a, p. 234) Portanto, dizer que:

- a) o trânsito é perigoso;
- b) as ruas são violentas;
- c) as cidades são indiferentes etc., exclui a relação dramatística entre a cena e o ato.

Uma análise dramatística das situações mencionadas acima teria que investigar, por exemplo: o que é feito no trânsito, nas ruas e nas cidades que os tornam perigosos, violentos e

⁴⁸ The wheat tossed in the wind; the wheat tossed its head in the wind.

indiferentes? Isto é, o dramatismo considera a linguagem/ação simbólica em uma realidade sendo construída e não apenas uma realidade sentida e pela qual somos afetados. A distinção ou diferença de análise está, portanto na circunferência (abrangência e restrição), que é o contexto do campo de investigação.

O dramatismo nos força a encarar novamente a questão filosófica que se levantou com a distinção entre substâncias, princípios ou realidades tidos como opostos (dualismo). Como as oposições entre matéria e espírito, o bem e o mal, corpo e alma, e o dualismo cartesiano entre consciência (espírito) e inteligência (cérebro). Kenneth Burke nos adverte contra a aparente possibilidade de se distinguir claramente entre a linguagem motivada por nossas intenções (ação dramatística) e a linguagem que possa estar destituída ou não afetada por nossos motivos e intenções [movimento operacional]. (BURKE, 1969a, p. 235)

Em síntese, nossa linguagem é constituída de ambiguidades e sobreposições entre ação e movimento. Burke aponta ainda que mesmo que falem de um vocabulário a meio caminho entre mente e corpo ou a meio caminho entre os termos para o ato de consciência e os termos para as condições cênicas das manifestações que chamamos consciência; precisamos estar atentos porque é desnecessário dizer que tal vocabulário não é encontrável. E mesmo quando ele pareça ter sido encontrado é preciso estar atentos para a ação da ambiguidade movimento-ação. (BURKE, 1969a, p. 235)

5.4 Ação incipiente e ação em espera

Kenneth Burke inicia suas observações sobre ação “incipiente” (*incipient*) e ação “em espera” (*delayed*) resgatando o conceito de atividades “imaginais” (*imaginal*) e o conceito de “tendências para a ação” (*tendencies to action*), que o crítico literário e retórico inglês Ivor Armstrong Richards (1893-1979) desenvolve no livro *The Principles of Literary Criticism* ⁴⁹ (1924). Burke revisita também o aspecto de “ato incipiente” (*incipient act*) e “gestos vocais” (*vocal gestures*), no âmbito das relações sociais, elaborados nos livros *Mind, “Self” and Society* ⁵⁰ (1934) e em *The Philosophy of the Act* ⁵¹ (1938), ambos publicados após o falecimento do autor George Herbert Mead. Outro conceito importante que Burke rememora é o de “nível do indizível” (*unspeakable level*) apresentado no livro *Science and Sanity* ⁵² (1933) de Alfred Korzybski (1879-1950), filósofo e cientista que desenvolveu a teoria da

⁴⁹ Os princípios do criticismo literário.

⁵⁰ Mente, *self* e sociedade.

⁵¹ A filosofia do ato.

⁵² Ciência e sanidade.

semântica geral. Teoria segundo a qual os seres humanos estão limitados no seu conhecimento pela estrutura do seu sistema nervoso e pela estrutura das suas línguas. (BURKE, 1969a, p. 235-236)

Como espectadores ou leitores nós somos envolvidos por ações incipientes ou ações em espera, que são respostas ou reações internas ao que assistimos, vemos, ouvimos, ou lemos. Respostas ou reações às percepções (ação interna de avaliação) que temos do que está fora de nós, sendo que elas acontecem como preparação para uma ação de interação com o mundo exterior tal como o percebemos. (BURKE, 1969a, p. 236)

Para corroborar com suas elaborações Burke convoca as observações de I. A. Richards de que ações incipientes são ajustes preliminares com os quais aprontamo-nos para agir. Richards chama estas ações de atividades “imaginais” (*imaginal*) e “tendências para agir” (*tendencies to action*). Ele sugere que a representação simbólica de algum objeto ou evento em arte pode fazer surgir em nós uma complexidade adicional de resposta. Nossa percepção é ampliada para além dos limites do que consideramos realidade. Quando estabelecemos uma relação com um objeto ou evento em arte, nós nos preparamos com os ajustes preliminares⁵³, que podem contar com nossa imaginação, fantasia e criatividade. A representação simbólica nos convida a sentir emoções tais que, seriam associadas com o próprio objeto ou evento, ao mesmo tempo em que levamos em consideração que é uma ficção. (BURKE, 1969a, p. 235-236)

Estarmos atentos para a ambiguidade dos termos da linguagem é uma advertência constante nos escritos de Burke: “Assim como uma atitude pode ser o substituto para um ato, da mesma maneira ela pode ser o primeiro passo em direção ao ato”. No original, “*As an attitude can be the substitute for an act, it can likewise be the first step towards an act.*” (BURKE, 1969a, p. 236, tradução nossa). A atitude do agente da ação foi acrescentada à análise dramatística por Burke como um desdobramento do ato, um sexto termo do esquema de análise que se incorpora à categoria do ato, mantendo assim o *pentad* como o esquema fundamental da análise dramatística.

Atitude ou ato incipiente é uma região de possibilidades ambíguas, demonstradas por Kenneth Burke através da gramática latina na qual os verbos como *calesco* (esquentar), *irascor* (enraivecêr-se) são também chamados de “incoativos”, enquanto que “incoativo” significa começando, parcialmente, mas não completamente em existência, incompleto. Burke reitera que a noção de atitude como um ato incipiente ou ação em espera parece ser

⁵³ Como nos preparamos para reagir e interagir com o mundo exterior.

uma aplicação especial do conceito Aristotélico de “potencialidade⁵⁴” que no uso da gramática dramatística seria o recíproco de “atualidade”, ou seja, o que pode ser materializado ou transformado pelo ato. (BURKE, 1969a, p. 242)

Uma atitude de simpatia pode levar a um ato de simpatia ou pode servir como substituto do ato de simpatia. Atitude é, portanto potencialmente dois tipos diferentes de ato. O reino do incipiente ou do atitudinal é na opinião de Burke, por excelência o reino da ação simbólica, porque a ação simbólica tem as mesmas potencialidades ambíguas de atitude incipiente, isto é tanto a atitude quanto a ação simbólica podem conduzir a uma ação como também serem o substituto de uma ação (BURKE, 1969a, p. 243). Uma pessoa pode ter compaixão por um mendigo na rua e ser afetada por esta compaixão sem, no entanto agir em função desta afetação. Esta mesma pessoa pode ser motivada por sua compaixão a dar dinheiro para o mendigo.

Quando não somos requisitados a agir, nós somos capazes de deixar nossos impulsos em estado incipiente ou em espera, onde eles podem ser contemplados e assim enriquecer nossa consciência. Os impulsos humanos se referem à relação entre nossas emoções e nosso comportamento. Isto é, como reagimos em situações de grande estresse, tensão ou outras adversidades que sejam inesperadas e estejam fora do nosso controle emocional. Desta forma se nós despertamos em alguém uma atitude de simpatia por alguma coisa, nós podemos estar encaminhando esta pessoa a uma atitude de simpatia exagerada em relação a essa coisa. É assim que os especialistas em propaganda nos induzem a ações em nome de seus produtos ou suas causas, pela formação de atitudes apropriadas. (BURKE, 1969a, p. 236-242)

Segundo a teoria da semântica geral de Alfred Korzybski, os seres humanos experimentam o mundo através de suas abstrações. Quer dizer que experimentamos o mundo através das impressões não verbais que provêm do nosso sistema nervoso e de indicadores verbais que provêm da nossa língua. Kenneth Burke acusa Korzybski de tratar os problemas da ação com termos que se referem ao movimento, pelo fato de abordá-los com um tipo de vocabulário que parece funcionar melhor como uma retórica do que como uma gramática. (BURKE, 1969a, p. 239)

Burke afirma que a ciência (suas explicações) concebida como retórica é usualmente equivalente à própria “realidade”. E, portanto as explicações de Korzybski, em termos retóricos (identificação e persuasão), se constroem a partir de atitudes fortemente formadas em nós. Por lidar com identificação e persuasão, a semântica geral pode ter um valor

⁵⁴ Em geral o princípio ou a possibilidade de uma mudança qualquer. (ABBAGNANO, 2012a)

magicamente curativo ajudando um indivíduo a converter dúvidas em um senso de conhecimento. (BURKE, 1969a, p. 239)

Entretanto, Burke admite que Korzybski seja perspicaz psicologicamente e sobre suas observações a respeito do “nível do indizível” (*unspeakable level*) pode-se obter lampejos de um culto quase místico do silêncio. Korzybski apuraria sistematicamente nossa consciência para aquele momento de silêncio do qual nós obtemos um conhecimento verdadeiro. O nível do indizível pode ser obtido ao transcendermos o nível das verbalizações automáticas. Estas verbalizações seriam palavras que são ditas quando se espera que elas sejam ditas, porque já estão automatizadas nos discursos (por fazerem parte da estrutura da língua) e por isso não pensamos sobre elas. Verbalizações automáticas escondem a realidade atrás de uma película de nomeação enganosa tradicional e Burke continua:

E o momento da espera que ele iria interpor entre o estímulo e a resposta, parece obter padrão do senso da situação na qual, quando uma pessoa tenha pensado bastante e por muito tempo, num diálogo puramente interno, palavras dirigidas a ela por outro alguém, parecem acontecer duas vezes. Como se houvesse uma primeira escuta e uma segunda escuta, as palavras sendo ouvidas primeiras por um *self* exterior, que as ouve como palavras e então por um *self* interior, que as ouve como significado. (BURKE, 1969a, p. 239, tradução nossa)

And the moment of delay which he would interpose between the Stimulus and the Response seems to derive its pattern from a sense of that situation wherein, when a person has been thinking hard and long about something, in pure internal dialogue, words addressed to him by another seem to happen twice, as though there were a first hearing and a second hearing, the words being heard first by an outer self, who heard them as words, and then by an inner self who heard them as meanings. (BURKE, 1969a, p. 239)

Kenneth Burke ainda rememorando Korzybski refere-se ao conceito chave da semântica geral: “consciência da abstração” (*consciousness of abstracting*), Burke esclarece que a doutrina de Korzybski faz uma distinção simplória entre o “verbal” (*verbal*) e o “não dizível” (*unspeakable*) e que por esta razão ela não serviria para analisar as formas poéticas. Só seria possível fazê-lo se fosse acrescentado a ela um conjunto de termos e métodos. (BURKE, 1969a, p. 240)

Pois a semântica geral é essencialmente uma abordagem científica da linguagem, ao passo que as formas poéticas são tipos de ação. Burke aproveita para dizer que a incompletude da terminologia de Korzybski prontamente permite a adição dos elementos dramatísticos. Ao mesmo tempo em que nos adverte para o fato de que quaisquer que sejam as deficiências da semântica de Korzybski, como meio de analisar formas linguísticas, qualquer um estaria se enganando se negligenciasse a importância da consideração de

Korzybski para com o processo abstrativo inerente mesmo a mais concreta das palavras. Burke formula:

Sua doutrina da ação em espera, tal como baseada na “consciência da abstração” envolve o fato de que qualquer termo para um objeto situa o objeto em uma classe de objetos similares. Este fato lógico mostra-se no reino do psicológico como uma situação na qual nós vemos uma cadeira individual não apenas como individual, mas em termos de sua natureza como um objeto em uma família de objetos. (BURKE, 1969a, p. 240, tradução nossa)

His doctrine of the delayed action, as based on the “consciousness of abstracting,” involves the fact that any term for an object puts the object in a *class* of similar objects. This logical fact shows in the psychological realm as a situation wherein we see the individual chair not simply as an individual but in terms of its nature as one object in a family of objects. (BURKE, 1969a, p. 240)

Apesar de ressaltar a importância do processo abstrativo, uma vez mais Burke desaprova o conceito de ação de Korzybski, esclarecendo que ele se estende indeterminadamente sobre áreas tanto de movimentos puramente fisiológicos quanto de movimentos de consciência crítica. E explica que isso se torna ainda mais imperdoável na medida em que sua terminologia dos motivos tem o objetivo de ser formada cientificamente. (1969a, p. 241)

Burke reitera que a “consciência da abstração” do ponto de vista da ação, no sentido completo do termo, pode ser considerada como um estado de espera. Entretanto, levando-se em consideração movimentos corporais, nós precisamos nos lembrar de que um estado de ação em espera não pode ser correspondente a um estado de movimento em espera. Burke resume sua interpretação da seguinte forma:

Em resumo a *ação* está em espera precisamente porque a pessoa treinou o corpo a se submeter a certos *movimentos* fisiológicos projetados para evitar os tipos de movimentos que geralmente se seguem quando certo estímulo é recebido sem uma postura crítica. O corpo não para de existir durante o período de espera. A *atitude* mental de suspensão precisa ter uma *postura* corporal correspondente. O retardo da ação é, portanto mantido por movimentos, porquanto a *atitude* crítica ou espera ou “consciência da abstração” precisam estar de acordo com suas próprias configurações *fisiológicas* peculiares. Há pelo menos a mesma quantidade de movimentos neurais acontecendo no corpo que hesita antes de se sentar quanto no corpo que se senta sem hesitação. Olhar alguém saltar tem mentalmente seu equivalente em movimentos corporais internos quase como tem saltar. Então na esperança de um vocabulário corpo-mente (ou movimento-ação ou “neuro-semântico”) precisamos nos lembrar de que a “espera” no que se refere às normas da ação é simplesmente outro tipo de *prontidão*, no que se refere às normas do movimento. (BURKE, 1969a, p. 242, tradução nossa)

In sum, the *action* is delayed precisely because one has trained the body to undergo certain psychological *motions* of a sort designed to forestall the kind of motions ordinarily following such a stimulus when it is received uncritically. The body during the state of delay does not cease to exist. The mental *attitude* of arrest must

have some corresponding bodily posture. The very delayed of action is thus maintained by motions, since the *attitude* of criticism, or delay, or “consciousness of abstracting” must be matched by its own peculiar *physiological* configuration. There is as much neural motion going on in the body that hesitates before sitting down as in the body that sits down without hesitation. Mentally to look before one leaps has its equivalent in internal bodily motions quite as leaping does. So we must remember, in hoping for a body-mind (or motion-action, or “neuro-semantic”) vocabulary, that the “delay” as regards the norms of action is simply another kind of *promptness*, as regards the norms of motion. (BURKE, 1969a, p. 242)

As formas poéticas (a poesia, a literatura etc.) e as formas dramáticas (o teatro, a dança, o cinema, etc.), como metáforas da ação nas interações sociais, podem ilustrar a distinção entre atitude como preparação para ação e atitude como substituta da ação. A atitude como preparação para a ação acontece no plano dramático. Já a atitude como substituta da ação acontece no plano lírico. (BURKE, 1969a, p. 245)

Do ponto de vista dramático o momento de espera que caracteriza a atitude é um tipo de pré-ato. Mas, a atitude lírica é o tipo de espera que é o resumo ou culminação da ação, transcendendo a ação direta pela inclusão simbólica do seu fim, isto é, incluindo o que ela substitui ou representa. No drama, Burke, estabelece que haja o intenso debate interno anterior ao momento de decisão. Mas, do ponto de vista da forma lírica o estado de espera é por si mesmo o produto final, uma resolução da ação anterior ao invés de uma preparação para ação subsequente. (1969a, p. 245)

Desenvolvemos na esfera das relações sociais, um tipo de ato incipiente ou em espera. Sobre isto o filósofo George Mead desenvolveu um trabalho que Burke considera de grande sutileza e completude. A preocupação de Mead é com a atitude incipiente como introdutório e não como substitutivo do ato, o que Mead denominou de “os inícios dos atos” (*the beginnings of acts*). Outro conceito de Mead que Kenneth Burke menciona são os “gestos vocais” (*vocal gestures*) com os quais ele diz que nós suscitamos em nós mesmos as atitudes que a linguagem serve para suscitar em outros. Seria como se avaliássemos a situação em que nos encontramos e conversássemos com nós mesmos antes de interagirmos com o outro. Falamos para nós mesmos com o que acreditamos ser o pensamento do outro. Desse modo nós adotamos “a atitude do outro” (*attitude of the other*) na formação da nossa consciência moral. (BURKE, 1969a, p. 236-237)

Quando nos direcionamos a níveis mais altos de consciência Burke explica que de acordo com Mead o senso de *self*⁵⁵ é desenvolvido a medida que o indivíduo aprende a prever os tipos de resistência que as coisas externas esboçarão aos seus modos de agir. Este

⁵⁵ **Eu**, como instância interna conhecedora de **si mesmo**, conhecimento sobre si próprio.

aprendizado acontece a cada vez que fazemos os ajustes preliminares que consideramos adequados, antes de agirmos em uma determinada situação. Relacionamos a atitude do outro com a nossa própria avaliação da situação, levando em consideração as possíveis resistências, que do nosso ponto de vista, o outro poderá apresentar à nossa ação. (BURKE, 1969a, p. 237)

Burke determina que nas relações sociais (relações estabelecidas entre o indivíduo e outras pessoas ou coisas externas a ele), nós até certo ponto, nos tornamos conscientes de nós mesmos a partir do outro. Isto é, nós ajustamos nossas atitudes pelas atitudes dos outros, que são refletidas em nós e assim modificamos nossos modos de agir. Na formulação de Burke:

Ao estudar a natureza do objeto nós podemos de fato falar por ele; e ao ajustarmos nossa conduta à sua natureza, assim como ela é revelada a luz dos nossos interesses, nós modificamos nossa própria imposição em resposta a sua imposição. (BURKE, 1969a, p. 237, tradução nossa)

In studying the nature of the object, we can in effect speak for it; and in adjusting our conduct to its nature as revealed in the light of our interests, we in effect modify our own assertion in reply to its assertion. (BURKE, 1969a, p. 237)

Para Kenneth Burke nós construímos em nós mesmos um conjunto de atitudes sociais mais complexas, à medida que ampliamos nossas relações com outros seres humanos e coisas externas a nós. Deste modo, nos tornamos seres sociais mais complexos na proporção em que aprendemos como antecipar as atitudes dos outros em relação aos nossos interesses manifestados em ações. Esta complexidade de atitudes sociais consiste no *self*, que é, portanto modificável pelos efeitos formativos da linguagem ou “gestos vocais”. (BURKE, 1969a, p. 237)

Assim então, as relações que o indivíduo estabelece com o mundo o convidam a formar a si mesmo, ao longo do processo de manter suas diretrizes sociais. Isto é, o seu eu social é formado de acordo com as percepções e avaliações que ele concebe de suas interações com o mundo. Burke sistematiza a teoria de George Mead sobre a formação do *self* no âmbito das relações sociais pelo viés de sua teoria sobre ação simbólica e do dramatismo, complementando que ao anteciparmos as atitudes que os outros têm para conosco, nós nos tornamos conscientes de nossas próprias ações no plano da cooperação e da competição. (BURKE, 1969a, p. 243)

No que diz respeito à natureza da ação linguística, da ação simbólica e da ação literária, Kenneth Burke antes mesmo de sistematizar o dramatismo como método de análise da linguagem, fez uma referência especial à concepção sociológica de Mead sobre o ato:

A filosofia de Mead sobre o ato [...] se inicia com a preocupação idealista com a identidade do sujeito e do objeto. O conceito de *self* é central, a palavra *self* sugerindo a forma reflexiva, um sujeito que é seu próprio objeto. [...] Mas, Mead se direcionando de uma ênfase metafísica para uma ênfase sociológica, substitui a noção de um *self* absoluto pela noção da mente como um produto social, enfatizando a sociabilidade da ação e reflexão e visualizando pensamento como a internalização das relações objetivas... [...] Mead considera a possibilidade de que na busca de envolver a conversação total, a pessoa pode fazer de si mesmo uma disputa interior, com mais interrupções do que discussões (particularmente aonde a pessoa iria se identificar com uma sociedade na qual subgrupos estão em disputa). (BURKE 1957, p. 307, tradução nossa)

Mead's philosophy of the act, [...] takes its start in the idealist's concern with the identity of the subject and object. The concept of the self is pivotal, the very word "self" suggesting the reflexive form, a subject that is its own object. [...] But Mead, turning from a metaphysical emphasis to a sociological one, substitutes for the notion of an Absolute Self the notion of mind as a social product, stressing the sociality of action and reflection, and viewing thoughts as the internalization of objective relationships... [...] Mead considers the possibility that, in seeking to encompass the total conversation, one might make of oneself an internal wrangle, with more of heckling than discussion (particularly where he would identify himself with a society in which subgroups are at odds). (BURKE, 1957, p. 307)

O desenvolvimento do dramatismo após o reconhecimento e a consideração de Burke para com as preocupações sociais de Mead sobre o ato, caracteriza a relevância que a abordagem sociológica da linguagem tem para Kenneth Burke. As relações entre linguagem e interações sociais estabelecidas por Mead sugerem mapear um campo de discussões a serem continuamente conduzidas no futuro, já que tanto linguagem quanto as relações sociais são categorias em constantes transformações. Uma sinalização relevante destas transformações pode ser percebida nas discussões que foram continuadas não só com a incorporação da filosofia de Mead ao dramatismo, mas também à incorporação desta às concepções sobre as interações humanas elaboradas por Herbert Blumer, com o interacionismo simbólico:

Levar outra pessoa em consideração significa estar consciente dela, identificá-la de alguma maneira, fazendo algum julgamento ou apreciação dela, identificando o significado de sua ação, tentando descobrir o que ela tem em mente ou tentando entender o que ela intenciona fazer. Tal consciência de outra pessoa no sentido de levá-la em consideração assim como seus atos se torna a ocasião para orientar a si mesmo e para a direção de sua própria conduta. (BLUMER, 1998, p. 109, tradução nossa)⁵⁶

Mesmo que Blumer não faça uma referência direta aos “gestos vocais” de Mead, pode-se inferir de sua elaboração que eles provavelmente estavam se referindo à mesma coisa sobre

⁵⁶ Taking another person into account means being aware of him, identifying him in some way, making some judgment or appraisal of him, identifying the meaning of his action, trying to find out what he has on his mind or trying to figure out what he intends to do. Such awareness of another person in this sense of taking him and his acts into consideration becomes the occasion for orienting oneself and for the direction of one's own conduct. (BLUMER, 1998, p. 109)

comportamento social; Kenneth Burke usa a elaboração de Mead para teorizar sobre linguagem enquanto que Blumer o faz para se referir às interações sociais.

6 A LINGUAGEM DE UMA PEÇA DE TEATRO. O DRAMATISMO NO DRAMA

6.1 Encenação: estética e memória

A encenação de uma peça de teatro é pode ser constituída de interpretações das indicações do autor da peça. Cada encenação é, portanto, uma composição interdisciplinar de interpretações do que foi escrito. Cada artista envolvido com a encenação usará os recursos materiais e criativos de que dispõe. As ideias de todos os que estiverem envolvidos na construção da peça devem dialogar umas com as outras. Estas ideias devem se articular em relações de justaposição, de contraposição, de complementação, interposição etc.

Não é uma tarefa fácil constituir uma composição com as interpretações dos atores, do figurinista, do cenógrafo, do iluminador, do maquiador, do sonoplasta, que sejam ao final das contas representativas da interpretação do diretor da peça. O desafio é justamente manter uma composição orgânica, isto é uma composição de partes que formem uma totalidade (um organismo); partes que nos pareçam ser causa e efeito umas das outras; e ao mesmo tempo cada elemento proposto precisa ser uma unidade em si mesmo. Esta noção de uma composição orgânica se refere à coerência e à integralidade da composição das partes e do todo da peça de teatro.

O espetáculo final será a teia possível que cada artista envolvido terá ajudado a tecer. Alguns textos teatrais oferecem mais espaços de intervenção para o encenador do que outros. Algumas encenações só podem contar com alguns poucos artistas ou até mesmo com um único artista que assumirá todas as decisões sobre o espetáculo. Cada encenação é construída com o que é possível em termos de recursos humanos e recursos materiais. Não há uma receita única que vá servir a todos. Adequação, ousadia e muita disponibilidade ao trabalho são fundamentais aos que, mesmos sem todos os recursos ideais, se aventuram a encenar uma peça de teatro.

Dentre as várias escolhas e decisões que são de responsabilidade de quem vai encenar ou dirigir uma peça estão:

- a) onde a ambientar – pode ser um lugar concreto ou imaginário; um lugar próximo ou distante da realidade dos espectadores etc.;
- b) quando a encenação acontece – pode ser no tempo presente, passado ou futuro; pode ser uma combinação de diferentes tempos ou mesmo em um tempo não definido;

- c) quem serão as personagens – elas podem ser identificadas por nomes; podem ser indivíduos; podem representar grupos; representar instituições; representar ideias; representar sentimentos etc.;
- d) a interpretação escolhida para os atores – pode ser naturalista, expressionista, cômica, trágica, melodramática, absurda etc.;
- e) como serão os figurinos, a maquiagem, o cenário e todos os outros elementos que farão parte da encenação?

A estética da peça, ou a sua linguagem é construída em um processo de escolhas dos elementos materiais como cenário, figurino, maquiagem, música e os elementos imateriais ou subjetivos que são suscitados por eles, como o estilo. O estilo se refere ao conjunto de qualidades do que se julga expressivo nos elementos materiais e a relação do ser humano com a expressividade proporcionada por estas qualidades. A maior ou menor expressividade estará no grau de uniformidade das características dos elementos usados e a unidade de formas, de tônicas e de atitudes que possa ser construída com estas características.

O estilo tem o intuito de suscitar nos espectadores suas emoções e sentimentos através de relações entre espectadores e a linguagem da peça. Uma peça pode suscitar uma relação de prazer, de paz, de indignação, de desprezo, de compaixão, de raiva e tantos mais quantos forem às intenções de seus autores. Kenneth Burke declara que “o modo de fazer um enredo eficaz é fazê-lo parecer inevitável e o modo de fazê-lo parecer maravilhoso é fazer sua imitação de inevitabilidade parecer guiado pelo destino”. *“The way to make a plot effective is to make it seem inevitable, and the way to make it seem wonderful is to make its imitation of inevitability seem fate-driven”*. (BURKE, 1966, p. 30)

Para conceituar estética, o dicionário de filosofia Nicola Abbagnano traz a abordagem de arte em três concepções distintas:

- a) arte como imitação;
- b) arte como criação;
- c) e arte como construção. (ABBAGNANO, 2012a, p. 426-437)

Neste estudo eu emprego alguns fundamentos da concepção de arte como construção, porque assim como o dramatismo, esta é uma concepção desta atividade humana que tem um caráter propositivo. Arte como construção propõe entender arte como o encontro do ser humano com a natureza. A arte seria então o produto do juízo reflexivo do ser humano – produto em que a obra do ser humano acrescenta algo à natureza. Assim sendo a arte subordina a natureza ao ser humano, como atividade lúdica. Outra questão fundamental é a identidade entre produção artística e técnica. Da identidade deriva-se o gosto (sentimento) que

é a capacidade de julgar as obras de arte de certo estilo uniforme – em determinados períodos históricos e em determinados grupos de indivíduos. (ABBAGNANO, 2012a, p. 429)

Somos ensinados a gostar de algumas coisas e a não gostar de outras por processos culturais complexos, que cada indivíduo interpreta e assimila à sua maneira. Minha experiência como professor e artista de teatro tem me feito perceber que nem sempre aprendemos tudo que nos ensinam, às vezes nos ensinam uma coisa e aprendemos outra. De qualquer maneira, as identidades dos nossos gostos estão conectadas ao tempo e ao espaço, isto é à época e ao lugar onde vivemos.

Para a encenação de uma peça de teatro precisamos de um ponto de partida para iniciar todo o processo. O material pode ser uma peça de teatro, uma poesia ou um texto literário que se queira adaptar para o teatro ou mesmo uma ideia ou situação com a qual se queira trabalhar. Qualquer que seja o material é preciso que ele suscite no diretor ou no grupo, o desejo de transformá-lo em um espetáculo de teatro.

Como diretor de teatro me interesso por materiais que de alguma forma estabeleçam um diálogo com os meus conhecimentos, pensamentos e meus interesses. As minhas concepções teatrais estão presentes desde as primeiras leituras de um texto e com a intensificação e aprofundamento do processo de estudos do material eu recorro a todos os meus recursos (ideias, pensamentos, conhecimentos, intuições, sentimentos, lembranças etc.) que são a minha memória artística.

As articulações que eu puder estabelecer entre os meus recursos artísticos constituem uma teia, que é a minha linguagem teatral. Teia na qual os fios são as minhas lembranças e os sentimentos que elas trazem à tona; os meus pensamentos e as ideias que eles suscitam; e as minhas intuições ou *insights* que possam acontecer ao longo do processo de encenar a peça. Como tudo isto acontece com exatidão eu não sei, mas, sei que todos estes recursos podem ser articulados no processo de construção de uma encenação.

A memória tem um papel fundamental neste processo; refiro-me aqui à minha memória artística e mais especificamente à minha memória teatral. Memória teatral é aqui considerada como tudo o que eu tenho registrado no meu corpo e na minha mente das experiências que eu tenho vivido no teatro. Experiências advindas das peças que eu li, das peças que eu assisti, das que dirigi e daquelas em que atuei. São registros dos quais alguns eu tenho consciência e também os registros que estão inconscientes, mas que certamente também estão presentes na minha linguagem artística.

Eu não tenho o controle sobre o destino das minhas memórias, algumas delas me assombram e têm a habilidade de se fazerem imperceptíveis. Outras ao contrário, são

lembranças que eu aciono quando estou inspirado por uma situação que me altera o estado de humor. As lembranças que surgem sem serem convidadas me envolvem com toda a força e despudor de convidados íntimos, para um encontro íntimo. É interessante como muitas vezes elas não se mostram como um filme que é projetado novamente. Muitas vezes elas aparecem em fantasias que as disfarçam muito bem.

Tenho dificuldades em reconhecê-las e algumas vezes eu só vou saber que era esta ou aquela lembrança, depois de algum tempo delas já terem voltado para seus lugares secretos. Então existem as memórias que existem sem que eu as alimente, pelo menos conscientemente. E existem as memórias que eu deliberadamente alimento porque não quero enfraquecê-las. Para o escritor irlandês Samuel Beckett (1906-1989):

As leis da memória estão sujeitas às leis mais abrangentes do hábito. O hábito é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o para-raios de sua existência. [...] O hábito, então, é um termo genérico para os incontáveis compromissos travados entre os incontáveis sujeitos que constituem o indivíduo e seus incontáveis objetos correspondentes. (BECKETT, 1986, p. 14)

Nossa memória é , segundo o este pensamento de Beckett, resguardada de formas diferentes em épocas diferentes. Os atos peculiares de cada época contribuem tanto para nosso esquecimento quanto para a preservação da memória. Esquecimento e preservação estariam desta forma associados às intenções dos nossos atos cotidianos e não cotidianos. A arte como lugar de atuação (cena) oferece oportunidades materiais e imateriais de exercermos nossas intenções (propósito) – a construção de linguagem (ato), na segurança de uma existência em ficção e da existência de muitos indivíduos/personagens (agentes) que são parcialmente anexados à nossa existência (agência). Preservamos e negligenciamos nossa memória na linguagem que construímos.

6.2 Os primeiros momentos da peça de teatro *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, vistos sob a perspectiva do termo cena

Samuel Beckett nasceu em Dublin na Irlanda em 1906 e morreu em Paris em 1989. É considerado um dos principais autores do denominado teatro do absurdo e um dos mais influentes escritores do século XX. Beckett foi para muitos críticos literários um dos últimos modernistas, ele foi laureado com o prêmio Nobel de literatura em 1969. O Teatro do

Absurdo é uma designação criada pelo crítico de teatro húngaro (radicado na Inglaterra) Martin Esslin (1918-2002).

O teatro do absurdo se utiliza do espanto, da perturbação, do incômodo e da estranheza como elementos de sua produção artística. O chamado teatro do absurdo tem como característica mais popularmente reconhecida o seu foco no tratamento inusitado de aspectos inesperados da vida humana. Em outras palavras, é um teatro que lida de forma não surpreendente com o que pode ser considerado surpreendente. Ou ainda, é um teatro que:

- a) trata o inusitado como se fosse a coisa mais “natural” do mundo;
- b) as situações inconvenientes a partir de uma conveniência;
- c) a irracionalidade com uma lógica.

Enfim, aborda as situações cotidianas de maneira que geralmente contraria nossas expectativas de familiaridade e frustram nossos desejos românticos por finais felizes. O teatro do absurdo nos expõe como espectadores à necessidade de construir um sentido para o sem sentido da condição humana. Como espectadores nós somos obrigados a abrir mão de nossa racionalidade diante do que não sabemos como ou o que pensar a respeito. Do ponto de vista estritamente dramático o absurdo seria inadequado como linguagem exortativa, isto é, como linguagem que conclama a uma tomada de posição e à ação, já que é destituído de uma narrativa discursiva ou persuasiva.

Samuel Beckett escreveu a peça de teatro *Esperando Godot* em francês, em Paris nos anos pós-guerra. A primeira encenação de *Godot* aconteceu em janeiro de 1953, também em Paris. O professor de teatro e coordenador do programa de mestrado em performances culturais da Universidade Federal de Goiás, Robson Corrêa de Camargo diz, em artigo para a revista *Fênix*, que a obra de Beckett “se estabelece como destruidora das palavras e do sentido do drama, de sua(s) unidade(s), das personagens e da narrativa, na metade do século XX”. (CAMARAGO, 2012, p. 1-2)

Diante desta afirmação, construir um sentido dos escombros em *Esperando Godot* me parece ser interessante e desafiador. O que é preciso fazer? Tentar encontrar os sentidos subjetivos implícitos no que é dito em cena ou é preciso construir sentidos aparentemente inexistentes nas ações? Em *Esperando Godot* não há como se esquivar do desafio de lidar com o que se apresenta como:

- a) situações sem solução;
- b) situações repetitivas;
- c) ações aparentemente desconectadas umas das outras;
- d) situações clichês;

e) situações construídas com jogo de palavras que aparentemente não fazem sentido.

Porque analisar *Esperando Godot* pela perspectiva do pensamento dramatístico de Kenneth Burke? Pelo fato de tanto o método de análise de linguagem de Burke quanto à peça de teatro de Beckett terem sido realizadas sob forte influência da segunda guerra mundial. E também pelo fato de *Esperando Godot* ser uma obra clássica do teatro mundial que certamente poderá ser referência de linguagem em épocas distintas. O que popularmente denomina-se de obra não datada. Isto é, uma obra que transcende o contexto sociopolítico e artístico no qual foi concebida. *Esperando Godot* foi, segundo o tradutor e prefaciador da edição brasileira de 2005, Fábio de Souza Andrade, escrita sob a influência do pós-guerra na Europa, para ele:

[...] parece difícil negar que muito da experiência de Samuel Beckett ao longo da Segunda Guerra – na clandestinidade, tomando parte dos esforços da Resistência, ao sul da França ocupada, vivendo na expectativa aberta, diária, pelo fim do conflito – tenha se comunicado à angústia das personagens. (ANDRADE, 2005, p. 9)

Apresento aqui o trecho inicial da peça de Samuel Beckett, com o qual vou tentar fazer uma breve análise dramatística. *Esperando Godot* foi escrita em 1949 e depois de passar pelas mãos de dezenas de editores encontrou a acolhida das *Éditions de Minut*.

ESPERANDO GODOT ⁵⁷

De Samuel Beckett

PRIMEIRO ATO

Estrada no campo. Entardecer. Sentado sobre uma pedra, Estragon tenta tirar a bota. Faz força com as duas mãos, gemendo. Para, exausto, ofegante; recomeça. Mais uma vez. Entra Vladimir.

Estragon

(Desistindo de novo) – *Nada a fazer.*

Vladimir

(Aproximando-se a passos curtos e duros, joelhos afastados.) – *Estou quase acreditando.*

(Fica imóvel.) – *Fugi disso a vida toda. Dizia: Vladimir seja razoável, você ainda não tentou de tudo. E retomava a luta.*

(Encolhe-se, pensando na luta. Vira-se para Estragon.) – *Veja só! Você aqui de volta.*

⁵⁷ Publicação da Cosac Naify, 2005 – tradução de Fábio de Souza Andrade.

Estragon

– *Estou?*

Vladimir

– *Que bom que voltou. Pensei que tivesse partido para sempre.*

Estragon

– *Eu também.*

Vladimir

– *Temos que comemorar, mas como?*

(Pensa) – *Levante que lhe dou um abraço.*

(Oferece a mão a Estragon.)

Estragon

(Irritado.) – *Daqui a pouco, daqui a pouco.*

(Silêncio.)

A proposta aqui é que estes momentos iniciais de *Esperando Godot* sejam analisados pela perspectiva do termo cena, do *pentad* dramatístico. Burke afirma que é um princípio do drama o fato de que os atos e os atores devam ser consistentes com a natureza da cena. E sobre a natureza da cena ele diz:

A natureza da cena pode ser comunicada primeiramente por sugestões construídas nas linhas da própria ação verbal, tal como na imagética nos diálogos do drama Elizabetano e com as passagens descritivas dos romances; ou ela pode ser comunicada por propriedades não linguísticas, tais como os materiais de cenários naturalistas. De qualquer forma, examinando primeiro a relação entre cena e ato, tudo que precisamos notar aqui é o princípio no qual a cena é um recipiente na medida certa para o ato, expressando em propriedades fixas a mesma qualidade que a ação expressa em termos de desenvolvimento. (BURKE. 1969a, p. 3, tradução nossa)

The nature of the scene may be conveyed primarily by suggestions built into the lines of the verbal action itself, as with the imagery in the dialogue of Elizabethan drama and with the descriptive passages of novels; or it may be conveyed by non-linguistic properties, as with the materials of naturalistic stage-sets. In any case, examining first the relation between scene and act, all we need note here is the principle whereby the scene is a fit “container” for the act, expressing in fixed properties the same quality that the action expresses in terms of development. (BURKE. 1969a, p. 3)

O entardecer é parte da cena onde se dará a ação, uma metáfora do fim de uma jornada, que se repetirá indefinidamente? A estrada, que também compõe a cena seria como

algo que se situa entre lugares, ou em lugar nenhum. A pedra nesta cena inicial usada como objeto para se sentar e que também é um elemento da cena está lá e provoca desconforto e inadequação. A cena assim concebida clama por ações que sejam repetitivas, sem localização definida, desconfortáveis e inadequadas.

Não conseguir realizar uma ação trivial e desinteressante como tirar um par de botas é no mínimo uma ação que causa irritação, mas está na cena e se repete com esforço e verdade. Uma ação inquietante, que é executada com se fosse uma coisa importantíssima pode provocar no espectador um estranhamento, que pode se desdobrar em outros sentimentos. A minha aposta com esta interpretação é que quanto mais empenho verdadeiro da personagem para executar esta ação trivial e quanto mais interesse para a repetição desinteressante, mais possíveis desdobramentos inusitados e interessantes dos sentimentos dos espectadores em relação à cena.

A personagem Vladimir ao entrar em cena e dizer que fugiu de algo a vida toda, que ainda não tentou de tudo e que retomava a luta, estabelece um contraste desconcertante com a banalidade da ação que Estragon repete em cena. Temos diante de nós um diálogo de oposições. De um lado uma ação banal e do outro, palavras sobre questões existenciais profundas. A interação entre Vladimir e Estragon começa em um ponto onde o que um faz e o que o outro diz estão racionalmente o mais distante possível. Distância que permite um encontro poético entre ação e reação.

O primeiro diálogo entre as duas personagens acontece como um duelo entre o que um deles vê e o que o outro diz: Vladimir: – *Você aqui de volta*. Estragon: – *Estou?*

Logo em seguida o encontro inusitado de seus pensamentos: Vladimir: – *Pensei que tivesse partido para sempre*. Estragon: – *Eu também*. Vladimir diz que precisam comemorar o reencontro, mas, o que presenciamos até aqui são desencontros entre uma ação trivial e palavras de caráter existencial, entre o que um vê e o que o outro diz e o mesmo pensamento sobre posições diferentes de uma mesma situação. A oferta de abraço de Vladimir é respondida por Estragon com um irritado adiamento.

Compreendo este descompasso no tempo entre estas duas personagens com o que Burke chama de material não linguístico da cena. Convoco Susanne Langer para nos auxiliar com uma observação sobre o tempo para continuar a análise desta cena. Susanne Langer (1980, p. 120) esclarece: “Os fenômenos que preenchem o tempo são tensões – físicas emocionais e intelectuais.” Langer complementa que a passagem do tempo é real e como toda realidade só a percebemos em nossas vidas em parte. O que não percebemos é suplementado por ideias e conhecimentos práticos de áreas de pensamento totalmente distintas (LANGER,

1980, p. 120). Neste sentido, Beckett deixa bastante espaço para que o espectador de *Esperando Godot* suplemente o não percebido por Vladimir e Estragon com suas próprias ideias e conhecimentos.

Como vincular a linguagem à história, ao social e à consciência individual? Ou como estabelecer a relação entre as propriedades fixas da cena com as qualidades de desenvolvimento da ação? Muito provavelmente estudiosos de diversas escolas filosóficas têm propostas de como fazer esta vinculação. Para a análise da cena inicial de *Esperando Godot* eu proponho considerar a ambiguidade entre a fugacidade da linguagem e a perpetuação da memória. Esta consideração pode ser equivalente ao pensamento de Burke sobre nossa atuação em um parlatório global – o mundo das interações sociais.

Juntamo-nos às interações que já estavam acontecendo antes de nós, fazemos nossas contribuições e quando não estivermos mais aqui, o parlatório continua crescendo das contribuições que pudermos ter feito. Como identificar nas ações verbais as necessidades concretas de quem fala e os seus significados pretendidos? Para o pesquisador da linguagem humana, filósofo, teórico da cultura e das artes o russo Mikhail M. Bakhtin (1895-1975) é preciso contextualizar a ação de uma cena tanto ideologicamente quanto vivencialmente. Bakhtin diz que:

Na realidade, não são as palavras que pronunciamos ou escutamos, mas as verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis etc. A palavra é sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. (BAKHITIN apud DE OLIVEIRA; ORRICO, org., 2005, p. 76-77)

É interessante notar que a noção de cena como recipiente do ato e, por conseguinte, que as qualidades da ação derivam das propriedades da cena, já estava sendo repercutida por outras vozes no parlatório do conhecimento humano. De Oliveira e Orrico trazem dois conceitos de Bakhtin, para abordarem memória e discurso, que são fundamentais para os estudos da linguagem que se pretendam contextualizados histórica e socialmente. O que é o caso do dramatismo, mesmo que o contexto sócio histórico da segunda guerra mundial não seja admitido por Kenneth Burke. Bakhtin situa a investigação da linguagem no âmbito da ação comunicativa – dialogismo e no âmbito do discurso como acontecimento – polifonia. Em que se pode citar:

a) dialogismo – o discurso mantém uma interação viva com outros discursos;

b) polifonia – as vozes dos diversos produtores discursivos permanecem independentes e, como tais, combinam-se em uma unidade superior. (BAKHTIN apud De Oliveira; Orrico, org., 2005, p. 77)

Uma peça de teatro, mesmo antes de encenada, está constituída de imagens sugeridas pelo autor. Elas são sugeridas nas falas das personagens e também nas indicações do autor, as propriedades não linguísticas do texto, que em uma peça de teatro são as ideias do autor indicadas nas rubricas. Alguns autores apontam o que as personagens devem fazer ao falar o texto, o que devem estar sentindo, o ritmo das ações e tudo o mais que julguem necessário para constituir uma cena.

Geralmente quando lemos um texto vamos construindo imagens, na medida em que precisamos delas para nos ajudar a acompanhar o desenvolvimento das ações e para nos ajudar a construir uma compreensão do que lemos. Este procedimento de construção de imagens é muito comum nos treinamentos dos atores que precedem os ensaios e também nos próprios ensaios de uma peça de teatro. Muitas imagens que são construídas nestes processos são mantidas no espetáculo.

6.3 Considerações sobre as ideias de uma imagem e as imagens de uma ideia

Sobre a relação entre ideia e imagem Kenneth Burke menciona o que ele diz parecer ser um tipo de “prelinguagem comportamental” (*behavioristic pre-language*). Burke afirma que certos sons e posturas de animais são expressões que, de alguma forma, são interpretadas por outros animais. Pelo menos, até o ponto em que essas expressões são seguidas por mudanças relevantes no comportamento dos animais que são expostos a elas (BURKE, 1966, p. 428). Entre cachorros algumas posturas são comuns e percebemos facilmente o efeito que elas têm. Mostrar os dentes e arquear o dorso com os pelos arrepiados geralmente afasta outros cachorros menores, mais jovens, mais fracos.

Burke sinaliza que a observação dessas expressões pode nos ajudar a entender que há uma distinção qualitativa entre o sensorial e o racional:

- a) sensorial – fundamentado nas imagens da “prelinguagem comportamental”;
- b) racional – fundamentado nas ideias de linguagem propriamente dita. (BURKE, 1966, p. 429)

Atualmente esta discussão segue novos rumos com as recentes investigações feitas no campo da neurolinguística⁵⁸, como é o caso dos estudos de Antônio Damásio, médico neurologista português e professor de neurociência da *University of Southern California*. O professor Damásio estuda o cérebro e as emoções humanas, ele trabalha a partir do estabelecimento de que os córtices insulares⁵⁹ estão envolvidos no processamento tanto dos sentimentos corporais (tais como as dores) quanto dos sentimentos de emoções. Mas, apesar de instigante e desafiadora esta abordagem é bastante complexa e demanda um amplo estudo para que seja mais bem compreendida e utilizada como parte de uma análise de linguagem.

Retomando a relação entre ideia e imagem, as posturas corporais são uma tentativa que nós seres humanos também utilizamos para nos comunicamos. Quando posamos para fotografias assumimos poses na tentativa de expressar certas ideias que queremos que outras pessoas tenham de nós. Algumas poses estão associadas à ideia de beleza, saúde, felicidade, espontaneidade, despreocupação, prazer etc. O que não significa que as associações feitas pela pessoa que posa são as mesmas que serão feitas pelas pessoas que olharem as fotos.

Kenneth Burke nos adverte que o dramatismo tem sempre o objetivo de nos sensibilizar para as ideias que estão espreitando nas coisas. Ideias que podem mesmo como motivos sociais, parecerem reduzíveis a sua natureza puramente material (BURKE, 1966, p. 429). O que pode expressar beleza, saúde, felicidade, espontaneidade etc. para pessoas de classe média ou pessoas ricas não necessariamente expressam os mesmos valores para pessoas pobres.

Burke estabelece a premissa de que poderíamos nos aproximar das ideias que espreitam as coisas, se pudéssemos aperfeiçoar técnicas para revelar a dimensão enigmática ou emblemática das imagens sensoriais. Embora ideia e imagem tenham se amalgamado no desenvolvimento da linguagem, Burke explica que podemos separá-las usando como instrumento a “ideia do nada” (*the idea of nothing*) de Henri Bergson (189-1941), filósofo e diplomata francês. (BURKE, 1966, p. 430)

Kenneth Burke explica que o negativo é uma ideia para a qual não pode haver uma imagem, portanto não há negativo na imagética. Recorrendo a Bergson, Burke afirma que podemos distinguir entre “a ideia do nada” (*the idea of nothing*) e “a ideia do não” (*the idea of no*). Para se formar uma ideia do “nada” se requer uma imagem de alguma coisa; mas, não é necessária uma imagem para se formar uma ideia do “não”.

⁵⁸ Ciência que estuda a elaboração cerebral da linguagem.

⁵⁹ Porções do córtex cerebral – acredita-se que estejam envolvidos com a consciência e ligados à emoção.

Deste modo, poderíamos nos aproximar das ideias que espreitam as coisas concebendo que não há negativo no domínio das imagens, o negativo está no domínio das ideias. Se a sensação é domínio do movimento, a ideia é domínio da ação. A ação só é possível se o agente transcender o domínio da imagem sensorial. Burke esclarece que isto só é possível se o agente formar ideias adequadas das limitações que definem este domínio sensorial e atuar ao invés de meramente ser afetado por suas próprias sensações. “Não se arrisque” é em essência uma ideia, mas seu papel enquanto imagem pode impedir o agente de se arriscar. (BURKE, 1966, p. 430-431)

Ao expandir sua reflexão sobre imagem e ideia Kenneth Burke assinala que uma ênfase sobre imagem envolveria uma contra ênfase sobre ideia. Mas nos adverte também que autores como o filósofo irlandês Edmund Burke (1729-1797) e o escritor Inglês William Hazlitt (1778-1830) trataram a relação entre ideia e imagem como sendo uma o reforço da outra; e como sendo ponte entre uma e outra, respectivamente. Já o filósofo prussiano Immanuel Kant (1724-1804) defendia que ideias pertencem à razão e, portanto, são regidas por princípios do diálogo entre contraposições e contradições. (BURKE, 1969b, p. 84)

Kenneth Burke nos lembra que imagem, no sentido Kantiano seria bem próximo do tipo Aristotélico. Imagem seria percebida através dos nossos sentidos e lembrada ou antecipada na imaginação. Por outro lado a imagem poética pode representar coisas que nunca existiram ou que nunca existirão. Sobre este sentido da imagem Burke faz uma consideração sobre o uso que Hazlitt faz da imagem poética: a imagem poética de uma revelação é também uma ideia de revelação, desde que ela tenha significância puramente dialética (de diálogo), que permita manipulações verbais que transcendam o empírico (a experiência) ou o positivo (a observação). Mesmo que um poeta tenha tido em mente um tipo particular de revelação, não é possível apontar em um poema, qual o tipo de revelação que está sendo usado. Porque a palavra revelação usada pelo poeta representa também outras relações do conceito de revelação, que são diferentes do conceito usado no poema. (BURKE, 1969b, p. 84-85)

Burke argumenta que a manifestação poética é construída de identificações. Isto é, uma livre atribuição de sentidos pelo imaginário, pela significação e pela ressignificação da realidade, de modo que como audiência nós sentimos que estamos participando e colaborando criativamente com a afirmação do poeta. Para a poética ser efetiva no propósito de afetar sua audiência ela precisa se render à parte da opinião da audiência e se utilizar deste lugar comum como ponto de partida para propor novas opiniões. (BURKE, 1969b, p. 55-58)

Burke se refere à identificação como o mais simples caso de persuasão: “você persuade um homem somente desde que você possa falar sua linguagem por discurso, gesto,

tonalidade, ordem, imagem, atitude, ideia, identificando seus meios com os dele”, no original “*You persuade a man only insofar as you can talk his language by speech, gesture, tonality, order, image, idea, identifying your ways with his*”. (BURKE, 1969b, p. 55, tradução nossa) As associações subjetivas e ou emocionais da imagem poética e seus significados imaginários, estão amalgamados com a imagem tal como ela funciona no poema; e podem ser discernidas por uma análise crítica, se houver clareza suficiente para identificar seus equivalentes no plano das ideias.

Burke alegava estar convicto de que, a relação entre ideia e imagem deveria certamente ser considerada de acordo com o padrão de distinção, com o qual os velhos retóricos se preocupavam. A distinção entre questões “gerais ou infinitas” (*general or infinite*) e questões “específicas ou definidas” (*specific or definite*), ou dos gregos “tese” (*theses*) e “hipótese” (*hypotheses*). As questões gerais ou infinitas são geralmente propostas sem que um tempo, um lugar, ou uma pessoa sejam nomeados, apenas palavras de maneira generalizante são ditas. (BURKE, 1969b, p. 85)

Por exemplo, alguém pode dizer que retratos lhe trazem boas lembranças, sem mencionar quais retratos, que tipos de boas lembranças e outros dados sobre sua própria história, à qual provavelmente ela está se referindo, ao associar retratos e boas lembranças. Já as questões definidas ou específicas estabelecem um assunto com o nome de um lugar, um tempo, uma pessoa e outras condições que estejam associadas ao assunto. Uma pessoa pode dizer que os retratos dos seus irmãos e primos tirados nas suas festas de aniversário, lhe trazem boas lembranças.

Que tipo de retratos me trazem boas lembranças? Nos retratos tirados nos meus aniversários de quando eu era criança, eu, os meus irmãos e os meus primos aparecemos fazendo poses que provavelmente nos foram sugeridas por adultos. Nós estávamos sempre em poses tão clichês que de tão constrangedoras se tornam ingênuas e engraçadas e me fazem gostar delas. Então neste caso específico, as situações constrangedoras e ingênuas se tornam engraçadas para mim, que sou uma pessoa que gosta de coisas engraçadas. Este pode ser um princípio organizador que me guia na seleção e tratamento de imagens que me trazem boas lembranças.

Uma pessoa pode falar de boas lembranças sem ter consciência das condições que fazem com que certas lembranças sejam boas para ela. Kenneth Burke esclarece que, mesmo que essas condições não apareçam explicitamente em sua linguagem ou não estejam no plano de sua consciência, são essas condições que para esta pessoa, constituem o princípio organizacional que se refere ao tópico geral de boas lembranças. Por trás das imagens

poéticas produtivas (questões específicas) em contraste com imagens de sensações puras reprodutivas (questões gerais), há princípios organizacionais. (BURKE, 1969b, p. 86)

Para se identificar tais princípios organizacionais, em termos que expressem sua equivalência no vocabulário das ideias, é preciso investigar o que, onde, como/ os meios, o propósito e quem. O campo da razão – o campo das ideias e dos princípios – é compartilhado pela imaginação poética. A respeito desta questão Kenneth Burke faz uma referência às equações do poeta Coleridge nas quais ele designa à imaginação, na esfera poética, o lugar correspondente designado à razão, na esfera da ética e da filosofia. Kenneth Burke resume assim suas considerações:

Desde que as imagens de um poeta estejam organicamente relacionadas, há um princípio formal por trás delas. Pode ser dito que as imagens dão corpo a esses princípios. O próprio princípio poderia ser nomeado em termos de ideias (ou uma ideia básica com modificadores) por um crítico com discernimento apropriado. Portanto, poderia se dizer que a imagem transmite uma ideia invisível e intangível em termos de coisas visíveis e tangíveis. (BURKE, 1969b, p. 86, tradução nossa)

Insofar as a poet's images are organically related, there is a formal principle behind them. The images could be said to *body forth* this principle. The principle itself could, by a properly discerning critic, be named in terms of *ideas* (or one basic idea with modifiers). Thus, the imagery could be said to convey an invisible, intangible idea in terms of visible, tangible things. (BURKE, 1969b, p. 86)

Ao mencionar a expressão “ideias da imaginação” (*ideas of imagination*) do escritor inglês Hazlitt, Kenneth Burke sugere que deveria haver um termo para ambos – ideias e imagens. Burke se pergunta como ser possível que estes dois domínios pudessem jamais estar em desacordo ou em conflito um com o outro quando pensamos no termo aristotélico “tópicos”, que transita tão facilmente e imperceptivelmente entre ideias e imagens. (BURKE, 1969b, p. 86)

Mesmo assim, há uma diferença entre um termo abstrato que dá nome a uma ideia e uma imagem concreta designada para representar esta ideia (BURKE, 1969b, p. 86). Suponhamos a seguinte imagem: um homem de meia idade em uma cela de uma penitenciária. Ele está sentado de olhos fechados em uma pequena cama de cimento. Acima da cela o contorno de seu corpo envolvido por feixes de luz, flutua no espaço infinito. Uma cela, feixes de luz e um corpo flutuando no espaço podem representar muito mais do que meramente um princípio de liberdade ou de aprisionamento.

Sobre a relação entre ideia e imagem Burke resume:

[...] se a imagem empregar todos os recursos da imaginação, ela não irá representar meramente uma ideia, mas irá conter toda uma sorte de princípios, mesmo aqueles

que seriam mutuamente contraditórios se reduzidos puramente aos seus equivalentes ideais. (BURKE, 1969b, p. 86-87, tradução nossa)

[...] if the image employs the full resources of imagination, it will not represent merely one idea, but will contain a whole bundle of principles, even ones that would be mutually contradictory if reduced to their purely ideational equivalents. (BURKE, 1969b, p. 86-87)

Muitas argumentações de Burke sobre a natureza da linguagem estão fundamentadas na poética e na retórica de Aristóteles. Sustentada na retórica aristotélica a perspectiva dramatística de linguagem indica que um meio eficiente possível de se construir uma argumentação convincente ou persuasiva é por meio da exposição de ideias que sejam facilmente associáveis entre si, pela maioria dos ouvintes. É importante também que as ideias sejam familiares e que a associação dessas ideias possa levar a maioria das pessoas a uma mesma conclusão.

Burke aponta que construímos e usamos os sistemas simbólicos para estruturar nossa realidade e nos orientamos em nossas ações (BURKE, 1966, p. 48). Os artistas e suas artes (sistemas simbólicos) talvez tenham a seu dispor grandes possibilidades de nos “guiar” em nossas ideias através das imagens que nos apresentam. Para Burke:

O artista obtém seus efeitos manipulando nossas pressuposições ideológicas de numerosas maneiras. A mais simples é a “idealização”, como quando um símbolo exemplifica tão integralmente o lastimoso que nos pode levar totalmente à piedade. Em geral, os efeitos do artista são obtidos pela contraposição de algumas pressuposições a outras. [...] O humor resulta de uma discrepância entre pressuposições ideológicas, e o grande conflito de padrões na sociedade contemporânea dá ao artista uma vasta gama de tais discrepâncias a escolher. (BURKE, 1969c, p. 161)

A utilização de temas que são constituídos pela situação do espectador, é uma estratégia dentre muitas, que os artistas empregam para envolvê-lo com sua arte. Abordar temas como corrupção, racismo, homofobia, violência, meio ambiente etc., em tempos de dificuldades econômicas, de fortalecimento das individualidades, de mudanças climáticas, etc. tem sido recursos recorrentes nas artes.

O que não é muitas vezes levado em conta, é que abordar os opostos do que é percebido como a realidade pode ser mais impactante e eficaz em comunicar uma ideia. A ironia na linguagem pode ser mais contundente do que o sentido literal dos termos usados, a comédia pode ser a estratégia mais eficaz em persuadir quando o assunto é trágico. As imagens e as ideias que possam ser relacionadas com estes temas se tornam os princípios de desenvolvimento das obras de arte.

Pode-se interpretar o drama que vivem Vladimir e Estragon em *Esperando Godot*, explorando a comicidade do absurdo das situações que eles protagonizam. Investigar a comicidade do “absurdo” na peça pode ser uma provocação aos espectadores. Os espectadores expostos a uma lógica dos eventos que lhes exija uma adequação das suas formas usuais de raciocínio vai solicitar um olhar, no mínimo de estranhamento. Uma proposta assim talvez consiga suscitar nos espectadores *insights* que possibilitem um frescor na recepção do espetáculo. A contraposição do trágico com o cômico pode romper com pressuposições dos espectadores que, se confirmadas na encenação, podem empobrecer suas interpretações do que veem em cena. Afinal, são as interpretações que os espectadores conseguirem fazer é que estabelecerão para eles mesmos a qualidade da encenação.

CONCLUSÃO

Já no primeiro contato me senti atraído pelo “drama” que inicia a palavra dramatismo e instigado pelo sufixo “-ismo” que a finaliza. Como ator, diretor e professor de teatro eu estou familiarizado com a palavra drama em sua aplicação no teatro – atores representando personagens, textos dramáticos, atuação dramática e assim por diante. No entanto, o que ainda permanecia intrigante no dramatismo era o sufixo “-ismo”, por não ser uma combinação comum com a palavra drama. Uma das questões que me deixou curioso foi o destino que Kenneth Burke daria à palavra dramatismo como método de análise de linguagem. Isto é, como Burke conduziria seus estudos de linguagem a partir do drama e como o drama estruturaria a linguagem como é concebida por Kenneth Burke.

O sufixo “-ismo” é comumente explicado nas gramáticas brasileiras como sendo de origem grega (-ισμός), apesar de haverem estudos de filologia que contestem este entendimento. De qualquer forma, a apropriação do sufixo “-ismo” na gramática da língua portuguesa designa um conjunto de doutrinas ou crenças determinadas. “Ismo” pode se referir a uma ideologia, a um sistema político, a um grupo religioso, a uma escola filosófica, teatral ou musical, e também a um fenômeno linguístico, enfim, a tudo que está consolidado como regra ou ao que se acredita ser uma regra que estrutura uma determinada totalidade de conteúdos:

- a) positivismo (corrente filosófica surgida no século XIX);
- b) cristianismo (religião centrada na vida e ensinamentos de Jesus de Nazaré);
- c) helenismo (referente ao período da história grega entre 323 a.C. à 146 a.C.);
- d) jornalismo (atividade profissional).

Estamos constantemente tentando entender como construímos nossas interações, como as mantemos e como as transformamos, para que elas se adequem aos nossos inconstantes interesses individuais e interesses coletivos. A linguagem não é uma faculdade neutra e isenta de intenções que possa ser utilizada como uma ferramenta, ela se materializa enquanto faculdade humana na nossa ação de comunicação. Linguagem é, portanto, constituída sob o domínio da nossa condição física e psíquica e sob o domínio do contexto histórico em que vivemos.

A capacidade da linguagem nos possibilita construir socialmente as línguas, os costumes no âmbito coletivo e os hábitos no âmbito individual etc. Isto é, percebemos e desenvolvemos nossas habilidades interacionais construindo e organizando um conjunto de signos para que as nossas interações sejam mais efetivas. Os estudos da linguagem buscam,

portanto suprir a nossa demanda por entendimento da nossa ação nas interações sociais, entendimento do que está explícito e do que está implícito no mundo em que vivemos e do que denominamos de nossa realidade.

Os estudos desenvolvidos para esta pesquisa me possibilitaram o contato com diversas perspectivas do pensamento sobre a linguagem e sobre as questões que gravitam em torno do pensar a linguagem. O pensamento que Burke desenvolve para argumentar as questões da ação simbólica da linguagem me solicitou trazer outros pensamentos para dialogar com suas argumentações. Em outras palavras, a linguagem de Burke exigiu que eu buscasse em outras linguagens auxílio para interpretá-la. As minhas primeiras leituras de Burke foram confusas e vagas, foi preciso ter um arcabouço amplo da sua obra, através de seus livros e dos seus comentadores, para que eu começasse a interpretar seu pensamento.

Como estratégia no processo de interpretar o dramatismo, procurei selecionar no pensamento de Burke o que poderia se constituir como uma estrutura para pensar a linguagem. Para quais termos, conceitos e definições concebidos ou revisitados por Burke eu poderia dar um significado para fazer uma interpretação do seu método de análise de linguagem.

No curso das leituras e da escrita que constituem esta pesquisa eu constatei que, para se fazer uma análise ampla da ação simbólica como linguagem, é preciso considerar as ações de linguagem do ponto de vista de quem produz e do ponto de vista de quem recebe e ainda:

- a) é preciso considerar o contexto em que as interações acontecem;
- b) os elementos socioculturais compartilhados entre as pessoas envolvidas nas interações;
- c) e considerar o processo de significação da linguagem, levando em conta os propósitos, os efeitos e as consequências que são produzidos pela mesma.

A natureza dialética dos conhecimentos enriquece as nossas compreensões e abre possibilidades para que elas sejam distintas, sem necessariamente serem conflitantes. O conhecimento construído em um processo de diálogo com outros conhecimentos se conecta a estes em teia, por fios muitas vezes insuspeitáveis. O dramatismo, por exemplo, analisa a linguagem como ação simbólica por uma perspectiva sociológica, enquanto que o interacionismo simbólico analisa as interações sociais por um ponto de vista sobre a ação, que é muito próximo da visão de ação como linguagem do dramatismo.

Portanto, a ação simbólica é neste caso o fio de conexão entre um estudo de linguagem e um estudo da sociedade. O interacionismo simbólico considera a construção do significado da linguagem através de um processo de interpretação da ação enquanto o dramatismo busca

o motivo da linguagem no propósito da ação. Um nó a partir do qual os fios seguem direções distintas. O dramatismo considera os motivos do agente o pivô da construção e da transformação das interações sociais – linguagem como ação simbólica. O interacionismo simbólico considera os significados que o agente atribui às suas ações, como anteriores ou derivados da linguagem e são utilizados para a manutenção, a modificação e a interpretação das interações sociais.

As interações humanas, cada vez mais intermediadas por meios tecnológicos, possibilitam uma proximidade virtual e ao mesmo tempo distanciam fisicamente as pessoas. Nossas interações assim intermediadas tendem a ser cada vez mais fragmentadas e ambíguas em seus motivos e interesses. Se este raciocínio estiver correto, também os significados que construímos a partir destas interações, tendem a ser fragmentados e ambíguos – reconstituindo um princípio do dramatismo, tanto para aqueles com quem cooperamos como para aqueles com quem competimos.

Nossa linguagem e nossos comportamentos constituem e são constituídos de significados e com eles construímos nossa realidade. Uma vez que a linguagem que construímos se torne parte do mundo, outras pessoas construirão seus próprios significados usando nossa linguagem como referência. Estamos, portanto contribuindo com a nossa atuação e usufruindo da atuação de outros em um processo constante.

A observação e análise das contradições e das incoerências na linguagem e nos comportamentos humanos podem nos revelar canais de representação individual e coletiva de nossos conflitos de interesses e de intenções. Canais de representação têm se tornando uma demanda cada vez mais presente em nossas sociedades contemporâneas. Queremos ser representados por algumas linguagens e discursos, por outro lado recusamos a representação que algumas linguagens e discursos alegam fazer de nossos interesses e necessidades. A demanda por representação e por representatividade nas artes, na política e na ciência exige uma natureza cada vez mais interdisciplinar dos conhecimentos. Demandamos ser representados por discursos que incorporem as fragmentações e as ambiguidades das nossas realidades e que sejam mais amplos e abrangentes em suas especificidades.

A análise dramatística nos convida a conceber as relações humanas e seus motivos como ações que são tecidas numa rede de pensamentos, conhecimentos, intenções e situações que se articulam para a constituição da linguagem. As relações humanas se constroem no âmbito das ações simbólicas: como interpretamos, representamos e substituímos os conflitos e sintonias entre o que sentimos e o que fazemos; entre nós e o mundo.

Somos impulsionados à ação por uma combinação de motivos principalmente de ordem política, social, psicológica, econômica e religiosa. Os motivos que são gerados nestas categorias da cultura nem sempre são claramente identificados como pertencentes exclusivamente a uma só delas. As categorias se articulam e se mesclam, mesmo que uma delas seja a predominante e nos pareça ser a fonte de alguns dos nossos motivos. Então, quando dizemos que um ato foi motivado por questões sociais ou políticas, também as nossas questões religiosas, psicológicas, econômicas etc. estarão exercendo suas influências sobre o ato, já que não vivemos nenhuma destas categorias separadamente.

Nossos atos criam contextos e situações que demandam acréscimos, supressões, transposições, sobreposições, justaposições e outras modificações na linguagem que as nossas relações transformadas requisitam. Temos necessidades de cunho objetivo – nossa vida material: comida, moradia, vestimenta, transporte etc. e também necessidades de cunho subjetivo – nossa vida emocional, intelectual e espiritual: estudo, religião, lazer, grupo religioso, clube esportivo, partido político, enfim temos necessidade de fazer atividades nas quais buscamos um sentido de pertencimento, de confraternização, de segurança, de realização profissional e assim por diante.

E ainda temos a necessidade de comunicação na qual a simbolização exerce um papel fundamental e na qual expressamos nossa objetividade e a nossa subjetividade, muitas vezes sem a preocupação de se fazer a distinção entre uma e outra. Isto é, representamos ou substituímos uma necessidade emocional através de um ato ou materialização desta necessidade, que, por sua vez, enquanto ato e expressão de uma emoção, ideia, sentimento, análise etc. nos afeta emocionalmente e nos motiva a outros atos. A própria linguagem é uma experiência que como tal acontece pela confluência/articulação de experiências anteriores.

Podemos dizer que quanto mais experimentarmos a linguagem mais possibilidades nós teremos de vivenciarmos experiências amplas e profundas com a linguagem. Eu tive esta experiência de ampliação das possibilidades da linguagem com as leituras e com a escrita desta dissertação. A ação de escrever tem tornado minha escrita mais significativa e mais conectada às minhas experiências de conhecimentos anteriores.

A leitura dos comentadores de Burke e de outras perspectivas sobre a ação humana, sobre linguagem e sobre construção de significados me proporcionou uma compreensão do dramatismo para além das suas próprias limitações. Ler os que leram Burke, em suas especificidades disciplinares, possibilitou-me entender a importância da problematização dos conceitos, das definições, das teorias e dos métodos para a investigação acadêmica.

Foi-me possível continuar com o desafio de estudar o dramatismo enfrentando a profusão de digressões de Kenneth Burke graças a duas fontes de suporte. Ao apoio que encontrei nos esclarecimentos de seus comentadores, e graças ao apoio do meu orientador que com sua experiência confiou na minha necessidade de momentos de confusão, de conflito e de insegurança que me serviram para buscar superá-los no aprofundamento das leituras e da escrita.

A análise dramatística conclama conceitos, definições e procedimentos de diversos campos do conhecimento a suplementarem os espaços vazios ou incompletos que o *pentad* proposto por Burke não consegue preencher ou completar. O dramatismo repercute a ideia do parlatório pensado pelo próprio Burke no qual uma voz se junta às vozes já em ação. Juntas, às vozes demandam articulações para a construção de interpretações e significados que são exigidos pela pluralidade cada vez maior de interesses e intenções dos seres humanos. Estamos constantemente criando novos significados e transformando os significados já conhecidos com a linguagem que construímos. Uma dor ou um prazer podem ser expressos com um gemido, com um grito, com um choro ou com um silêncio. A experiência vivida pode ser representada simbolicamente por uma poesia, uma coreografia, uma pintura, uma música, uma peça de teatro, um filme, um livro, uma dissertação etc. O dramatismo de Kenneth Burke é um convite para desvelar as ações humanas em suas complexidades.

REFERÊNCIAS

- **LIVROS:**

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert (orgs.). **Ferdinand de Saussure – Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006a.

BECKETT, Samuel. **Em busca de Proust**. São Paulo: L&PM, 1986.

BLUMER, Herbert. **Symbolic interactionism: Perspective and method**. Berkeley: University of California Press, 1998.

BURKE, Kenneth. **A grammar of motives**. California: University of California Press, 1969a.

_____. **A rhetoric of motives**. Berkeley: University of California Press, 1969b.

_____. **The philosophy of literary form**. New York: Vintage Books Inc., 1957.

_____. **Language as symbolic action**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.

_____. **Teoria da forma literária**. São Paulo: Cultrix, 1969c.

CAREY, James W. **Communication as culture**. New York: Routledge, 2009.

CROWTHER, Jonathan (editor). **Oxford advanced learner's dictionary of current English**. 5. ed. Oxford: Oxford University Press, 1995.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário das ciências da linguagem**. 2. ed. Lisboa: Publicações Don Quixote, 1974.

EDGLEY, Charles (editor). **The drama of social life: A dramaturgical handbook**. Arkansas at Little Rock: Ashgate, 2013.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

GUSFIELD, Joseph R. **On symbols and society: The heritage of sociology**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MESQUITA, Antônio Pedro (coordenador). **Aristóteles: Obras completas. Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

ORLANDI, Eni. **Discurso e leitura**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2006b.

ROBINSON, Douglas. **Introducing performatic pragmatics**. New York: Routledge, 2006c.

SIMONS, Herbert W. & MELIA, Trevor (editores). **The legacy of Kenneth Burke**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989.

- **ONLINE:**

CAHILL, William. Kenneth Burke's pedagogy of motives. **K.B journal. The journal of the Kenneth Burke society**. Clemson, Parlor Press, volume 7, issue 2, spring, 2013. Disponível em: <http://www.kbjournal.org/william_cahill>. Acesso em: 7 ago. 2014.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Samuel Beckett: **(Re)construindo imagens e memórias**. Revista fênix de história e estudos culturais, volume 9, número 2, maio/junho/julho/agosto de 2012. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF29/DOSSIE_ARTIGO_8_ROBSON_CORREA_DE_CAMARGO_FENIX_MAI_JU>. Acesso em: 11 nov. 2014.

DAWSEY, John C. **Victor Turner e antropologia da experiência**. Cadernos de campo, São Paulo, PPGAS-USP, volume 13, 2005. Disponível em: <www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/50264/54377>. Acesso em: 12 mar. 2013.

DAWSEY, John C.; RODRIGUES, Herbert. **Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte)**, de Victor Turner. Cadernos de campo, São Paulo, PPGAS-USP, volume 13, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50265/54378>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

OVERINGTON, A. Michael. **Kenneth Burke and the Method of Dramatism**. Theory and society. Amsterdam, Elsevier Scientific Publishing Company, volume 4, número 1, 1977. Disponível em: <<http://lchc.ucsd.edu/MCA/Mail/xmcamail.2014-04.dir/pdfshRdTYchQw.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

RITZER, George. **Encyclopedia of social theory: "dramaturgy"**. Disponível em: <http://www.sagepub.com/oswcondensed3e/study/materials/reference_links/5.4_ref_Dramaturgy.pdf>. Acesso em: 03 de out. 2013.

WEISER, Elizabeth M. **Burke and war: Rhetoricizing the theory of dramatism**. K.B journal. The journal of the Kenneth Burke society. Clemson, Parlor Press, volume 6, issue 2, spring 2010. Disponível em: <<http://www.kbjournal.org/content/book-review-burke-war-words-rhetoricizing-dramatism>>. Acesso em: 4 ago. 2014.