



# O PALCO SOCIAL ALINHADO ÀS CARACTERÍSTICAS BRECHTIANAS EM *SIX DEGREES OF SEPARATION*, DE JOHN GUARE<sup>1</sup>

THE SOCIAL STAGE ALIGNED TO THE BRECHTIAN CHARACTERISTICS ON  
JOHN GUARE'S *SIX DEGREES OF SEPARATION*

---

Mariana Soletti da Silva <sup>2</sup>

---

Artigo submetido em: 12 set. 2021

Data de aceite: 13 nov. 2021

Data de publicação: 20 dez. 2021

**RESUMO:** O presente artigo relaciona a teoria do palco social de Erving Goffman (2010; 2012; 2013) com características do teatro épico de Bertolt Brecht, conforme a leitura de Bornheim (1992), Rosenfeld (1965), e Willet (1974), na peça *Six degrees of separation* (1990), escrita por John Guare. Começamos a pontuar os principais pontos do teatro épico e da teoria do palco social e suas ressonâncias na sociedade, realizando relações interdisciplinares com a área de Sociologia. Introduziremos as ideias principais da peça para relacionar os aspectos teóricos com as suas passagens mais marcantes, enfatizando a hipótese de que o palco social, alinhado às características brechtianas, cria um tom de denúncia à produção, que ridiculariza e expõe a burguesia.

**Palavras-chave:** Teatro épico. Palco social. *Six degrees of separation*.

**ABSTRACT:** The present article aims to relate Erving Goffman's theory of the social stage (2010, 2012, 2013) with Bertolt Brecht's epic theatre, according to Bornheim (1992), Rosenfeld (1965), and Willet (1974), in the play *Six degrees of separation* (1990), written by John Guare. We stated the main points of epic theatre and of the theory of the social stage and its resonances in society. We will provide an interdisciplinary discussion with the field of Sociology. We will introduce the main ideas of the play to relate the theoretical aspects to its most striking passages, validating our hypothesis that the social stage, aligned with Brechtian characteristics, creates a tone of criticism to the play, which ridicules and exposes the bourgeoisie.

**Keywords:** Epic theatre. Social stage. *Six degrees of separation*.

---

<sup>1</sup> Texto orientado pela Profa. Dra. Regina Kohlrausch, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria da Literatura da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/8329164832768236> / <https://orcid.org/0000-0002-8186-2985>





## INTRODUÇÃO

O nosso trabalho busca analisar elementos presentes na peça *Six degrees of separation*, de John Guare, no que tange a teoria do palco social de Erving Goffman (2010; 2012; 2013) e características do teatro épico de Bertolt Brecht, como explicitados em Rosenfeld (1965). Para tal, também com a ajuda de Bornheim (1992), realizaremos uma breve exposição sobre cada conceito – teatro social e teatro épico – a fim de situar o objeto de análise em um contexto que possibilite uma convergência de características, sobretudo na esfera social.

## O TEATRO ÉPICO

Teatro épico é o termo usado geralmente para descrever a teoria e a técnica de Bertolt Brecht, destacado poeta, encenador e dramaturgo alemão. O autor chamava suas peças de experimentos, na acepção das ciências naturais, com a diferença de se tratar de "experimentos sociológicos" (ROSENFELD, 1965, p. 145). O que se pressupõe, no teatro épico, é que não estamos contando uma história real. A ação dramática é episódica, o que causa um efeito alienante à audiência: há uma montagem desconectada de cenas de uma encenação não representacional que poderíamos intercalar ao Teatro do Absurdo de Esslin (1968). Todos os elementos contribuem para o objetivo geral de Brecht, que era comentar os elementos políticos, sociais e econômicos que afetavam a vida de seus personagens. Evidentemente, poder-se-ia intercalar as inferências causadas pela peça a situações reais, despertando a consciência do público. Para Rosenfeld, "o dramaturgo não é um historiador; ele não relata o que se acredita haver acontecido, mas faz com que aconteça novamente perante os nossos olhos" (ROSENFELD, 1965, p. 19). Para o autor, há traços épicos no teatro medieval,



renascentista e barroco, além de analisar a construção do gênero no pré-romantismo e romantismo shakespeariano.

Sobre suas características, citamos de antemão o aspecto alienante, uma técnica que afasta o público e o força a questionar as realidades sociais das situações apresentadas na peça, e o seu formato episódico, cuja estrutura possibilita a intensificação de uma atmosfera de escapismo. Brecht manipulava a sua audiência trazendo à tona emoções intensas, mas ao mesmo tempo distanciando-se dela. Fica claro que, aqui, o autor não segue preceitos aristotélicos como o encadeamento de ações e a própria catarse, pois suas produções pretendem denotar o vazio e uma falta de sentido que produz sentido ao pensamento crítico das pessoas.

O antiaristotelismo de Brecht pode ser exemplificado através de diversos pontos, embora não se deva esquecer que é sempre o resultado prático – o espetáculo brechtiano – que permite aquilatar a extensão e o valor de sua reforma. Antes de mais nada, o radicalismo de Brecht recusa a ideia do teatro como arte, não obstante certas ambiguidades que acompanham a sua evolução a despeito das vacilantes tentativas de reconciliação com o estético. (BORNHEIM, 1992, p. 27)

Rosenfeld continua:

Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais (...) mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. (ROSENFELD, 1965, p. 147)

De acordo com Bornheim (1992), se há catarse, o espectador é purgado de certos sentimentos. Logo, todo o misto de sensações que a peça proporciona seria inutilizável – como uma bateria chegando a seu fim. O

importante, ao teatro épico, "não é aliviar o homem ou melhorar a sua alma, mas despertar a atividade do espectador enquanto ser social. A catarse torna pacífico o homem em relação ao mundo; o espectador passa a sentir-se em casa no mundo, como se este fosse eterno" (BORNHEIM, 1992, p. 28). Em uma sociedade capitalista, o teatro deveria mostrar que os valores do mundo podem ser modificados a partir de um despertar do espectador. Diferentemente do teatro dramático, este se torna ativo e responsável por uma tarefa que deve assumir depois de assistir à peça. Essa é a chamada quebra da quarta parede, técnica a partir da qual a plateia é condicionada a acreditar que o mundo da peça é real. É uma suspensão da descrença. O efeito épico, portanto, consistiria "no emprego de certos recursos cênicos, através dos quais o espectador possa vencer sua passividade a assumir uma atitude crítica diante do espetáculo e, a posteriori, diante do mundo" (p. 28).

Seguem-se outras características, como os *gestus* e o didatismo. A primeira consiste na combinação de um gesto e um significado social em um movimento, postura ou exibição vocal. Pode ser alienante e atrapalhar o público, pois permite ao público entender algo específico sobre as circunstâncias sociais (em específico) apresentadas no palco. A segunda basicamente impõe que as produções dramáticas são projetadas para educar os artistas e o público. O didatismo decorre das crenças marxistas de Brecht, cujas peças geralmente mostram negativamente a sociedade burguesa e a retidão da moralidade marxista. Prado comenta as consequências de tais técnicas brechtianas:

O teatro épico acrescentava à dramaturgia universal um novo elemento, o questionamento crítico, não ocasional, mas exercido como método, em todos os níveis de espetáculo: crítica do autor à própria peça, desenvolvida se possível de forma interrogativa, mais como pergunta que como resposta; do ator à personagem, com a qual não devia ele se identificar a ponto de perder a objetividade; e do público, a quem caberia dizer a última palavra, elaborando a sua reflexão pessoal sobre tudo o que acabara de presenciar. (PRADO, 1988, p. 70)

Seguem, portanto, as ponderações de Willet, com o intuito de esclarecer as maiores diferenças entre peças realistas, ou seja, produções dramáticas, e as peças do teatro épico brechtiano.

TEATRO DRAMATICO	TEATRO EPICO
Enredo	Narrativa
O espectador em uma situação de palco	Transforma o espectador em um observador
Desgasta sua capacidade de ação	Desperta sua capacidade de ação
Fornecer ao público sensações	Faz o público tomar decisões
Experiência	Imagem do mundo
O espectador envolvido	O espectador enfrenta algo
Sugestão	Argumento
Sentimentos instintivos são preservados	Trazido ao ponto de reconhecimento
O espectador compartilha a experiência	O espectador fica do lado de fora
O ser humano é subestimado	O ser humano é o objeto da investigação
Ele é inalterável	Ele é alterável e capaz de alterar
Olhos no final	Olhos no decorrer da peça
Uma cena faz a outra	Cada cena por si só
Crescimento	Montagem
Desenvolvimento linear	Desenvolvimento em curvas
Determinismo evolucionário	Pulos
O homem como um ponto fixo	O homem enquanto processo
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Sensação	Razão

Figura 1: Quadro comparativo entre o teatro dramático e épico (WILLET, 1974, n. p.).

Ademais, o teatro épico carrega características únicas que Rosenfeld entende como a desmistificação do ser humano, "a revelação de que as desgraças [do homem] não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas" (ROSENFELD, 1965, p. 151). Para tal, fala sobre a experiência do vazio e da solidão. Ao dissertar sobre a obra de Georg Büchner, outro dramaturgo alemão e influenciador do drama social, traz "a experiência de um mundo vazio e absurdo", que "leva muitas vezes à redução da imagem do homem que se torna grotesca, particularmente quando é oposta à imagem sublime do herói clássico" (p. 70). Neste contexto, "a solidão, ligada ao sentimento do vazio, rompe a situação dialógica e a sua dramatização leva, quase necessariamente, a soluções lírico-épicas" (p. 71), trazendo à tona episódios alienantes do teatro épico como forma de dissolução do diálogo.

## O PALCO SOCIAL DE ERVING GOFFMAN

Erving Goffman nasceu no Canadá, mas fez sua carreira em Chicago, nos Estados Unidos, onde começou sua vida acadêmica analisando espaços cotidianos da vida, como asilos, prisões e hospitais, catalogando-os como instituições totais (LA PAROLA, 2018). Estas organizações, como elucida Martins (2014), isolam grupos de indivíduos de toda a sociedade com o intuito manipular suas consciências.

No entanto, sua microsociologia estende-se a outros ambientes. Em *A representação do eu na vida cotidiana* (2013), embebido de interacionismo simbólico, dissecou a interação humana como uma representação que os indivíduos performam aos outros. Para ele, em uma interação humana, o indivíduo "atua de acordo com os anseios que quer transmitir ao receptor da mensagem, que nesse sentido diz respeito às relações entre os indivíduos em uma determinada situação cotidiana" (MARTINS, 2014, p. 144).

Amparan e Gallegos (2002) trazem à tona um breve esquema no que tange a formação de uma encenação, cuja área de ação pode ser dividida em dois grandes setores: o palco (*stage*) e os bastidores (*backstage*). Neste, os atores se preparam para representar seus papéis a fim de não só se convencerem de seus papéis, mas a fim de impressionar o público. Naquele, a ação aparece aos olhos dos espectadores.

- 1) La definición de la situación. La existencia de una idea acerca de la situación y de la acción que se desarrolla en esa situación en la forma de imagen, tema, argumento o guión.
- 2) Elección de un escenario. El área de acción no es un objeto existente afuera de la instancia de interacción, más bien es definido dentro de esa instancia. Esta área de acción es, siguiendo la analogía dramática, el escenario propiamente dicho en donde se desarrolla la actuación (*performance*). La audiencia, que es la que observa la actuación y reacciona a ella, está incluida en esta fase de elección del escenario.
- 3) Reclutamiento de actores y ensayo de sus papeles.
- 4) Representación. (AMPARAN; GALLEGOS, 2002, p. 240)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> "1) A definição da situação. A existência de uma ideia sobre a situação e a ação que ocorre nessa situação na forma de uma imagem, tema, enredo ou roteiro.

2) Escolha de uma configuração. A área de ação não é um objeto existente fora da instância de interação, em vez disso, é definida dentro dessa instância. Esta área de ação é, seguindo a analogia dramática, o próprio cenário onde a performance ocorre. O público, que é aquele que assiste à performance e reage a ela, está incluído nesta etapa da seleção do palco.

3) Recrutamento de atores e ensaio de seus papéis.

4) Representação." Todas as traduções apresentadas em nota foram feitas pela autora deste artigo.



*A representação do eu na vida cotidiana* (2013) retoma o termo *performance* dividindo-o em social e individual, com o objetivo de "analisar la estructura de la experiencia que los individuos tienen y adquieren en todos los momentos de sus vidas" (AMPARAN; GALLEGOS, 2002, p. 241). Em um enfoque dramaturgico, toda ação social é uma encenação (*performance*) pela qual se apresentam a uma plateia. As pessoas não agiriam apenas por estímulo de respostas, como também pela definição da situação na qual se encontram. A teoria do palco social denota a utilização de máscaras no dia a dia, em diferentes ambientes, a fim de as pessoas se enquadrarem em diversos nichos da sociedade de acordo com suas preferências e necessidades. Explica-se que:

(...) o indivíduo, semiconscente de que um certo aspecto de sua atividade pode ser percebido por todos aqueles presentes, tende a modificar esta atividade, empregando-a com seu caráter público em mente. Às vezes, na verdade, ele pode empregar esses sinais somente porque eles podem ser testemunhados. E mesmo que aqueles em sua presença não tenham exatamente consciência da comunicação que estão recebendo, eles de qualquer forma sentirão algo fortemente incorreto se algo incomum for transmitido. (GOFFMAN, 2020, p. 43)

O autor denota variações entre agrupamentos sociais "quanto ao grau em que seus membros pensam explicitamente em tais termos, assim como nas frases selecionadas para fazê-lo" (GOFFMAN, 2010, p. 22), descrevendo uma preocupação constante com o encaixe que a *persona* dos membros terá com o ambiente de agrupamentos pré-estabelecidos. Ele separa o engajamento de homens e animais em envolvimentos principais e laterais. Os principais são aqueles que majoritariamente absorvem atenção e interesse do indivíduo, tornando-se o determinante principal de suas ações. O envolvimento lateral consiste em uma atividade que pode ser realizada pelo indivíduo de modo abstrato, mas que não ameaça ou se confunde com um envolvimento principal. Tais atividades podem ser vistas como uma rota de fuga às linhas principais de ação de um indivíduo. As máscaras sociais alinham-se aos envolvimentos dominantes de um agrupamento, "cujas reivindicações sobre o indivíduo precisam ser reconhecidas prontamente devido às obrigações da ocasião social" (p. 55). Envolvimentos subordinados, enquanto contraponto, são aqueles mantidos silenciosamente, somente quando não se é requisitada a atenção por um envolvimento que o domina. Reitera-se que a relação entre envolvimentos pode mudar inesperadamente, ou seja, um envolvimento dominante pode se tornar subordinado a uma nova fonte de envolvimento agora considerada primordial.



A questão da máscara social reflete-se quando um indivíduo desempenha qualquer papel. Segundo Goffman:

(...) implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as conseqüências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. (GOFFMAN, 2013, p. 29)

Posto isso, quando os indivíduos se reúnem com o propósito de interação em um agrupamento em específico, cada um se mantém fiel ao papel que lhe foi conferido, como houvesse equipes comunicando-se uma com as outras. Podemos chamá-los de *atores*, assim como Goffman o faz:

Dentro das paredes do estabelecimento social encontramos uma equipe de atores que cooperam para apresentar à plateia uma dada definição da situação. Isto incluirá o conceito da própria equipe e da plateia e princípios relativos à linha de conduta que deverá ser mantida mediante regras de polidez e decoro. Encontramos, às vezes, uma divisão entre região dos fundos, onde é preparada a representação de uma prática, e região de fachada, onde ela é representada. (GOFFMAN, 2013, p. 259)

Ainda para o autor, um acordo de solidariedade é mantido entre os atores e a plateia, ou seja, quem enxerga a encenação social, "para que eles ajam como se um dado nível de oposição e concordância existisse entre eles. Tipicamente, mas nem sempre, o acordo é acentuado e a oposição é representada com truques" (GOFFMAN, 2013, p. 256). Continua a comparação da estrutura social com um palco:

A afirmação de que o mundo inteiro é um palco é suficientemente corriqueira para que os leitores estejam familiarizados com suas limitações e tolerantes com a apresentação dela, sabendo que, a qualquer momento, serão capazes de demonstrar facilmente a si próprios que não deve ser levada demasiado a sério. Uma ação encenada num teatro é uma ilusão relativamente tramada, sendo admitida como tal;

ao contrário da vida normal, nada de real ou de verdadeiro pode acontecer aos personagens representados – embora em outro nível, sem dúvida, alguma coisa verdadeira e real possa acontecer à reputação dos atores, enquanto profissionais cujo trabalho diário consiste em desempenhar peças teatrais. (GOFFMAN, 2013, p. 272-273)

O psicodrama de Goffman enxergava a encenação como um conjunto de ações, "pendentes das mútuas respostas e ajustamentos estabelecidos pelos atores envolvidos que interpretam um a ação do outro" (LA PAROLA, 2018, n. p). Ainda segundo o artigo, as pessoas projetam em si mesmas **fachadas** para se manterem à altura da dignidade que projetam sobre elas mesmas. Na visão do sociólogo, o "desempenho dos papéis sociais relaciona-se ao modo como cada indivíduo concebe a sua imagem e a pretende manter" (GOFFMAN, 2007, p. 48). Ademais:

(...) o indivíduo influencia o modo que os outros o verão pelas suas ações. Por vezes, agirá de forma teatral para dar uma determinada impressão para obter dos observadores respostas que lhe interesse, mas outras vezes poderá também estar atuando sem ter consciência disto. Muitas vezes não será ele que moldará seu comportamento, e sim seu grupo social ou tradição na qual pertença. (GOFFMAN, 2007, p. 107)

O próximo passo deste artigo é entender como tais conceitos podem ser utilizados em um estudo interdisciplinar com literatura e teatro, mais especificadamente com *Six degrees of separation*, de John Guare.

## SIX DEGREES OF SEPARATION

*Six degrees of separation* estreou no dia 19 de maio de 1990, no teatro Mitzi E. Newhouse, junto ao célebre complexo do Lincoln Center Theater. No dia 8 de novembro de 1990, a produção mudou para o teatro Vivian Beaumont, também no Lincoln Center. A peça foi um sucesso de início, sendo comparada a então mais conhecida produção de Guare, *The house of blue leaves* (1971).

Paul é um jovem negro que aparece de supetão, ferido depois de um assalto, na casa do casal Kittredge, proeminentes negociadores de arte nova iorquinos. Eles moram em um dos endereços mais cobiçados de Nova York, com



vista para o Central Park. Paul diz que estava no parque quando roubaram seus pertences e sua tese – diz que é amigo dos filhos de Flan e Louisa "Ouisa" Kittredge na Universidade de Harvard. Naquele momento, eles estão tentando conseguir o dinheiro para comprar uma pintura de Cézanne com outro negociador, da África do Sul, intermediário neste negócio. Paul afirma que está em Nova York para encontrar seu pai, o ator e diretor Sidney Poitier, que dirigirá uma versão cinematográfica do musical *Cats*. O jovem encanta a plateia com suas histórias (muito pela forma como conta as histórias, eloquentemente), cozinha para os grã-finos e dorme no apartamento. Eventualmente, Paul usa a casa para um encontro com um homem, mas é pego em flagrante por Ouisa. Assim, o casal vai descobrindo que quase tudo sobre o jovem é mentira. Paul não é um estudante de Harvard, e obteve detalhes sobre os Kittredges de outro estudante do sexo masculino que ele havia seduzido.

Ao esconder-se dos pais de alunos que enganou, iniciou outro golpe contra um jovem chamado Rick e sua namorada, Elizabeth. O jovem casal ingênuo é novo na cidade grande, e, com base no golpe de Paul, o convida para morar com eles até que ele resolva tudo com seu pai rico – que Paul diz ser Flan Kittredge. O trio cria uma bela amizade, com Paul desabafando sobre o disfuncional relacionamento com seu pai racista. Uma noite, Paul leva Rick para fora da cidade e o seduz para conseguir a quantia que havia pedido emprestado aos jovens. Sem dinheiro, Rick comete suicídio.

Em desespero, Paul chama os Kittredges para obter assistência. Ouisa se sente emocionalmente apegada a Paul, na esperança de poder ajudá-lo de alguma forma, apesar do fato de ele ter sido vítima deles. Por um telefonema prolongado e trabalhoso, ele concorda em se entregar à polícia se Ouisa estivesse com ele, o que não aconteceu. Paul aparentemente foi preso e, pelo fato de a família não saber seu nome verdadeiro, não foi localizado.

## ASPECTOS BRECHTIANOS EM *SIX DEGREES OF SEPARATION*

Começamos, agora, a elucidar os aspectos brechtianos presentes na peça *Six degrees of separation*. Ao falarmos da quebra da quarta parede, como feito anteriormente, trazemos à tona a transparente interação entre atores e plateias. A primeira *stage direction* já nos é clara: "They speak to us"<sup>4</sup> (GUARE, 1990, p. 15), assim como a primeira fala de toda a peça:

<sup>4</sup> "Eles falam conosco".



OUISA

Tell them! (GUARE, 1990, p. 15)<sup>5</sup>

Não só neste momento, Ouisa e Flan fazem da plateia um narratário que deve tirar suas próprias conclusões sobre o fato, questionando-nos constantemente se estamos prestando atenção ou não na peça, ou se as personagens estão seguindo as direções certas.

OUISA (To us)

Did he take anything? (GUARE, 1990, p. 15)<sup>6</sup>

Mais: a interação com a plateia serve para mostrar suas verdadeiras intenções – tanto Paul, ao criar sua *persona* a fim de ludibriar os casais ricos, quanto Ouisa e Flan, quando querem demonstrar sentimentos contrastantes aos que performam em cena.

GEOFFREY (*Leaving*)

It's been wonderful seeing you –

OUISA (*Very cheery*)

No no no! Stay! –

(*To us*) Two million dollars two million dollars – (GUARE, 1990, p. 27)<sup>7</sup>

Sobre criar um efeito alienante à audiência, é clara a montagem desconectada de cenas: Ouisa conta-nos as histórias no presente, com algumas ponderações de Flan, remontando a situações que ocorreram no passado. No entanto, cenas na perspectiva de Paul intercalam-se durante as descrições, como que trazendo um contraponto às visões do casal ou complementando o entendimento da história para o público. Também, desconexo do encadeamento aristotélico das cenas, entre começo, meio e fim, aparece a cena do sonho de Ouisa, como contada por ela mesma. Os devaneios das personagens e o advento da imaginação – como exposto por Paul em seu monólogo sobre *O apanhador no campo de centeio* após o jantar, plagiado de um discurso de formatura de uma

<sup>5</sup> “OUISA Diga a eles!”.

<sup>6</sup> “OUISA (*a nós*) Ele levou alguma coisa?”

<sup>7</sup> “GEOFFREY (*indo embora*) Foi ótimo revê-los – OUISA (*animada*) Não, não, não! Fique! –”

universidade Ivy League – aparecem como a confirmação do efeito alienante brechtiano aplicado aqui.

Outro aspecto debatido no presente artigo foi o *gestus*, combinação de um gesto e um significado social em um movimento aqui permitindo ao público entender algo específico sobre as circunstâncias sociais denotadas na peça. Enquanto no telefone com Ouisa, sendo convencido a se entregar para a polícia, a conversa chega a Michelangelo pintando o teto da Capela Sistina. Ouisa conta a Paul que ela tocou no teto, de forma bastante natural. No momento em que fala que ela tocou na mão de deus, fica clara a analogia que alguém pode fazer entre Louisa pertencer a uma classe social mais elevada, que está no topo da pirâmide, enquanto Paul, atônito, sonha em fazer parte deste mundo erudito e naturalmente intelectual.

PAUL

You've been to the top of the Sistine Chapel?

OUISA

Absolutely. Stood right under the hand of God touching the hand of man. The workman said "Hit it. Hit it. It's only a fresco." I did. I slapped God's hand. (GUARE, 1990, p. 104-105)<sup>8</sup>

Isso nos faz discutir a característica mais marcante de *Six degrees of separation*: as suas críticas sociais. Embebidas pelo didatismo brechtiano e pelas características enumeradas por Willet (1974), a peça coloca em cena as diferenças de tratamento não só entre classes sociais, mas entre raças também. A presença de Paul em meio a um casal de cor branca, cujo relacionamento com os filhos não se dá bem, faz dele uma projeção do que as suas vidas poderiam ser se tivessem como criar seus filhos novamente. Issaka Maïnassara Bano, doutorando em sociologia e mestre em educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), explica como o complexo do branco salvador pode se manifestar: adjetivando ações de pessoas brancas que tentam ajudar pessoas não-brancas, mas que têm um viés egoísta e que não levam em conta os processos culturais dos ajudados em questão, rotulam os ajudados "como vítimas impotentes que não podem se ajudar, esperando o resgate e a salvação" (GLAMOUR, 2020). A postura de Geoffrey para com questões negras em seu país, a África do Sul, também denotaria a missão de um branco que deve expandir a cultura de outro grupo étnico. Ele também cita diversos nomes

<sup>8</sup> "PAUL Você foi ao topo da Capela Sistina?"

OUISA Mas é claro. Fiquei bem debaixo da mão de Deus que toca a mão do homem. O operário disse: 'Toque na mão dele. Toque na mão dele. Acabou de ser reformado.' E eu o fiz. Eu bati na mão de Deus."

importantes de artistas negros para justificar a sua provocação, como se isso o tornasse um deles.

GEOFFREY

And I was thinking for South Africa. What about a Black American Film Festival? With this Spike Lee you have now and of course get Poitier down to be the president of the jury and I know Cosby and I love this Eddie Murphy and my wife went fishing in Norway with Diana Ross and her new Norwegian husband. And also they must have some *new blacks* – (GUARE, 1990, p. 61-62)<sup>9</sup>

Além disso, há uma fetichização sobre a situação de Paul enquanto um afro-americano; os brancos calam-se para escutar a sua experiência não a fim de aprender e questionar seus próprios comportamentos, mas sabendo de antemão que aquele homem não responderia de maneira contrária aos interesses hegemônicos daquele ambiente, o que se discutirá no próximo tópico, quando falaremos também das passagens que demonstram a falta de preocupação destes indivíduos, em outras situações. Ouisa, no final da peça, parece ter uma mudança de comportamento – ou seja, humaniza Paul e tem consciência que o casal deliberadamente brincou com o desejo e ambição de um jovem que não teve as mesmas oportunidades que os dois.

A crítica à própria superficialidade das personalidades do casal é denotada pelos diálogos do casal, principalmente no que tange a repentina vontade de fazerem parte da adaptação filmográfica de *Cats*, quando este é um musical visto com maus olhos pela crítica conservadora da Broadway. Por fim, a constante referência do casal à dinheiro é a própria crítica social brechtiana que mostraria negativamente a sociedade burguesa, com o intuito de mostrar ao público as mazelas da estratificação social (paradoxal, para seu modelo) que ela perpetua. O casal relembra viagens internacionais e seus conhecimentos em arte ao mesmo tempo em que discutem temas sérios da sociedade, o que reforça a superficialidade supracitada.

---

<sup>9</sup> “GEOFFREY E eu estava pensando pela África do Sul. Que tal um Festival de Cinema Negro Americano? Com o tal de Spike Lee de vocês e, é claro, Poitier como o presidente do júri. Eu conheço Cosby e amo esse Eddie Murphy e minha esposa foram pescar na Noruega com Diana Ross e seu novo marido norueguês. E também devem ter alguns *novos negros*–”.



## A TEORIA DO TEATRO SOCIAL EM *SIX DEGREES OF SEPARATION*

As teorias de Erving Goffman são observadas na prática em *Six degrees of separation*. Paul é um jovem negro que busca como vítimas de seus golpes casais de meia-idade, geralmente os ricos nova iorquinos. Para tal, cria uma personagem diferente daquela que performa ao primeiro personagem que o conhece, Trent. De homem inculto, com trejeitos urbanos e postura maltrapilha, **veste-se** de estudante de Harvard e dá a Geoffrey, Ouisa e Flan uma análise sobre *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger, citando também Samuel Beckett e acontecimentos populares como o assassinato de John Lennon, enfatizando sua versatilidade enquanto um adolescente bem-informado. A desenvoltura de sua oratória e a quantidade de informações armazenadas pelo rapaz surpreendem os adultos, quando, na realidade, aquilo era um **espetáculo** ensaiado meticulosamente por Paul, cujo intuito seria familiarizar-se com a cultura e modo de vida daquelas pessoas, **mostrando também ser como um deles**. Neste momento da peça, é possível até enxergar o sarcasmo de Paul ao dizer, nas entrelinhas, que quem o escutava não sabia o ler devidamente, traduzindo a uma pretenciosa conclusão sobre *O apanhador no campo de centeio* – "Everybody's a phoney", e mais: "People never notice anything" (GUARE, 1990, p. 42)<sup>10</sup>. As suas provocações, todavia, eram totalmente oriundas de um discurso de formatura da Universidade de Harvard. O trabalho de Paul foi memorizá-lo.

Talvez a maior problemática da produção, a questão do racismo atenuada quando Paul era interrogado na cozinha corrobora com a visão de que ele sabia exatamente **qual máscara portar** em um ambiente social cujos valores aceitariam somente uma resposta: não seja um homem negro radical. A questão do dinheiro perpassaria a questão da raça, colocando os homens e a mulher que escutavam em posição confortável, não podendo ser responsabilizados por quaisquer tipos de discriminação. Ademais, Paul traveste-se em um comentário meritocrata, embora recuse a identidade americana, tão conservadora, ao contar sua experiência – explica-se a positividade deste adendo ao pensarmos em como Ouisa e Flan apegam-se a valores eurocêntricos de arte e cultura, e como uma educação europeia seria vista com bons olhos. Ainda em relação a Paul, sua orientação sexual é suprimida de todas as conversas que antecedem o flagra de Ouisa, pela manhã, de Paul e seu acompanhante nus.

PAUL

But I never knew I was black in that racist way till I was sixteen and came back here. Very protected. White servants. After the

<sup>10</sup> "Todos são uma farsa" e "As pessoas nunca reparam em nada".

divorce we moved to Switzerland, my mother, brother, and I. I don't feel American. I don't even feel black. I suppose that's very lucky for me even though Freud says there's no such thing as luck. Just what you make. (GUARE, 1990, p. 39-40)<sup>11</sup>

Flan e Ouisa mostram-se complacentes com todas as posturas do garoto até o momento em que este não demonstra **comportamentos inapropriados**, vide ser homossexual ou pertencer a uma classe social mais baixa. Quando ele vai além do mundo branco, rico e heteronormativo onde o casal Kittredge vive, as desconfianças iniciam; perguntam-se onde está o dinheiro, onde estão as joias, se o Kandinsky de dois lados continua na sala de estar, etc. Dr. Fine, ao saber que foi vítima de um golpe, diz a um policial: "This fucking black kid crack addict came into my office lying—" (GUARE, 1990, p. 73)<sup>12</sup>. Antes, quando enfeitado pelos antecedentes Ivy League de Paul, não demonstrava sua faceta racista. É na presença de uma autoridade que dá mais valor à voz de um homem branco do que à voz de um homem negro que é convidativo performar outras personalidades senão a de médico bondoso e de pai preocupado com o amigo do filho.

Outros personagens confirmam a necessidade das personagens brancas em não se sentirem responsáveis pela opressão de personagens negras, como colocado anteriormente por Issaka Mainassara Bano em entrevista à *Glamour* (2020). O mais eminente exemplo é a culpa no tráfico por Ouisa não ter ajudado Paul a se entregar. Colocado na peça como um motivo de acaso e infeliz, pode ser lido como uma metáfora à atitude destas famílias brancas para com o racismo – tanto que Paul, ao responder por que não queria se entregar à polícia sozinho, teve de explicar o óbvio, saindo do seu personagem anterior, quando jantava na casa dos Kittredges:

OUISA

I don't think they kill you.

PAUL

Mrs. Louisa Kittredge, I am black. (GUARE, 1990, p. 114)<sup>13</sup>

<sup>11</sup> "PAUL Mas eu nunca entendi que era negro daquele jeito racista até os dezesseis anos e voltar para cá. Sempre fui muito protegido. Tinha servos brancos. Após o divórcio, mudamo-nos para a Suíça, minha mãe, meu irmão e eu. Não me sinto americano. Eu nem me sinto preto. Suponho que isso seja muita sorte para mim, embora Freud diga que sorte não existe. Só existe o que você faz".

<sup>12</sup> "Esse garoto negro viciado em crack entrou no meu escritório mentindo –".

<sup>13</sup> "OUISA Eu não acho que eles te matarão.  
PAUL Sra. Louisa kittredge, eu sou negro."

Paul transforma-se ao encontrar o casal Rick e Elizabeth, de Utah. Diferentemente de sua postura com os Kittredges, ele se mostra mais liberal, apto a discutir a questão social e racial nos Estados Unidos: seu pai seria Flan, um rico negociante de arte que rejeita seu filho negro, fruto de seus dias como *hippie*. Ele teria ido ao sul protestar para registrar votos de pessoas negras, seus amigos teriam sido mortos. Quando conheceu a mãe de Paul, casou-se com ela, mas a abandonou para ironicamente estudar na Universidade de Harvard e constituir família com uma mulher branca – "The new wife—the white wife –The Louisa Kittredge Call me Ouisa Wife –" (GUARE, 1990, p. 90)<sup>14</sup>.

Os Kittredges contam a história de uma maneira que demonstram o decoro ao conversarem com Geoffrey, o intermediário da compra de um Paul Cézanne, e a espontaneidade ao **conversarem** com a plateia sobre o caso que os abarrotou. O foco, no entanto, permanece o mesmo: direta ou indiretamente, demonstrar a gananciosa necessidade de dinheiro e *status* na vida do casal.

FLAN

It's that awful thing of having truly rich folk for friends.

OUISA

Face it. The money does get in the—

FLAN

Only if you let it. The fact of the money shouldn't get in—

OUISA

Having a rich friend is like drowning and your friend makes life boats. But the friend gets very touchy if you say one word: life boat. Well, that's two words. We were afraid our South African friend might say "You only love me for my life boats" But we *like* Geoffrey.

FLAN

It wasn't a life-threatening evening.

<sup>14</sup> "A nova esposa – a esposa branca – A me-chame-de-Ouisa-Louisa-Kittredge-esposa".

## OUIA

Rich people can do something for you even if you're not sure what it is you want them to do. (GUARE, 1990, p. 20)<sup>15</sup>

O trecho destacado aponta para a forma como o casal via suas interações interpessoais: qualquer deslize da *máscara social* poderia privá-los de continuar convivendo no mesmo espaço do que certas pessoas e usufruindo de certos privilégios. Para sustentar essa posição de poder, organizam jantares, vão a eventos da alta sociedade e frequentemente, no decorrer da peça, fazem referências a viagens internacionais ou outros símbolos de riqueza e tradicionalismo.

Portanto, a necessidade de as personagens de *Six degrees of separation* mostrarem-se diferentes pessoas em diferentes momentos demonstra a pertinência de estudar o palco social de Goffman, principalmente quando este não só acarreta consequências na peça (o ímpeto de Paul em tornar-se um adolescente herdeiro) como é a própria causa do que se vê (a forma como o casal Kittredge e seus amigos se comportam em convenções sociais, a eterna feira de vaidades). O agrupamento social padrão da peça, representando a branca classe média alta de Manhattan, aloca seus membros de acordo com a sua compatibilidade e enfatiza a preocupação constante com o encaixe que cada *persona* terá com a outra, seguindo características pré-estabelecidas.

## CONCLUSÃO

Todos nós utilizamos de máscaras para nos comunicarmos. Não somos a mesma pessoa dependendo do grupo onde estamos inseridos. A necessidade de vestir uma carapuça, seja para misturar-se intelectualmente ou socioeconomicamente com outros estratos sociais. Essa é uma consequência direta do sistema capitalista, motivo pelo qual se tornou pertinente analisarmos o teatro

---

<sup>15</sup> “FLAN É aquela coisa horrível de ter pessoas verdadeiramente ricas como amigos.

OUIA Se orienta. O dinheiro te faz –

FLAN Só se você deixar. O dinheiro não deveria te deixar –

OUIA Ter um amigo rico é como se afogar e seu amigo faz botes salva-vidas. Mas o amigo fica muito sensível se você disser uma palavra: barco salva-vidas. Bem, são duas palavras. Tínhamos medo de que nosso amigo sul-africano pudesse dizer ‘Você só me ama pelos meus botes salva-vidas’. Mas gostamos de Geoffrey.

FLAN Não foi uma noite de aventuras.

OUIA Pessoas ricas podem fazer algo por você, mesmo que você não tenha certeza do que deseja que façam”.

épico de Bertolt Brecht, ativamente militante, junto à teoria do palco social de Erving Goffman.

Entendemos, a partir de uma "encenação dramática relacionada às múltiplas ações da vida cotidiana" (MARTINS, 2014, p. 143), que o autor interpreta o "mundo vivido, as chamadas representações dos **eus** que cada indivíduo representa e apresenta" (p. 143), definindo sua metáfora teatral. A alusão à teoria dos seis degraus de separação, a ideia de que todas as pessoas têm seis ou menos conexões sociais distantes umas das outras, enfatiza com ironia a posição social das personagens na peça – define-se aqui uma defesa de Paul pois este, enquanto buscando uma melhor condição de vida, tem que fazer o que lhe é possível para ascender socialmente e conhecer as seis pessoas certas até, por fim, encontrar melhores possibilidades. O que lhe é possível, neste caso, é mostrar-se confortável com o estilo de vida e as preferências do casal Kittredge, assim como uma compatibilidade com as outras vítimas de seus golpes.

Paul valeu-se do teatro social para **performar** uma ação social a uma plateia específica, a *bourgeoisie* nova iorquina, alienada por um meio artístico bitolado e um círculo social restrito. Relembrando que o palco social enquadra pessoas em diversos nichos da sociedade de acordo com suas preferências e necessidades, Paul utiliza múltiplas facetas a seu favor para integrar-se nesta *bourgeoisie*, não somente a seu bel-prazer, mas como também em tom de denúncia à classe média alta intelectual, principalmente no que tange a questão do racismo e a falta de oportunidade à comunidade negra.

Conclui-se, portanto, que a teoria do teatro social de Erving Goffman em *Six degrees of separation*, de John Guare, extrapola o âmbito individual de beneficiar somente o indivíduo que se traveste para fazer parte de um agrupamento social, tal como validando seu esforço. Ainda sob a perspectiva do jovem negro Paul, a teoria do teatro social aplicada aqui enfatiza os aspectos negativos da sociedade burguesa tal como apeterceria Bertolt Brecht, seguindo seus preceitos do teatro épico.

Vimos que todos os aspectos do teatro épico aqui expostos podem ser relacionados com a peça de John Guare, de forma que o artigo se provou importante para comprovar a relevância da análise, bem como reforçar o caráter de interdisciplinaridade do trabalho, com a sociologia de Erving Goffman e o aspecto político que permeia toda a peça.

## REFERÊNCIAS

AMPARAN, A. C.; GALLEGOS, L. A. El enfoque dramaturgico en Erving Goffman. *Polis*, v. 2, n. 25, Cidade do México, [2002], p. 239-255.

BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.



GLAMOUR. *Professor nigeriano critica Rafa Kalimann e fala sobre 'white savior'*. Disponível em: <https://glo.bo/2WY2nHM>. Acesso em: 26 jul. 2020.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2007, 2013.

\_\_\_\_\_. *Comportamento em lugares públicos*. Petrópolis: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise*. Petrópolis: Vozes, 2012.

LA PAROLA. *Goffman: o sociólogo que uniu a psicologia ao teatro*. Disponível em: <https://laparola.com.br/ervin-goffman>. Acesso em: 22 jul. 2020.

MARTINS, H. D. A metáfora teatral como representação social para Erving Goffman: um ensaio teórico. *Espaço acadêmico*, v. 1, n. 163, Curitiba, dez. 2014, p. 141-149.

PRADO, A. D. de. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva: Universidade de São Paulo, 1988.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo, 1965.

WILLET, J. *Brecht on theatre*. London: Eyre Methuen, 1974.