A VIGÊNCIA DE BRECHT: O PRAZER DO PENSAR

Renato Cordeiro Gomes

UERJ-PUC-Letras

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo. V. 1.*
Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

Comemorou-se em 1986 trinta anos da morte do poeta e dramaturgo Bertolt Brecht. Ocasão aproveitada para intensificar o diálogo Brasil-Alemanha, através do Instituto Goethe, que promoveu uma exposição e um seminário cujo tema foi a obra desse alemão, um dos maiores e decisivos autores teatrais do século XX. Ocasão também para iniciar o projeto de edição do *Teatro completo* de Brecht, em 12 volumes, coordenado por Wolfgang Bader e Fernando Peixoto, para a Editora Paz e Terra.

Ao primeiro volume, com peças escritas entre 1918-1919, deverão suceder-se os outros, com o objetivo de “fornecer aos interessados um texto confiável de todas as peças de Brecht em língua portuguesa”, apresentando-as não por gêneros como a edição alemã, mas seguindo “uma ordem rigorosamente cronológica, conforme a seqüência em que foram escritas”. O projeto pretende traduzir todas as peças fielmente do original alemão a partir da edição padrão das obras completas de Brecht, publicada em 20 volumes pela Editora Suhrkamp, sem nenhuma tentativa de se adaptar ou nacionalizar o texto, mantendo-se até mesmo os nomes alemães na forma original – esclarecem os coordenadores no Prefácio.

De posse desses volumes, poderemos seguir as transformações do teatro brechtiano e, cruzando-os com os textos teóricos do Autor, tentar verificar a vigência, hoje, dessa obra que, escrita em consonância com a História, conjuga o projeto ideológico com a estética da ruptura, na busca do novo, – característica da modernidade –, e pauta-se pela crítica da razão.

Será uma oportunidade, a partir da publicação desse primeiro volume, testar se estaria acontecendo com Brecht, como lembra Fernando Peixoto, o que ele mais combateu: estaria sendo respeitado como um clássico intocável e sagrado, quando para ele um grande texto é aquele que se modifica em função das necessidades? Ou, numa atitude oposta, estaria ele sendo contestado, em virtude do primado da razão com que construiu a sua obra, pelos adeptos de uma ótica que privilegia o irracionalismo? Adeptos de uma “cultura do narcisismo”, de postura hedonista, que, a partir das rebeliões dos anos 60, enfatizam as questões do desejo, do corpo, do prazer, de centramento no “sujeito”, e opõem-se às soluções totalizantes das propostas brechtianas informadas pelo pensamento marxista e direcionadas para o sentido revolucionário de suscitar, de produzir a “tomada de consciência” indispensável à transformação do mundo.

Nesta linha, que respostas daria a obra de Brecht às correntes que, hoje, a olham de viés, evocando o nome de Antonin Artaud? Tais tendências são atraídas pela magia encantatória do teatro artaudiano, que abole a demasiada importância que o teatro ocidental dá ao texto e faz desaparecer a concepção de uma “mensagem” a transmitir; aí a palavra deixa de se pensar como “origem” para se inscrever como elemento de um jogo que a ultrapassa e a transforma, e onde deve ser considerada na sua materialidade e na sua atividade, estreitamente ligada ao corpo que a produz, e contra qualquer supremacia de “sentido”, conforme observa Guy Scarpetta. Tais tendências, muitas vezes, deixam-se levar pela idéia de que o teatro de Artaud é uma festa anárquica e psicológica, quando, pelo contrário, exige rigor, desintegração organizada da ordem “cultural” existente. Brecht ainda mantém a existência central de uma “fábula” e seus personagens, para mostrar as determinantes sociais das relações inter-humanas, pois para ele o homem concreto só pode ser compreendido à base dos processos dentro e através dos quais existe. Artaud, mais radical, rompe violentamente com toda a ideologia da representação ou da expressão (ou, de resto, com todas as ideologias, haja vista seu afastamento dos surrealistas, quando estes aderiram ao partido comunista): “Não cremos que a vida seja representável em si mesma ou que valha a pena correr o risco de representá-la”, afirma.

Tais tendências, atraídas pelo fato de que Artaud propõe servir-se do *corpo*, meio de ação mais importante, para suscitar

ou reencontrar sua força transgressiva, contestam o privilégio que Brecht dá à *razão*. Entretanto o trabalho corporal não significa espontaneidade física ou liberdade instintiva e empírica — caminho por que enveredam, quase sempre, os “happenings” e as “performances”. Para Artaud, “toda a emoção tem bases orgânicas, é através do cultivo da emoção no próprio corpo que o ator aumenta nele a densidade volitiva”; — com esta idéia pretende-se combater o teatro brechtiano, acusando-o de frieza, de falta de emoção, não se compreendendo que este não elimina absolutamente as emoções, mas “examina-as e não se satisfaz com a sua mera produção”; “tudo o que diz respeito aos sentimentos deve ser exteriorizado, deve tornar-se gesto — gestus social, aquele que nos permite tirar conclusões sobre a situação social”, atesta Brecht. Tem por objetivo elevar a emoção ao raciocínio.

As linhas gerais das reações ao teatro de Brecht, hoje intensificadas por diversos matizes ideológicos, já tinham sido levantadas e rebatidas por Barthes, em artigo de 1986 (“Les tâches de la critique brechtienne”; in: *Essais critiques*). Resumidamente, eis o que diz o crítico francês. O teatro de Brecht é desacreditado por sua marca política, por ser um teatro comunista. Ou é submetido a uma operação tradicional de desmontagem política: dissocia-se o homem da obra, abandona-se o primeiro à política e envolve-se a segunda na bandeira do Teatro Eterno — a obra é grande, apesar dele, contra ele. Ou seria ele uma dessas vastas consciências criativas atreladas a uma promoção humanitária do homem; esta postura recobre um preconceito anti-intelectualista: para melhor humanizar Brecht, desacredita-se ou minimiza-se a parte teórica de sua obra que seria grande, apesar das visões sistemáticas sobre o teatro épico, o ator, o distanciamento etc.; reagrupa-se o contraste romântico entre o coração e a razão, a intuição e a reflexão, o infável e o racional, oposição que mascara em última instância uma concepção mágica da arte. Ou combate-se a oposição de Brecht ao herói positivo, a concepção épica do teatro e a orientação “formalista” da dramaturgia brechtiana.

A essas reações, Barthes contra-argumenta com o conteúdo ideológico preciso, coerente, consistente, organizado, que protesta contra as deformações abusivas. Não se deve separar os textos teóricos da obra essencialmente criativa, com a qual forma um todo, cuja função constitutiva é transformar um público no momento em que o diverte. O teatro de Brecht não

dispensa as exigências da reflexão teórica — o que não enfraquece o seu valor criativo. Esse teatro deve ser considerado como um teatro pensado.

Pela leitura das peças do jovem Brecht que compõem este primeiro volume do *Teatro completo*, pode-se começar a percorrer o caminho trilhado pelo Autor e perseguir o amadurecimento de sua dramaturgia e a fixação cada vez mais nítida de sua ideologia, numa crítica cada vez mais contundente à sociedade burguesa.

Paolo Chiarini, em sua obra *Bertolt Brecht* (Civilização Brasileira, 1967), sugere quatro etapas na trajetória brechtiana.

Na primeira, constituída de peças como *Baal* (1918-19) *Tambores na noite* (1919) e as peças curtas inseridas no volume agora editado, Brecht denuncia a alienação do homem da sociedade capitalista, reduzido a um “número”, e concretizada na única perspectiva que resta ao homem para salvar sua individualidade: negar-se como tal, renunciar a ela, descer à esfera do biológico.

Na segunda etapa, de *Homem é homem* (1924-1926) a *Mahagonny* (1927-1928), Brecht “enquadra por detrás do indivíduo também o ambiente e a sociedade, não como pano de fundo, mas justamente, como parte integrante e condicionadora do próprio indivíduo”. As atitudes coletivas, as situações gerais subrepujam o indivíduo como tal.

A terceira etapa é formada pelas peças didáticas, como *A decisão* (1930), *A exceção e a regra* (1930) entre outras, em que os conflitos sociais são dramatizados maniqueisticamente, numa aplicação rígida e esquemática do marxismo. Aqui também a dimensão coletiva sobrepuja e determina a pessoa, a iniciativa individual.

A quarta etapa é constituída pelas grandes peças como *A vida de Galileu* (1938/39), *A boa alma de Se-Tswan* (1938/41), *O círculo de giz caucasiano* (1945) etc. — obras da maturidade em que “sua força de interpretação artística e de condenação explícita do mundo capitalista atinge, no plano estético, o máximo de rendimento, mas precisamente enquanto ele é revivido até o fundo em figuras fascinantes pela sua complexa, contraditória e humaníssima psicologia”, no dizer de Chiarini.

Expressão dessa maturidade é o “Pequeno Organon” (1948), resumo da teoria épica em que mostra que o teatro científico não precisa “emigrar do reino do agradável” e converter-se em “mero órgão de publicidade”. É onde revela que o

teatro, mesmo didático, deve continuar a ser o que ele é: teatro, e como tal, é necessariamente diversão: "Prazer é a mais nobre função que encontramos para o teatro"; prazer que resulta dos conhecimentos transmitidos e da exigida beleza da peça e da

Em *Baal*, numa estrutura de cenas sem ligação que já rompe com o rigoroso encadeamento causal da peça aristotélica, traça-se a trajetória do aniquilamento do protagonista. Baal é Rimbaud, o gênio que despreza a genialidade, para ser uma negação radical e absoluta. Nesta peça fica a pergunta: qual seria o lugar do poeta numa sociedade em ruína? A saída para Baal, em sua solidão, é a extrema individualização, abandonando-se à orgia, na poética e poderosa celebração do culto dos instintos, para fugir de uma organização social opressiva. Baal grita: "Temos que libertar o animal!" A peça é a parábola do rebelde solitário, do poeta maldito, cujo protesto é perdido.

Tambores na noite revela o casamento como um negócio e os aproveitadores da guerra, e retrata com realismo o com-sua encenação. Sem abrir mão do estético, Brecht condena a orgia das emoções e a força hipnótica da ilusão provocada pelo impacto mágico do teatro burguês. E alia ao estético o prazer do pensar e, com um fim didático, pretende equacionar o homem como ser de um processo capaz de transformar-se e transformar o mundo, uma vez que depende da situação histórica que é transitória: o mundo é tal, que possa também ser outro!

Esses traços ainda estão distantes das peças do jovem Brecht, surgidas no primeiro pós-guerra, sob o impacto do desecamento e da destruição, na fase produtiva do expressionismo. Mas, enquanto os expressionistas, como afirma Chiarini, criticavam a organização burguesa, alheando-se da sociedade e contrapondo-lhe um convulsionado mundo de liberdade e humanismo, com tintas mais ou menos místicas e religiosas, Brecht, através do historicismo, aprofunda o conhecimento desta sociedade, penetrando em suas contradições mais graves, criticando-a "de dentro". O próprio Brecht dirá mais tarde que, para o expressionismo, o mundo existia apenas como a visão de uma estranha ruína, a criação monstruosa de almas angustiadas. Com o enriquecimento dos meios de expressão do teatro, o expressionismo tornou-se incapaz de esclarecer o mundo enquanto objeto da prática humana. O realismo irônico de Brecht lança mão da comédia, da balada e da paródia e evita cair na forma abstrata do expressionismo, para denunciar a sociedade burguesa que desumaniza a tudo que atinge.

portamento moral e os valores éticos da burguesia alemã. A peça estrutura em contraste a noite do casamento e a revolução e a repressão, no quadro histórico que é a insurreição do proletariado de Berlin, no inverno de 1918-19. Aqui, o anti-herói Kragler, o soldado que retorna da guerra e encontra seu mundo modificado, diferentemente de Baal, possui a liberdade de uma opção: a solução individual (o leito nupcial) ou a coletiva (a decisão histórica, pessoal e intransferível — a revolução); mas não hesita em escolher o concreto e sensual apelo do "leito", como se intitula, simbolicamente, o último ato da peça. Preferindo o caminho negativo, Brecht evitou a solução abstrata, a contraposição mecânica e irreal, substituindo-a por uma problemática concreta e historicamente precisa, como observa Chiarini.

As peças reunidas neste volume de *Teatro completo* talvez pudessem ter como epígrafe uma frase do *Casamento do pequeno burguês*: "Realmente, por aqui, tem alguma coisa que não vai bem!" Nesta peça, os móveis vão se quebrando, as coisas não funcionam. Enquanto isto, o ritual do casamento vai se desarticulando: a festa se desmonta, para arrancar a máscara e revelar o ridículo das instituições burguesas. Alegoricamente, pode-se ler aí a metáfora do mundo que se arruína e com ela os homens. É contra esse mundo que Brecht vai se insurgir, numa linha que amarra suas obras e se acentua à medida que adquire contornos ideológicos mais nitidamente marxistas. O seu teatro procura o divórcio em relação ao teatro burguês ilusionista e funciona como "luz nas trevas" que quer denunciar os conchavos capitalistas como se vê na peça do mesmo nome.

Resta-nos esperar a publicação dos outros volumes, para refazer o percurso do teatro brechtiano e verificar como as coisas aí funcionam. Verificar ainda hoje a fecunda vigência de Brecht que nos incita o prazer de pensar, na busca de soluções para um mundo em que os "móveis" se quebram e são, por isso mesmo, transformáveis. É recomendável, como ele aconselha na "nota para o palco" que abre os *Tambores na noite*, pendurar na platéia alguns cartazes com frases como "Não façam essas caras tão românticas".