

**O DEUS DA FORTUNA: APONTAMENTOS SOBRE A PARÁBOLA COMO  
RECURSO ÉPICO/NARRATIVO.**

Rodrigo Rodrigues Malheiros  
Orientador: Diógenes André Vieira Maciel

**Resumo:**

*O Coletivo de Teatro Alfenim é uma companhia paraibana que desenvolve seus trabalhos mediante processo colaborativo e experimental, em chave dialética, claramente atenta aos pressupostos estéticos de Bertolt Brecht, no que tange sua obra artística e teórico/crítica. O Deus da Fortuna (2011), peça que trata do capitalismo e do abandono de suas velhas técnicas para o terreno da especulação financeira, conta a história do Sr. Wang, dono de terras, que acumula uma dívida muito grande com um agiota da região, o Sr. Cai Fu, e que não consegue quitá-la, a ponto de penhorar a sua filha Jing-Jing no Mercado de Futuros e entregá-la como mercadoria ao filho do Sr. Cai Fu. Zhao Gongming, o Deus da Fortuna, surge para o Sr. Wang e lhe promete redenção, com a condição de que seja erguido um templo em sua adoração em seu nome, que chamará Templo da Fortuna. O texto parte de um fragmento do Diário de Brecht (sobre um mito chinês em que o Deus da Fortuna viaja pelo continente e por onde passa deixa um rastro de assassinatos. Quando preso, é julgado e condenado, mas logo se percebe que ele não morre, reconstruindo a esperança daqueles que assistiam sua condenação) e é construído via parábola, recurso épico/narrativo que desenvolve uma espécie de simile, cujo objetivo é servir de comparação a uma situação real, capaz de trazer ao plano artístico temas complexos, como o proposto pela peça em questão, pois esse recurso refere-se não só a trama do texto em si, mas a algo fora dela, uma realidade externa a obra. Atento à produção dramatúrgica do Alfenim, o estudo visa tecer considerações sobre a parábola e como a companhia paraibana a utiliza, a fim de romper claramente com as convenções estético/formais do teatro burguês e instaurar, na dialética entre forma e conteúdo, uma dramaturgia de viés crítico e reflexivo, cujo intento é revelar as contradições de uma estrutura social, em que as imposições do capital fundamentam as regras que esmagam nove décimos da sociedade.*

**Palavras-chave:** Teatro épico; parábola; dialética forma/conteúdo.

## **1. Introdução**

O termo épico vem sendo utilizado, desde a década de 20, principalmente pelos trabalhos de Erwin Piscator e Bertolt Brecht, que para contraporem-se ao drama burguês, que se baseava na ação promovida pelo diálogo, optaram pelo termo épico, a fim de ressaltar a presença da narrativa nas malhas da dramaturgia, de modo a interferir na forma, objetivando construir um novo estilo para um novo conteúdo.

Anatol Rosenfeld (2012, p. 27) explica que o termo épico refere-se a um gênero literário que abrange todas as espécies de narrativas. Sendo assim, entende-se que para Piscator e Brecht narrar é preciso. Essa necessidade fica clara quando Szondi, estudando alguns dramaturgos do século XIX/XX, como Ibsen, Tchekhov, Strindberg e Hauptmann, observa que aquilo que Hegel falava sobre “unidade do sujeito e do acontecer objetivo, que coincidem e se unem” (1992, p. 154) não se realizava, conseqüentemente a relação entre forma e conteúdo entrava em crise e o paradigma do drama burguês, a peça bem feita, não

dava conta dos assuntos propostos. Daí a necessidade de criar um novo paradigma, que segundo Szondi, encontra seus elementos formais ainda na antiga forma, porém alguns elementos, presentes na antiga forma, assumem o protagonismo, rompendo assim com a velha estrutura.

Ao tecer um estudo crítico/interpretativo sobre o teatro épico, Rosenfeld desenvolve, em linhas gerais, um quadro comparativo e bastante esclarecedor sobre o drama burguês e o elemento épico na dramaturgia.

A palavra “drama” significa “ação”, ação atual, e não relato ou narração de uma ação passada. [...] A ação deve mover-se sozinha, sem a interferência exterior de um narrador, daí a necessidade do rigoroso encadeamento causal do drama aristotélico: cada cena deve motivar a próxima, [...] O sentido dessa estrutura rigorosa, em si fechada, é o de enredar o público no enredo, levando-o de roldão pela inexorabilidade do movimento que suscita, através da verossimilhança máxima e da lógica interna, a ilusão da realidade. [...] O teatro épico não se atém a esse modelo rigoroso. Distingue-se pela sua estrutura aberta, repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação uma, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo (ou seja, o teatro épico rompe as chamadas unidades de ação, tempo e lugar). Abre-se a um mundo maior pela própria variedade de tempos, lugares e episódios que apresenta e, dessa forma, ultrapassa o diálogo interindividual pela riqueza cênica, [...] Há saltos no tempo e no espaço que pressupõem a intervenção de um narrador (mesmo que não explícito) que, sem se preocupar com a concatenação causal rigorosa da ação, seleciona de um tecido de eventos múltiplos, entrelaçados com outros eventos, os episódios que lhe afiguram dignos de serem apresentados. (ROSENFELD, 2012, p.28-29)

Ainda segundo o teórico, “a atitude narrativa (o teatro épico) obtém dois resultados fundamentais” (2012, p.32): amplia o universo, dilatando-o de tal maneira que a esfera da relação inter-humana não é suficiente para formalizá-lo e suspende e interrompe a ilusão em relação ao espetáculo/público, que por vezes se identificavam com as personagens e criavam uma falsa ilusão de realidade.

A narrativa torna-se uma via para efetivar o efeito de distanciamento, que de forma dialética, serve para oferecer uma melhor visão dos fenômenos sociais representados em cena, ou seja, distanciar-se para aproximar-se e assim poder enxergar criticamente uma redução estrutural de um dado processo histórico, em que um grupo social está imerso. No entanto, o teatro épico não se resume a uma opção formal, cuja mudança do paradigma do drama para o épico resolveria o problema, como uma receita pré-estabelecida. Pensar assim é cair na mesma armadilha que o drama burguês armou e de uma certa forma erigiu algumas balizas para a dramaturgia que foram combatidas a ferro e fogo na virada do

século XIX/XX e em toda extensão do século XX.

O drama burguês expulsou o homem histórico de cena, portanto, sendo o homem marcado *a-temporalmente*, a fôrma oferecida ao público como “drama bem feito”, fazia todo sentido, pois além de não conceber o homem como sujeito histórico, o que impede de entendê-lo como capaz de mudar estruturalmente um dado social, perpetua tradições construídas pela burguesia, amputando assim do corpo temático, todo assunto que não coubesse na forma do drama em questão.

## **2. A parábola e o teatro épico**

O teatro épico é, através da mudança do paradigma formal, também a mudança de concepção de mundo e de dramaturgia, capaz de, a partir dos assuntos tratados em cena e/ou na publicação dos textos dramáticos, questionar, criticar, desobedecer e problematizar as regras imposta pela pequena parcela favorecida por uma certa ordem sócio-econômica, ou seja,

a renovação formal recebe as suas diretivas da realidade em desenvolvimento [...] a transformação produtiva das formas, baseada no desenvolvimento do conteúdo social. (ROSENFELD, 2012, p. 52-53)

Daí uma de suas características no que se refere à função didática do teatro épico, que, segundo Rosenfeld, “procura estimular no público uma atitude de crítica e vigilância, propícia ao raciocínio e à análise dos problemas sociais” (2012, p.51). Para esse alcance, o teatro épico busca em elementos oriundos da narrativa, meios ou procedimentos formais capazes de recosturar o tecido da relação forma/conteúdo, a fim de dar a dramaturgia um novo fôlego, no que concerne à representação das contradições sociais. Muitos são os recursos estético-formais utilizados pelo teatro épico para alcançar o distanciamento capaz de causar reflexão crítica, a ponto de desvendar as contradições presentes nas práticas sociais na contemporaneidade: a ruptura da ação; a canção como elemento reflexivo; o palco bem iluminado para desfazer a ideia ilusória que o drama burguês acentua; a quebra da quarta parede, via diálogo ator/espectador; o elemento da paródia e/ou parábola; a relatiivização da ação, a partir da própria estrutura da peça...

Em *O Deus da Fortuna* (2011), escrita em processo colaborativo entre os componentes do Coletivo de teatro Alfenim, o recurso da parábola é utilizada como meio textual para formalizar um tema épico, que necessariamente extrapola o universo das relações inter-humanas, visto não mais haver unidade entre o sujeito e o acontecer objetivo. A parábola, elemento essencialmente narrativo, é utilizada para tratar de um tema

histórico como o capital, o abandono de suas velhas formas de acumulação para o terreno da especulação financeira.

Segundo Bornhein, em seu estudo sobre Brecht, um dos recursos utilizados para o efeito de distanciamento é a relativização da ação e a parábola serve como procedimento estético-formal de relativização, justamente por não permitir que a ficção triunfe sobre a realidade, mas sirva como símile, referindo-se diretamente àquilo que dá origem a esse símile, que se encontra no terreno das situações reais. Para Bornhein “[...] a parábola perde em valor próprio, mas impõe-se na medida em que se refere a outro que não ela e que está fora dela” (1992, p.319).

Ainda sobre o recurso da parábola como elemento épico/narrativo, Sarrazac, em seu *Léxico do Drama moderno e Contemporâneo* afirma:

Para que haja peça-parábola, convém então que a peça se articule em torno de uma *comparatio*, que irá constituir o *núcleo* de uma peça ora breve, ora longa, mas sempre com uma estrutura simples. Estrutura *comparativa*, em que uma questão difícil e abstrata- política, filosófica, religiosa etc.- é reportada a uma narrativa acessível e imagética. (SARRAZAC, 2012, p.133)

A partir de tal concepção, o Alfenim constrói uma narrativa que tem como tessitura central a história de Sr. Wang, dono de terras, que acumula uma dívida muito grande com um agiota da região, Sr. Cai Fu, a ponto de penhorar sua filha e entregá-la ao filho do Sr. Cai Fu, a fim de quitar as dívidas. Zhao Gongming, o Deus da Fortuna, surge para Sr. Wang e lhe desvenda o que há de vir, com a condição que seja erguida um templo em sua adoração. O texto dramático parte de um fragmento do Diário de Brecht, que serve de argumento.

Comprei em Chinatown um pequeno amuleto chinês por 40 cents. Penso numa peça *As viagens do Deus da Fortuna*. O deus daqueles que gostariam de ser felizes sai viajando pelo continente. Por onde passa deixa um rastro de assassinatos e atentados. Não tarda a atrair a atenção das autoridades como instigador e co-autor de muitos crimes. Obrigado a se esconder, torna-se um fora-da-lei. Finalmente é denunciado, detido, julgado e condenado. Na iminência de ser executado, descobre-se que é imortal. Reclina-se contente na cadeira-elétrica, estala a língua quando toma veneno etc. Confusos, os carrascos, capelães etc. vão embora exaustos, enquanto do lado de fora do corredor da morte a multidão que temerosa viera assistir à execução retira-se cheia de renovada esperança... (BRECHT, 2005, p.41)

A estrutura da peça é o primeiro indício da desconstrução do valor máximo do drama, dito bem feito- que vê na relação inter-humana, no presente, num jogo de causa e

consequência, a forma ideal para representação cênica- pois elementos estruturais como prólogo; intermezzo; epílogo; canções, trabalham a favor da descontinuidade, de demonstrar a clara insuficiência da forma do drama burguês para formalizar um assunto de grande extensão e que se constrói para além do indivíduo.

Já no Prólogo A, *O Deus da Fortuna baterá a vossa porta*, a quarta parede é rompida e o Deus da Fortuna dirige-se para o público, numa intenção clara de desarticular a ideia de uma falsa ilusão que o drama burguês há muito utilizou. Assumindo, o Prólogo, sua função de introito do que será contado, o Deus da Fortuna assume função de narrador, explicando a tradição chinesa e contextualizando o público para melhor compreensão da parábola. A canção, por sua vez, cantada pelas atrizes, como acentua a rubrica, tem um olhar crítico, pois é a partir da constatação de um mundo contornado de desesperanças, oriundas de inúmeros questionamentos, que são problematizadas questões encaradas como naturais

Por que a riqueza do mundo virou troca/E o trabalho dos homens perde o valor?/Por que o dinheiro se dissolve como açúcar/E o futuro é uma boca desdentada?/[...] Por que a vida é “noves fora?” (2011, p.2)

Por fim, a canção faz referência clara a Karl Marx, em que afirma- em seu Manifesto Comunista (1848), escrito em parceria com Friedrich Engels que “a propriedade privada está suprimida para nove décimos de seus membros” (1998, p.54), portanto, excluídos da distribuição das riquezas nove décimos da população mundial, composta por trabalhadores explorados em sua força de trabalho, cuja contradição está em serem (os trabalhadores) os produtores dessa riqueza.

No prólogo B, Sr. Wang deixa clara suas intenções de casar Jing-Jing com Shang, filho do Sr. Cai Fu, o agiota, e revela uma segunda contradição: a opção que resta para o Sr, Wang para sanar a dívida é esperar que o Deus da Fortuna apareça, enquanto isso precisa de outro empréstimo, ou seja, quanto mais o Sr. Wang tenta escapar da dívida, mais se endivida. Os mecanismos oferecidos pelo capitalismo como via para felicidade, tornam, pelo contrário, o indivíduo dependente de suas regras e imposições, revelando-se um engodo, visto sua aparência de naturalidade, uma espécie de forças atávicas do destino que levam a uma consequência inevitável. A mesma ideia se estabelece no âmbito das tradições. O casamento sem o consentimento de Jing-Jing, a futura noiva, que visto pelo prisma da tradição não há nada de errado, ganha contornos diferentes se visto sob o ângulo dos processos históricos, cuja motivação deriva de uma série de empréstimos do Sr. Wang

com o agiota Cai Fu, cuja análise profunda, desnuda uma conjuntura social pautada pelo conflito de classes e pela exploração do homem pelo homem, que, de forma impiedosa, força o mesmo, enquanto indivíduo social, a agir de maneira contrária a sua vontade, portanto, nada natural.

No Prólogo C, o deus da Fortuna ganha vida novamente e, dirigindo-se ao público, explica que o capitalismo personificado em si mesmo, já não possui sua forma primitiva açambarcadora, como se comporta ainda em “sua ignorância”, o Sr. Wang, mas possui uma forma “volátil”, “imaterial” (2011, p.4).

Um primitivo espoliador do trabalho  
Um primitivo açambarcador da riqueza material  
Desafortunado  
Como aqueles dentre vós que não percebem  
O verdadeiro poder  
De minha imaterial presença  
Por isso...  
Tigre, assuma sua feição humana, desça do altar e venha cumprir  
seu papel na história.  
[...] retome seu lugar no coração dos homens. Assuma seu posto na  
consciência deles. Em suma, promova a desordem e me destrua se  
for capaz. (2011, p.5)

É interessante a figura do tigre no trecho citado, como símbolo daqueles que acreditam realmente no que o capitalismo promete, no entanto, a gana do tigre, inerente a sua natureza felina, não se manifesta, pois está domesticado, comportando-se assim, contrário a sua natureza, como já apontado sobre o sujeito histórico que se vê impelido a agir de maneira contrária a sua vontade. O tigre até pensa em rebelar-se, como mesmo afirma “às vezes, tenho gana de morder sua cabeça” (p.5). O Deus da Fortuna lança o desafio diário, pois a opressão se dá nas práticas diárias que, entorpecidos pelo consentimento da utopia, sofremos como tigres domesticados, desorientados por um sistema aparentemente imutável.

A Primeira Cena, *Receita para assar patos*, descortina a condição humana sob a égide do capital, a partir de um discurso tecido por um diálogo pouco produtivo, se o julgarmos pelo prisma da forma dramática tradicional, visto que o diálogo não apresenta de maneira substantiva o confronto de ideias, a ponto de carregar em si as cenas futuras. No entanto, em seus desencontros, vão se tecendo três discursos que evidenciam o mesmo tema: a condição do homem vencido pelas imposições de uma nova configuração social. A

cozinheira Shu consola Jing-Jing, lembrando o acontecimento fatídico que foi a morte de sua mãe, jogando-se ao lago, morrendo juntamente 3 colonos, ao tentar salvá-la. Ao mesmo tempo, Jing-Jing avalia sua vida e, fazendo o mesmo diagnóstico, pensa em ter o mesmo destino da mãe. Em meio a uma conversa melancólica, Lio Po vai tratando o pato para o jantar de união entre Shang e Jing-Jing: corta o pescoço; depena; escalda; estripa; tempera...O destino do pato, metaforicamente, torna-se a melhor descrição para o que espera Jing-Jing e para o que aconteceu com sua mãe.

O dado épico presente na Cena 1 é a lenda contada por Sra. Fu, que assume o papel de narrador. O diálogo entrecortado por comentários que lembram o passado da mãe de Jing-Jing, que projetam o futuro da filha, costurado, metaforicamente, pela preparação do pato, remetendo à vida de Jing-Jing, negociada no Mercado de Futuros, aponta para uma construção narrativa. A lenda contada por Lio Po, sobre Chen Fu Chao, estruturalmente tem a mesma função da parábola em relação ao tema da peça. A parábola, como a técnica da narrativa, já possui um distanciamento que é inerente a sua forma. Para se explicar algo da realidade, de tema complexo como o capitalismo em sua forma volátil, de especulação financeira usa-se o recurso da parábola, construindo, a partir do distanciamento a possibilidade de compreensão por analogia. Da mesma forma, a lenda é utilizada para esclarecer, de maneira objetiva, as consequências do suicídio, e sua repercussão social. Esse efeito de distanciamento causa nas personagens, o efeito semelhante ao da parábola em relação ao público/leitor. Portanto, o recurso épico, tanto a parábola como a lenda, formaliza um assunto que por sua natureza épica, não caberia na forma do diálogo.

O elemento narrativo, ainda se referindo à lenda, é capaz de oferecer ao leitor/espectador uma melhor compreensão da cena anterior no que se refere à decisão de Jing-Jing de suicidar-se, pois, por ser narrativo, o fato é passado, distanciando-o do acontecido e tornando-o capaz de avaliar além dos sentimentos, Como quem se coloca diante de um fenômeno que precisa ser estudado por um olhar analítico. No caso de Jing-Jing, que durante o diálogo com Lio Po e a Sra. Shu, levada pelo desespero é impelida a pensar no suicídio, típico do efeito de causalidade concebido pelo “drama bem feito”, é forçada, pela ruptura do diálogo, a refletir, já que a lenda a faz pensar com distanciamento. Não é apenas um jogo formal, mas pelo que se pode inferir, a peça, em suas malhas textuais, consegue tecer concepções que extrapolam a trama fictícia e oferece tanto aos atores como ao público, a possibilidade da reflexão. A relativização da ação, a partir do uso de recursos épicos, como afirma Bornheim, dá ao espectador a possibilidade de pensar na

ação cênica, não apenas no plano teatral (ficcional), mas “também na vida social concreta, extrateatral, que se encontra na base daquela ação” (1992,p.319).

Na Cena II, não se configura o encadeamento da cena passada, há uma interrupção da ação, que ao mesmo tempo estabelece à cada cena uma autonomia capaz de comunicar, mesmo sem a necessidade de um todo, pois o épico, ao contrário da dramática, não aposta na concisão e unidade das partes, mas seleciona as partes como num jogo de montagem em que as peças assumem autonomia, ao mesmo tempo que agrupadas, conseguem expressar um sentido coeso e coerente.

A filha do Sr. Wang será vendida no mercado, como era anunciado, simbolicamente, pelo cozimento e preparo do pato. A presença do Sr. Cai Fu personifica o jogo da agiotagem, do mercado de especulação, das taxas de juros compostos, do capital sobre a subjetividade humana.

A princípio, o proprietário das mercadorias vende-as com a finalidade específica de obter objetos de que necessita. Depois, passa a vendê-las a fim de obter o dinheiro com a qual poderá vir a obter qualquer objeto de que porventura venha a carecer. Por fim, passa a vendê-las com o fito de obter um dinheiro que não mais permanecerá petrificado nas suas mãos como um *tesouro*, não mais será retirado de circulação para ficar imobilizado nas suas mãos, e sim será empregado de maneira a multiplicar-se, de maneira a atrair *mais* dinheiro para o proprietário. O *entesourador* cede lugar ao *capitalista*. O capitalista é o entesourador racional, que não retém o dinheiro paralisado nas suas mãos: lança-o à circulação, com o astuto propósito de recuperá-lo, acrescido em seu valor primitivo. E o capitalismo é o sistema que garante a possibilidade regular desta operação (2009, p.142).

Cai Fu, em sua linguagem e modo de agir, é todo cálculo e na linguagem dos negócios, os juros é a única via para uma progressiva ascensão. Num diálogo que gradativamente desvela uma situação difícil: a falência financeira do Sr. Wang e sua total dependência ao Sr. Cai Fu. Terras; arrozais; amoreiras; seda; vacas; galinhas; colonos; Jing-Jing (sua filha), tudo o que sua alma açambarcadora era possível possuir está penhorado. Em suma, o capitalista primitivo superado por suas novas práticas.

Completamente dependente do empréstimo do Sr. Cai Fu, Wang entrega até a sua dignidade, servindo de cavalo para Shang, filho do agiota, que monta-lhe. Batendo e simulando uma montaria, numa cena patética, humilhante e cômica, o Sr. Wang sofre a violência moral imposta pelo Sr. Cai Fu, sem reclamar.<sup>1</sup> Já não é só sua filha que sofre a

---

<sup>1</sup> Na contramão da maioria das peças encenadas do Brasil, o riso em “O Deus da Fortuna”, não tem função de aliviar o tom sério, como um relaxamento, a fim de entreter, mas desvelar uma realidade



violência de um sistema excludente e impositivo. Sr. Wang, ironicamente, torna-se prejudicado pelo mesmo mecanismo que o beneficiou. Exaurindo-se totalmente de orgulho próprio, o feitiço vira-se contra o feiticeiro. Sr. Wang, que antes teria tratado sua filha como mercadoria, esvaziando-a de sua subjetividade, transformando-a em objeto com valor de troca, sofre a mesma reificação, quando, em termos financeiros, precisa penhorar tudo o que tem chegando a, pateticamente, servir de cavalo. São essas idas e vindas que constroem a dialética do capital, o homem, produto explorado, em algum momento é explorador e, na cadeia sistêmica dessas relações, todos são reduzidos ao seu valor de comercialização, como acentua Leandro Konder, em *Marxismo e Alienação*, quando trata da alienação e capitalismo,

A sociedade capitalista é a sociedade em que a *alienação* assume, claramente, as características da *reificação* descrita por Lukács em *Histoire et conscience de classe*, com o esmagamento das qualidades humanas e individuais do trabalhador por um mecanismo inumano, que transforma tudo em *mercadoria*. ‘Se acompanhamos o caminho que a evolução do processo do trabalho trilhou desde o artesanato, passando pela corporação e a manufatura, até o maquinismo industrial, vemos nele uma racionalização que cresce incessantemente e uma eliminação cada vez maior das propriedades qualitativas humanas e individuais do trabalhador’. (KONDER, 2009, p.130)

A interrupção da ação leva ao Primeiro Intermezzo, numa espécie de pausa, a fim de distanciar-se para uma reflexão. Denomina-se *Discurso sobre a manifestação ontológica da felicidade universalizante*. Ou Yang Xun desenvolve uma reflexão sobre a felicidade, na qual o Deus da Fortuna assume a forma de riqueza, cuja sua materialidade não pode ainda ser confirmada, mas que futuramente, confirmar-se-á. A esperança de um dia ser feliz, essa construção utópica, esbarra numa contradição prática: os favorecidos com a presença do Deus da Fortuna são sempre os endinheirados. Aqueles que não tem fortuna são os mais esperançosos, apesar de serem os ricos os enriquecidos.

### **Conclusão**

Cabe aqui uma reflexão sobre o capitalismo e o desenvolvimento de suas práticas. Até aqui, as relações de ordem econômica tem regido a trama como um maestro: paciente, sem afobações. Conduzindo o observador/leitor a perceber sua forma mais primitiva (de acumulação de bens), na personagem Sr. Wang e sua forma complexa (de especulação

---

social, denunciando suas contradições, a partir da inversão moral, rompendo com a ordem vigente e construindo novas perspectivas para o assunto tratado.

financeira), na personagem Sr. Cai Fu. Ironicamente, e isso se percebe no *Intermezzo B*, as pessoas mais esperançosas são aquelas que, exploradas, reificadas, enriquece os capitalistas, e nisso reside a estrutura básica de todo sistema. As contradições são desnudadas, na peça, a partir de técnicas, oriundas do épico/narrativo, via parábola, rompendo assim com a forma do drama burguês, numa proposta que a forma épica torna-se capaz de, não só romper com a forma rígida e imutável do drama, mas também dismantelar uma estrutura forjada por uma sociedade burguesa, cujos discursos e práticas tomam “ar” de naturalidade diante da mercantilização da vida, passando a imprimir “valor de troca e um preço no mercado”(2009, p.146), embora seja uma construção histórica, portanto não fechada e mutável.

### Referências Bibliográficas

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. **Diário de Trabalho**, volume 2. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. **Teatro dialético: ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000. (Biblioteca de letras e Ciências Humanas- Série 2, Textos;9)

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular, 2012, 152p.

**DICIONÁRIO** do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima, (orgs.). São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

**O Deus da Fortuna**. Texto construído em processo colaborativo, com a revisão de Márcio Marciano (Primeira versão, IX 2011).

KONDER, Leandro. **Marxismo e Alienação: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. (1880-1950). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

**Autor**

Rodrigo Rodrigues Malheiros.

Aluno do Doutorado em Literatura e Interculturalidade na Universidade Estadual na Paraíba. DLI-UEPB.

E-mail: beradero25letras@hotmail.com