

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

JULIANA GONÇALVES GOBBE

O TEATRO POLÍTICO DE BRECHT NO PROCESSO DE FORMAÇÃO HUMANA.

CAMPINAS

2016

JULIANA GONÇALVES GOBBE

O TEATRO POLÍTICO DE BRECHT NO PROCESSO DE FORMAÇÃO HUMANA.

*Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Educação, na área de Educação.*

*Orientador:* Prof. Dr. Dermeval Saviani

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL  
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA JULIANA GONÇALVES GOBBE,  
E ORIENTADA PELO PROF. DR. DERMEVAL SAVIANI

CAMPINAS

2016

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** CNPq, 133764/2014-1

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca da Faculdade de Educação  
Rosemary Passos - CRB 8/5751

G535t Gobbe, Juliana Gonçalves, 1977-  
O teatro político de Brecht no processo de formação humana / Juliana Gonçalves Gobbe. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Dermeval Saviani.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Teatro. 2. Educação. 3. Formação humana. I. Saviani, Dermeval, 1944-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Brecht's political theater in human formation process

**Palavras-chave em inglês:**

Theater

Education

Human formation

**Área de concentração:** Educação

**Titulação:** Mestra em Educação

**Banca examinadora:**

Dermeval Saviani [Orientador]

Newton Duarte

Sérgio Eduardo Montes Castanho

José Claudinei Lombardi

Sandra Soares Della Fonte

**Data de defesa:** 31-03-2016

**Programa de Pós-Graduação:** Educação

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O TEATRO POLÍTICO DE BRECHT E O PROCESSO DE FORMAÇÃO HUMANA

Autora: JULIANA GONÇALVES GOBBE

COMISSÃO JULGADORA:

Prof. Dr. Dermeval Saviani (Orientador).

Prof. Dr. Newton Duarte

Prof. Dr. Sérgio Eduardo Montes Castanho

A ata da defesa assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica do aluno.

2016

Um dia o amigo Gilberto Sant'Anna me disse:

-Você precisa ler Brecht.

A ele dedico este trabalho.

Sobre palavras que não se resumem a um simples “obrigada”.

em sóis e tempestades:

Beth e Birigui

na estrada

depois um beijo:

Lely e Nilson

quando todos os sons

resolvem me abraçar:

José Alberto e Silvana Alves.

essa mania de falar em versos

só podia me fazer morrer de amores:

Maria Perícole Gonçalves

na beleza dos quintais

logo vejo sua poesia:

Marta Alvim

sem dúvida nenhuma

meu positivista favorito:

Ricardo Franco de Lima

aos pés da delicadeza:

Chico Moraes

e o tal de Brecht virou mamulengo:

Giorgia Gold

Leonardo Garcia

teatro também é sutileza:

Sílvia Masulo

Galileu Galilei

Você trabalha pra quê?

Denise Fraga

eles limpam a Faculdade de Educação

e eu os aplaudo:

Deisy Michelly da Silva Oliveira

Evanir Ferreira da Silva

Jucilene Nunes da Silva

Leandro Machado da Silva

Maria dos Remédios Ferreira

Maria Ramiro Dias

Mirtes Aparecida Costa

Rosemeire Lourenço Ferreira

Sandraleter Rodrigues Nunes

por me propiciar a leitura:

CNPq

vi tanta garra estampada nesta face:

Denise Camargo Gomide

longe e perto:

Silvana Schmitt

entre pensamentos:

Marcos Roberto Lima

sobre a fuga das idealizações:

Lalo Watanabe Minto

encontrei-a na luta de todos os dias, pois quem é de luta não pode mudar:

Marcia Ramos

eis que surge uma nova Pagú em Santos:

Bruna Moreira

exaltações e sorrisos doces:

Viviane Silva

um olhar de nuvem mirando a concretude:

Fabiana Rodrigues

das grandiosidades de Santarém:

Socorro Pena

os doces que nos representam:

Edna Marzzitelli Pereira

da vontade de pisar em Alter do chão:

Gilberto César Lopes Rodrigues

aos saudosos do Partidão, nossa utopia sem fim:

Antônio Carlos Maciel

eu vi um sorriso sem preconceito abraçando outras vidas:

Mara Regina Jacomeli

o apoio também emancipa gente:

José Luís Sanfelice

são as mentes e corações que devemos conquistar:

José Claudinei Lombardi

conhecendo e emancipando:

Newton Duarte

flores para:

Sandra Soares Della Fonte

pela história não encerrada na cultura:

Sérgio Montes Castanho

quando se escuta o tempo  
percebe-se que erudição não é circo  
e que um trabalho sério  
pode e deve alavancar muitas pessoas  
refletindo sobre o que escreveu Peter Hacks  
eu o parafraseio  
é verdade  
se um gigante se levanta  
para lutar por um mundo melhor  
todos nós nos sentimos agigantados:

DERMEVAL SAVIANI.

Registro aqui minha homenagem aos grandes nomes do teatro brasileiro que em tempos de miséria política se não encenaram, discutiram Brecht sem medo: Augusto Boal, Antônio Abujamra, Iná Camargo Costa, Sérgio de Carvalho e Oduvaldo Vianna Filho.

Você o conheceu?  
Ele usava um casaco cinza para ficar menor.  
Pois ele lutava, o movedor, pela igualdade.  
Quando um gigante se ergue para lutar pela igualdade,  
Sim, ele nos torna todos agigantados.

Peter Hacks

Verdadeiramente  
Tão logo brilha o sol da primavera,  
As flores desabrocham pela relva;  
E quando a lua espalha o véu de prata,  
Um séquito de estrelas nada atrás;  
Quando dois olhos lindos se iluminam,  
Canções de amor os vates descortinam;  
Contudo, estrelas, lua, sol e flor,  
Dois olhos lindos e canções de amor,  
Por mais que nos comovam lá no fundo,  
Não mudam uma vírgula no mundo.

Heinrich Heine (1821)

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo trazer à tona discussões que encerram o teatro brechtiano. Far-se-á um processo de contextualização da vida do teatrólogo alemão em meio às guerras, à instauração da República de Weimar e à ascensão do nazismo. Para tanto, recorreu-se, em um primeiro momento, à historização de Brecht em seu contexto, com o propósito de compreender a influência do marxismo em seu teatro político e a forma como sua teoria teatral ecoou e ainda ecoa na formação crítica das massas trabalhadoras em suas relações ante o modo de produção capitalista. No momento posterior estudou-se a obra teórica de Brecht fazendo-se um contraponto com as questões educativas tão caras ao teatrólogo. A pesquisa não se direciona pelas características estéticas de Brecht, mas pelo rico fio condutor de uma obra atrelada às questões mais urgentes do século XX. Por conta da influência social dos textos Brecht e do potencial destes, conclui-se que, apesar de ele ter escrito peças especificamente didáticas, toda sua obra é educadora, permitindo, se bem interpretada, que o público tome consciência de seu contexto histórico e social.

**Palavras-chave:** Brecht. Teatro. Política. Formação humana.

## **ABSTRACT**

This work aims to raise discussions about the Brechtian theater. It begins with a process of contextualization of the life of German playwright in the midst of war, the establishing of the Weimar Republic and the rise of Nazism. To this end, it was used, at first, the historicizing of Brecht in his context, in order to understand the influence of Marxism in his political theater and how his theatrical theory echoed and still echoes in the critical formation of the working masses in their relationships towards the Capitalist mode of production. In a posterior moment it was studied the theoretical work of Brecht compared to the important educational issues to the playwright. This research does not address the aesthetic aspects of Brecht's work, but the rich thread of a work linked to the most urgent issues of the twentieth century. Because of the social influence of Brecht's texts and their potency, one may conclude that, even though he had written specifically didactic plays, all his work is educating, enabling, if well interpreted, the public to be aware of his historical and social context.

Keywords: Brecht. theater. politics. human formation.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
<b>1 UM PERCURSO HISTÓRICO</b>	<b>20</b>
1.1 De Marx para Brecht: eis a realidade	21
1.2 A Alemanha herdada por Brecht	35
<b>2 O TEATRO DE BRECHT E SUA IMPORTÂNCIA NA FORMAÇÃO HUMANA</b>	<b>54</b>
2.1 A história do teatro: entre Aristóteles e Brecht	55
2.2 Entre o drama e o épico	63
2.3 A cena teatral alemã: entre o expressionismo e o realismo	69
2.4 A poesia brechtiana e a denúncia de uma época	75
2.5 Brecht e Piscator: o teatro político	80
2.6 Brecht e marxismo	83
2.7 Brecht no Brasil	88
<b>3 BERTOLT BRECHT: UM EDUCADOR NO TEATRO</b>	<b>95</b>

<b>3.1</b>	<b>As peças didáticas</b>	<b>95</b>
<b>3.2</b>	<b>Bertolt Brecht: educação e teatro</b>	<b>104</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>117</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>120</b>
	<b>ANEXO A – Cronologia da vida de Bertolt Brecht</b>	<b>126</b>
	<b>ANEXO B – Entrevista com Denise Fraga</b>	<b>130</b>
	<b>ANEXO C – Entrevista com Giorgia Gold e Leonardo Garcia</b>	<b>133</b>
	<b>ANEXO D – Entrevista com Sérgio de Carvalho</b>	<b>139</b>

## INTRODUÇÃO

Cheguei<sup>1</sup> a Brecht em um momento de transição, abandonava o velho para vestir-me do novo e, com ele, tecer novos caminhos. Em meados dos anos 2000 conheci um pouco da obra do teatrólogo. À época, na Academia Literária Atibaiense escrevia sonetos e trovas. No entanto, a revolução de minha perspectiva colocava-se à vista. E também minha escrita literária se beneficiou dela, pois, se deseja romper com o conteúdo, deveria antes também romper com a forma.

Assim começa o propósito de levar Brecht à Universidade. Nada fácil, pois nos meios literários frequentados por mim sempre ouvia que estaria usando a arte para legitimar a teoria. São posicionamentos da famigerada pós-modernidade.

Na posição de professora decidi que tentaria pesquisar Brecht na Educação. Ao fazer pesquisas sobre ele nos meios educativos, logo percebi que o viés dado era sempre o estético, fato aliás que ocorre também dentro das companhias de teatro brasileiras, com raríssimas exceções. Por aqui parece que Brecht nunca foi marxista e se o foi pouca gente sabe, pois suas peças são quase sempre apresentadas em um caldeirão com muitas luzes e amplos recursos fantasiosos e sem inserção do real na obra.

Muitas vezes o que mais interessa é o letreiro na frente do teatro com o nome de Brecht. Por incrível que pareça, isso alavanca atenções, pois o teatrólogo alemão ainda é uma espécie de “mistério” no Brasil. Editoras alardeiam o lançamento de sua obra, intitulado-a *Teatro Completo*. No entanto, uma pesquisa mais minuciosa logo descobrirá, que, por exemplo, uma de suas peças mais famosas, *A compra do latão*, ainda nem foi traduzida para o português do Brasil.

É importante ressaltar que Bertolt Brecht foi um homem de seu tempo, recusou-se veementemente em se tornar um clássico. Contudo, posteriormente foi tido como clássico não só para a Alemanha, mas também para o mundo.

No *Ratio Studiorum* — plano de estudos elaborado pelos jesuítas para a educação no Brasil entre os anos de 1584 e 1599 — há algumas regras. Dentre elas, chama-nos a atenção a segunda, dedicada especificamente ao professor de filosofia. Nela está escrito: “[...] em questão de alguma importância não se afaste de Aristóteles”

---

<sup>1</sup> Início o texto utilizando a primeira pessoa do singular (eu), pois, neste momento, estou tratando de uma experiência pessoal de aproximação com o objeto de pesquisa. Mais adiante utilizarei a primeira pessoa do plural (nós), considerando as múltiplas vozes que ressoam neste estudo.

(FRANCA, 1952, p.159). O filósofo grego é parte importante do pensamento filosófico ocidental, tem contribuições que até hoje ecoam na sociedade.

Em contraposição à demasiada importância dada ao pensamento aristotélico, Bertolt Brecht não só se afastou deste, mas também o refutou em muitas instâncias. Em seu Diário de Trabalho o teatrólogo afirma:

O enredo e o desempenho no teatro aristotélico não se destinam a proporcionar reproduções de eventos da vida real, mas a promover toda a experiência do teatro como foi formulada (completa com certos efeitos catárticos). Admite-se haver necessidade de ações que lembrem a vida real, e elas precisam ter certo elemento de probabilidade para criar as ilusões sem as quais não pode ocorrer empatia. (BRECHT, 2002, p. 97).

Ocorre na tragédia uma ampla empatia entre público e personagens, estimulando na plateia um processo pouco racional e também pouco afeito a elaborações intelectuais mais sofisticadas que abram espaço para uma crítica bem formulada à sociedade vigente. Para Brecht (2002, p. 137),

essas *descrições* concretas de acontecimentos humanos, que o teatro não-aristotélico tenta produzir, não tornam esse teatro puramente utilitário. O que se tem em mente são descrições que pintem o mundo não só para o ser humano contemplativo, mas também para o ser humano ativo, isto é, o mundo é concebido como alterável. Um imperativo moral, “altere-o”, não precisa estar intrinsecamente ativo nele. É que o teatro recebe um espectador que produz o mundo.

Esse ser humano “ativo” passeia pela obra de Brecht e nela ancora utopias viáveis para outro tipo de sociedade. O teatro brechtiano fomenta a mudança de mentalidade de seu público e dos atores no processo cênico, pois inaugura o estudo da história como importante instrumento de trabalho no meio teatral. É preciso emancipar consciências, e o teatro pode ser um meio para isso.

De acordo com Hauser (2010, p. 587),

quando um público deseja ver as origens sociais e as características de classe enfatizadas num retrato humano, é sempre um sinal de que essa sociedade adquiriu consciência de classe, independentemente do público em questão ser aristocrático ou burguês. Nesse contexto, a questão de se o aristocrata e o burguês apenas um burguês não tem absolutamente nenhuma importância.

Essa “consciência de classe” é adquirida no engajamento de forças coletivas, promovedoras da formação humana. É por meio de aspectos claramente educativos que as massas vão se esclarecendo e lutando por dias menos tristes.

O teatro “digestivo” vai aos poucos perdendo o lugar de grande teatro, pois nele se vê uma sociedade em ruínas lutando por pequenos sonhos engendrados em mesquinhas expectativas.

O melodrama é tudo, menos uma arte espontânea e ingênua; procura obedecer aos refinados princípios formais da tragédia, adquiridos no curso de um desenvolvimento longo e coerente, embora os reflita num estilo tosco, desprovido das sutilezas psicológicas e da beleza poética da forma clássica. No plano puramente formal, o melodrama é o gênero mais convencional, esquemático e artificial que se pode imaginar – um cânone no qual dificilmente podem encontrar lugar elementos novos, espontaneamente inventados e naturalisticamente diretos. (HAUSER, 2010, p.702-703).

Assim, a arte vira única. É simplesmente algo que se deve comprar, sem se importar muito com a qualidade do produto.

E, afinal, o que significa arte na atualidade? Há algum tipo de compromisso político no campo artístico? Para Hauser (2010, p. 747),

a *art pour l'art* representa, sem dúvida, o mais complexo problema em todo o campo da estética. Nada expressa tão incisivamente a natureza dualista, espiritualmente dividida da concepção artística. É a arte seu próprio fim ou apenas um meio para um fim? Essa questão será respondida de modos diferentes, de acordo não só com a situação histórica e social particular em que cada um se encontra, mas também com o elemento, na complexa estrutura da arte, em que cada um prefere concentrar-se. A obra de arte foi comparada a uma janela através da qual a vida pode ser vista sem a necessidade de levar em conta a estrutura, transparência e cor da própria vidraça. Segundo essa analogia, a obra de arte é um mero veículo de observação e conhecimento, ou seja, uma vidraça ou uma luneta sem importância própria e servindo apenas como um meio para um fim.

Com óculos coloridos enxerga-se o trabalho artístico de nossos tempos. As obras são apartadas das características relevantes que compõem seu entorno. Cada vez mais o sensorial é exaltado em detrimento dos aspectos sociais constitutivos não só da arte, mas da vida como um todo. Consume-se e ingere-se sem nem mesmo mastigar. A reprodução da mesmice é lei a ser obedecida por quase todos.

Segundo Hauser (2010, p. 992),

o problema não consiste em confinar a arte ao horizonte atual das grandes massas, mas em ampliar o horizonte das massas tanto quanto possível. O caminho para uma apreciação autêntica da arte passa pela educação. Não a simplificação violenta da arte, mas o treinamento da capacidade de julgamento estético é o meio pelo qual se pode impedir a constante monopolização da arte por uma pequena minoria.

A ampliação de horizontes só pode ser feita pelo trabalho educativo. O teatro de Brecht empenha-se nesse processo formativo. Mas infelizmente ainda é

recebido às avessas por muitos que o interpretam de acordo com suas convicções, sejam elas econômicas ou sociais.

A formação pela arte também passa pela política. Este termo, derivado de *polis* (*polítikós*), faz referência aos acontecimentos da cidade, a tudo que é civil e público (BOBBIO, 2008, p. 954). Ora, as obras de Brecht influíam e muito nos espaços públicos e na sociedade em geral. Seu caráter político é o germe para a formação de consciência de seus espectadores.

Ademais, Brecht indica um aspecto que era fundamental para ele: o pensar dialético.

O pensar dialético corresponde a uma sociedade diferenciada com poderosas forças produtivas que se desenvolvem rapidamente, de forma catastrófica, em meio a guerras e revoluções. A luta de classes intensificada, a legalidade da concorrência, a exploração irrestrita, a acumulação do capital, tudo isso significa que a dialética se torna cada vez mais o único auxílio possível à orientação. Tais fenômenos de natureza social, como o progressivo isolamento de funções sociais do indivíduo, ligado à crescente dependência recíproca daquelas mesmas funções, o surgimento de relações entre os integrantes e o aumento da fricção que isto causa, todo esse tipo de coisa nos ensina a pensar dialeticamente. (BRECHT, 2002, p.60).

A dialética materialista entra como grande responsável pela reflexão mais aguda sobre as contradições dos tempos sangrentos em que Brecht viveu. Seu teatro realista precisava desse pensamento para participar efetivamente na luta contra as forças do capital.

Dentro da perspectiva de teatro realista, Brecht também teceu severas críticas a nomes já consagrados no pensamento marxista, entre eles, o húngaro György Lukács:

Para Lukács e sua gente a luta de classes é um demônio, um princípio vazio que confunde as ideias das pessoas, não uma coisa que de fato acontece. É parte da realidade, e tudo o que o escritor tem a fazer é pintar a realidade, pois de algum modo irá abarcá-la. Como essa jogada se assemelha às manobras nacional-“socialistas”, o modo como esses bobos lançam sua crítica formalista com uma campanha contra o formalismo. (BRECHT, 2002, p. 7).

Mais adiante o autor ainda afirma:

Ao apresentar apenas critérios formais para o *realismo*, Lukács, cuja importância reside no fato de escrever diretamente de Moscou, está, ao que parece, encaminhando leitores ávidos de conhecimentos àqueles famosos romancistas burgueses contemporâneos a quem prestou grandes ainda que ligeiramente embaraçadas, homenagens, porque revelam as ditas características formais (mesmo que não sejam tão “felizes”, “puros” e “criativos” como os velhos mestres do grande período inicial). Eles se tornam

seus realistas (ele suaviza qualquer suspeita ao contrastá-los com uma forma de “decadência”, a que Dos Passos e presumivelmente eu também estamos ligados), cujas descrições excluem a luta de classes (“não levam suficientemente em conta”, “ainda não abarcam completamente”), de modo que o próprio leitor tem então de desembaraçar as complicadas reflexões que os “decadentes” incorporam em seus livros, aquelas mesmas reflexões que estabelecem que os acontecimentos descritos derivam da luta de classes. (BRECHT, 2002, p.15).

As críticas são duras de ambas as partes. Brecht nunca aceitou o fato de Lukács tratar os clássicos de maneira harmoniosa e sem historicizá-los devidamente. Já para o pensador húngaro, o teatrólogo alemão encontrava-se no rol dos decadentes. Brecht fazia piada dizendo que todo marxista tem que conhecer de perto o declínio para identificá-lo também na burguesia.

Ainda sobre Lukács e seu pensamento acerca do formalismo literário, Brecht (2002, p. 25) escreve:

O formalismo literário também não foi definido politicamente, isto é, não foi definido de modo algum. O bom Lukács filia-o simploriamente à decadência. A vanguarda literária é formada por burgueses decadentes, e fim de papo. O que se deve fazer é ignorá-los e ler os clássicos. Em parte nenhuma ele se ocupa dos formalismos das democracias e do Estado fascista. (Aumento da produção [...], dos meios de destruição, liquidação da luta de classes, em lugar da liquidação de classes etc). O declínio da narrativa é visto como puro declínio.

Sem a pretensão de entrar aqui de maneira mais alongada nessa discussão de ordem estético-política, lembramos que faz-se importante lembrar aqui o papel fundamental do húngaro Lukács em relação ao marxismo, e que os debates internos dentro deste servem somente para fomentar a nossa luta contra o capitalismo, nada mais que isso.

O que orientou nossa pesquisa foi a proposta mais ampla de compreensão dos aspectos formativos desse teatro político. Buscamos analisar características da obra que fazem dela uma fonte de educação por meio do fazer teatral. A Brecht interessava o homem social e as dores coletivas advindas da exploração. Portanto, esse teatro pretendia levar aos palcos a história e a luta de classes.

O poeta alemão rechaçou os heróis tão aclamados durante séculos pela dramaticidade burguesa. Em busca de um teatro genuinamente político, teve como condutor o teatrólogo Piscator, imbuído de mostrar a luta de classes ao público berlinense. A política no teatro brechtiano anuncia uma estética rebelde e denunciadora de um tempo sangrento. Esse caminho é, para nós, instigante e ao mesmo tempo difícil, pois ainda é novo em termos de pesquisa. Ele norteou nossas escolhas.

São quase infindas as inquietações, pois torna-se delicioso pensar em aproximar Brecht e Gramsci como filósofos da práxis ou até mesmo estudar *Vida de Galileu* sob o prisma do conhecimento historicamente negado. Porém, o recorte em pesquisa é inevitável e eficaz, o que nos levou a determo-nos somente na face política de Brecht e em suas colocações como educador no teatro da formação das massas.

Perguntas nos chegaram em avalanche, mas neste momento esquivamo-nos de indagações que não daríamos conta de responder em uma dissertação. Aqui registramos algumas que tencionamos responder com o auxílio dos teóricos escolhidos para compor o corpo do trabalho:

- Em que medida o contexto histórico forjou a perspectiva teatral de Brecht?
- Como o marxismo orientou sua estética, politizando-a?
- De que forma seu teatro político influenciou na formação da classe trabalhadora?

Nesse percurso e análise, intencionalmente não debruçado somente sobre a personalidade, mas acima de tudo sobre a obra, descobrimos alguns fatos importantes da história do teatro ocidental. Levantamos pistas, engendramos, nos limites de uma dissertação, os longos e complexos fatores de um engajamento estético-político preocupado com coisas que vão para além das formalidades tão apreciadas hoje por artistas. Espera-se assim, apenas à guisa de introdução, desenvolver um frutífero estudo sobre a obra do alemão Bertolt Brecht.

## 1 UM PERCURSO HISTÓRICO

Em um percurso de pesquisa e análise sobre vida e produção de um artista que de certo modo acenou e concretizou mudanças radicais relacionadas ao teatro não se pode passar ao largo da história. É mister o exame cuidadoso do período de produção de suas peças bem como de sua teoria sobre estas, estabelecendo um movimento que caracterize sua contribuição teórica.

Toda biografia que se envereda pelas estreitezas da personalidade contribui para esvaziar a existência pesquisada e gera um mero ajuntamento de dados, o que remete a uma construção textual pós-moderna. De acordo com Saviani (2010, p. 12):

Os pós-modernos costumam ser mais apodícticos e retóricos do que argumentativos, lançando mão de afirmações apresentadas como se fossem axiomáticas e autoevidentes, não sendo então demonstradas – como se bastasse dizer “eu acho”, “eu quero”, “minha posição é...”, não se preocupando, também, com a refutação detalhada e rigorosa das posições contrárias.

Evidencia-se, assim, o que hoje já se percebe diante das biografias de mercado, francamente apoiadas na oralidade e na memória. Isso é reforçado pelos “historiadores” que se pronunciam na mídia e alardeiam que a população gosta de ler sobre os pormenores da vida cotidiana dos personagens históricos. Esses relatos rechaçam o contexto social dos biografados.

Para o historiador Eric Hobsbawm (2002, p. 21),

o passado é um outro país, mas deixou sua marca nos que o habitaram. Marcou também os que eram demasiadamente jovens para havê-lo conhecido a não ser por ouvir dizer, ou mesmo numa civilização estruturada de maneira a-histórica, para tratá-lo como coisa banal, como no jogo trivial pursuit, que teve passageira fama no final do século XX.

Quanto a “esse outro país”, cabe apontar aspectos que deem indícios sobre o autor e sua obra. Tendo isso em vista, a partir das diretrizes apontadas pela história e de suas contradições, neste segundo capítulo, por meio do materialismo histórico dialético, serão apresentados três itens.

Na primeira seção serão expostos ao leitor alguns aspectos do capitalismo e as lutas engendradas pelos trabalhadores bem como pelo dramaturgo alemão. O segundo tópico tratará um pouco da trajetória do povo alemão em seu passado belicista. No terceiro e último item deste capítulo serão trabalhados fatores da primeira guerra

mundial, bem como a promulgação da República de Weimar na Alemanha e a ascensão do nazismo.

Os itens citados acima serão o suporte de entendimento dos aspectos biográficos de Bertolt Brecht. De alguma forma evidenciam um panorama histórico que se confunde com uma obra de denúncia e repúdio ao modo de produção capitalista que durante os 56 anos de vida do teatrólogo trouxeram-lhe duas guerras, a promulgação de Weimar e a ascensão do nazismo.

### **1.1 De Marx para Brecht: eis a realidade**

A propriedade privada dos meios de produção e a exploração do trabalho pelo capital são temas que preocupam boa parte da população interessada no desenvolvimento de uma sociedade igualitária. Desde a antiguidade a questão do trabalho está em pauta nos aglomerados humanos:

No mundo antigo, como também na Idade Média, a primeira forma da propriedade é a propriedade tribal, condicionada principalmente entre os romanos pela guerra e entre os germanos pela pecuária. Entre os povos antigos, com várias tribos coabitando em uma mesma cidade, a propriedade da tribo aparece como propriedade de estado, e o direito do indivíduo a essa propriedade aparece como uma simples *possessio* que no entanto se limita, aliás a exemplo da propriedade tribal, apenas à propriedade fundiária. A propriedade privada, propriamente dita, começa, entre os povos antigos como entre os modernos, com a propriedade mobiliária. (ENGELS; MARX, 2007, p. 73).

Observamos ao longo da história a evolução da propriedade condicionada ao modo de produção de cada sociedade. Com isso, estabeleceram-se condições nefastas para que os bens produzidos pelos homens permanecessem sob o domínio da nascente burguesia.

De acordo com Engels e Marx (2007, p. 73),

as grandes sublevações da Idade Média partiram todas do campo, mas se destinaram todas ao fracasso, em razão do isolamento em que viviam os camponeses e da sua rudeza, consequência disso. Nas cidades, a divisão do trabalho se fazia ainda de maneira perfeitamente espontânea entre as diferentes corporações, mas não se estabelecia de maneira alguma entre os trabalhadores tomados isoladamente, dentro das próprias corporações. Cada trabalhador devia estar apto a executar todo um ciclo de trabalhos. Devia estar em condições de fazer absolutamente tudo o que podia ser feito com suas ferramentas; as trocas restritas, a pouca ligação entre as cidades, a rarefação da população e a exigüidade das necessidades tampouco favoreciam uma divisão do trabalho mais avançada, e, por isso, quem quisesse tornar-se mestre devia conhecer todos os aspectos de sua profissão.

Isso leva a circunstâncias que não favoreciam uma troca satisfatória de produtos e que, sobretudo, contemplavam cada vez mais o caráter individualista, que com o tempo se perpetuaria na sociedade.

Sobre o surgimento do capitalismo, Engels (2010, p.94) aponta o seguinte:

Antes de sobrevir a produção capitalista, isto é, na Idade Média, dominava, com caráter geral, a pequena indústria, baseada na propriedade privada do trabalhador sobre os seus meios de produção: no campo, a agricultura corria a cargo de pequenos lavradores, livres ou vassalos; nas cidades, a indústria achava-se nas mãos dos artesãos. Os meios de trabalho — a terra, os instrumentos agrícolas, a oficina, as ferramentas — eram meios de trabalho individual, destinados unicamente ao uso individual e, portanto, forçosamente, mesquinhos, diminutos, limitados. Mas isso mesmo levava a que pertencessem, em geral, ao próprio produtor. O papel histórico do modo capitalista de produção e do seu portador a burguesia — consistiu precisamente em concentrar e desenvolver esses dispersos e mesquinhos meios de produção, transformando-os nas poderosas alavancas produtoras dos tempos atuais.

Com a burguesia foram obtidos meios para que os homens permanecessem em seus domínios, objetivando-se, assim, o marcado curso exploratório de sua sobrevivência.

Engels (2008, p. 25) também afirma:

Quando a Europa saiu da Idade Média, a burguesia urbana em ascensão era seu elemento revolucionário. A posição reconhecida que conquistara dentro do regime feudal da Idade Média era já demasiadamente estreita para sua força de expansão. O livre desenvolvimento da burguesia já não era compatível com o regime feudal; este tinha forçosamente de desmoronar.

Assim, vislumbra-se a sociedade feudal, retratada por Huberman (1996, p.

3):

Cada propriedade feudal tinha um senhor. Dizia-se comumente do período feudal que não havia “senhor sem terra, nem terra sem um senhor”. O leitor já viu, com certeza, fotografias dos solares medievais. É sempre fácil reconhecê-los porque, fosse um castelo ou apenas uma casa grande de fazenda, eram sempre fortificados. Nessa moradia fortificada, o senhor feudal vivia (ou o visitava, já que freqüentes vezes possuía vários feudos; alguns senhores chegavam mesmo a possuir centenas) com sua família, empregados e funcionários que administravam sua propriedade.

Huberman (1996, p. 3) também descreve o trabalho que lá era realizado:

Qual era a espécie de trabalho? Nas fábricas ou usinas? Não, simplesmente porque ainda não existiam. Era o trabalho na terra, cultivando o grão ou guardando o rebanho para utilizar a lã no vestuário. Era o trabalho agrícola, mas tão diferente de hoje que dificilmente o reconheceríamos.

Nos grandes bosques o povo se organizava para o trabalho nos feudos, que variavam de tamanho de acordo com a localidade. A posse dos bens materiais, por sua vez, encerrava-se nas mãos dos senhores, a estes pertenciam também o poder e as benesses oriundas da riqueza.

Há, portanto, algumas considerações importantes a fazer sobre as condições do crescimento da humanidade.

Na formação dos homens, deve-se considerar o grau atingido pelo desenvolvimento da humanidade. Conforme se modifica o modo de produção da existência humana, portanto o modo como o ser humano trabalha, mudam as formas pelas quais os homens existem. É possível detectar, ao longo da história, diferentes modos de produção da existência humana, que passam pelo modo comunitário, o comunismo primitivo; o modo de produção asiático; o modo de produção antigo, ou escravista; o modo de produção feudal, com base no trabalho do servo que cultivava a terra, propriedade privada do senhor; e o modo de produção capitalista, em que os trabalhadores produzem com meios de produção que não são deles. Esses diferentes modos de produção revolucionam sucessivamente a forma como os homens existem. E a formação dos homens ao longo da História traz a determinação do modo como produzem a sua existência. (SAVIANI, 2003, p. 133).

Considerando a movimentação da história mediante seus condicionantes econômicos e sociais, apreende-se a impossibilidade de os homens construírem livremente seus trajetos pessoais. Isso porque desde a antiguidade a presença da luta de classes se faz constante nos meandros da existência humana. Marx (2009, p. 19) assevera:

Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar-se a si e às coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nesses períodos de crise revolucionária, os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra e as roupagens, a fim de apresentar-se nessa linguagem emprestada. Assim, Lutero adotou a máscara do apóstolo Paulo, a Revolução de 1789-1814 vestiu-se alternadamente como a República romana e como o Império romano, e a Revolução de 1848 não soube fazer nada melhor do que parodiar ora 1789, ora a tradição revolucionária de 1793-1795. De maneira idêntica, o principiante que aprende um novo idioma traduz sempre as palavras desse idioma para sua língua natal; mas só quando puder manejá-lo sem apelar para o passado e esquecer sua própria língua no emprego da nova terá assimilado o espírito desta última e poderá produzir livremente nela.

Evidenciam-se, portanto, as circunstâncias não propiciadoras de igualdade entre os homens, pois a opressão é lema predominante neste mundo. Delinear o papel da

burguesia nesse movimento é fundamental para que se compreenda o processo de exploração que ela engendrou em relação à classe trabalhadora.

No Manifesto Comunista a burguesia é assim percebida:

A burguesia desempenhou na História um papel revolucionário decisivo. Onde quer que tenha chegado ao poder, a burguesia destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas. Estilhaçou, sem piedade, os variegados laços feudais que subordinavam o homem a seus superiores naturais, e não deixou subsistir entre os homens outro laço senão o interesse nu e cru, senão o frio “dinheiro vivo”. Submergiu nas águas glaciais do cálculo egoísta os frêmitos sagrados da piedade exaltada, do entusiasmo cavaleiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês. Reduziu a dignidade pessoal a simples valor de troca e, em lugar das inumeráveis liberdades estatuídas e arduamente conquistadas, erigiu a liberdade única e implacável do comércio. (ENGELS; MARX, 2011, p. 27).

Resulta desse entendimento a expansão do comércio como fomento de uma grande conquista que aos poucos foi tecendo novas formas de relações entre trabalhadores e patrões. Nesse processo coube aos primeiros a miséria pungente, seguida da mais completa indiferença por parte dos segundos.

De acordo com Engels (2004),

...todos os modos de produção que existiram até o presente só procuravam o efeito útil do trabalho em sua forma mais direta e imediata. Não faziam o menor caso das conseqüências remotas, que só surgem mais tarde e cujos efeitos se manifestam unicamente graças a um processo de repetição e acumulação gradual. A primitiva propriedade comunal da terra correspondia, por um lado, a um estágio de desenvolvimento dos homens no qual seu horizonte era limitado, em geral, às coisas mais imediatas, e pressupunha, por outro lado, certo excedente de terras livres, que oferecia determinada margem para neutralizar os possíveis resultados adversos dessa economia primitiva. Ao esgotar-se o excedente de terras livres, começou a decadência da propriedade comunal. Todas as formas mais elevadas de produção que vieram depois conduziram à divisão da população em classes diferentes e, portanto, ao antagonismo entre as classes dominantes e as classes oprimidas. Em conseqüência, os interesses das classes dominantes converteram-se no elemento propulsor da produção, enquanto esta não se limitava a manter, bem ou mal, a mísera existência dos oprimidos. ENGELS, Friedrich. O papel do trabalho na transformação do macaco em homem. Disponível em: MARXIST INTERNET ARCHIVE. Acesso em: 20 de jun.2015.

Cabe aqui ressaltar que, mediando trabalho e homens, sempre estiveram presentes as máquinas. Sobre elas, Marx (1968, p. 499) faz a seguinte observação:

A máquina não é apenas o concorrente todo-poderoso, sempre pronto a tornar “supérfluo” o assalariado. O capital, aberta e tendenciosamente, proclama-a o poder inimigo do trabalhador, manejando-a em função desse atributo. Ela se torna a arma mais poderosa para reprimir as revoltas periódicas e as greves dos trabalhadores contra a autocracia do capital.

Uma vez instituída a imponência do capital, as classes trabalhadoras vão aos poucos sendo “esmagadas pela exploração e pela ignorância” e ao longo de muitos séculos

procuraram a salvação quer no regresso a um passado idealizado, à idade de ouro de outrora, quer nos mitos religiosos sobre a vida depois da morte, no além. E, antes de Marx, o movimento nascente da classe operária errava nas trevas, sem um objetivo cientificamente fundamentado, sem conhecer o verdadeiro caminho para se libertar do poder do capital. Os inventores de reformas sociais e os utopistas atulhavam a consciência dos operários com preconceitos pequeno-burgueses, desorientavam-nos com projectos fantasiosos. (MAPKC, 1983, p. 7).

Percebe-se que o projeto societário se atrelava às forças míticas para ludibriar as massas trabalhadoras. Estas, por sua vez, ainda não tinham condições e conhecimentos para avançar na luta contra as potências dominadoras.

No entanto, na Europa e também em outras partes do mundo seria vislumbrada, no século XIX, uma crítica econômica avassaladora proveniente de Karl Marx. Esse pensador trouxe ao mundo uma perspectiva filosófica até hoje não superada, visto o assunto que encerra: os modos de produção dentro da sociedade capitalista. Isso para enfatizar apenas um aspecto, de tão vasta a obra construída pelo autor. Aqui traçamos um rápido esboço das questões sociais duramente combatidas pelo marxismo que serão determinantes na obra de Bertolt Brecht.

De acordo com Mehring (2013, p. 15),

Não há dúvidas de que a incomparável grandeza de Marx é devida ao fato de que nele o homem de ideias era indissolivelmente ligado ao homem de ação e que os dois se completavam e se apoiavam mutuamente. Nem há qualquer dúvida de que o lutador nele sempre precedeu o pensador. Todos os grandes pioneiros do socialismo concordavam a esse respeito.

As ideias aliadas ao engajamento foram tecendo uma vida voltada às grandes questões da humanidade. Em nenhum momento, na obra de Marx, tais questões resvalam em um pensamento medíocre, organizado em torno das subjetividades humanas.

Para Bruhat (1971, p. 15),

o marxismo introduziu nas ciências humanas elementos da análise e de explicação que são considerados pelo menos como hipóteses de trabalho privilegiadas. O marxismo é, por exemplo, apreciado hoje como o sistema de pensamento que mais profundamente orientou a investigação histórica abrindo-lhe novos caminhos. Abordar o marxismo é pois assegurar, por um

regresso às fontes, uma melhor compreensão das correntes que conduzem presentemente as ciências do homem. Quer se trate do existencialismo, do estruturalismo ou das teorias de Marcuse, é sempre em relação às teorias de Marx que se disserta.

Coube ao marxismo historicizar a vida dos homens. Foi também essa perspectiva que a contextualizou em relação aos fatores econômicos da sociedade. Ela estabeleceu um contato direto com a realidade, sem intercessão dos deuses de outrora.

Para o metafísico, as coisas e as suas imagens no pensamento, os conceitos, são objetos de investigação isolados, fixos, rígidos, focalizados um após o outro, de per si, como algo dado e perene. Pensa só em antíteses, sem meio-termo possível; para ele, das duas uma: sim, sim; não, não; o que for além disso sobra. Para ele, uma coisa existe ou não existe; um objeto não pode ser ao mesmo tempo o que é e outro diferente. O positivo e o negativo excluem-se em absoluto. A causa e o efeito revestem-se também, a seus olhos, da forma de uma rígida antítese. À primeira vista, este método discursivo parece-nos extremamente razoável, porque é o do chamado senso comum. Mas o próprio senso comum — personagem muito respeitável dentro de casa, entre quatro paredes — vive peripécias verdadeiramente maravilhosas quando se aventura pelos caminhos amplos da investigação; e o método metafísico de pensar, por muito justificado e até necessário que seja em muitas zonas do pensamento, mais ou menos extensas segundo a natureza do objeto de que se trate, tropeça sempre, cedo ou tarde, com uma barreira, ultrapassada, a qual se converte num método unilateral, limitado, abstrato, e se perde em insolúveis contradições, pois, absorvido pelos objetos concretos, não consegue perceber a sua concatenação; preocupado com a sua existência, não atenta na sua origem nem na sua caducidade; obcecado pelas árvores, não consegue ver o bosque. (ENGELS, 2008,p.78).

A ausência de uma perspectiva arrazoada em torno das complexidades da existência vai aos poucos levando os seres humanos às facilidades do pensamento raso, enviesado nas correntes mágicas propostas pelas religiões. De acordo com Saviani (2012, p. 16), “o antídoto ao modo metafísico de filosofar é a historicização, isto é, a concepção que toma a história não apenas como o conteúdo da filosofia, mas também como o seu método, ou seja, que unifica na história o conteúdo e a forma da filosofia”.

Quando se historiciza a vida dos homens, é dada a estes a chance de pensar a existência entrelaçada ao contraditório movimento da história. Konder (1968, p. 68) afirma:

De acordo com o materialismo histórico (que é a concepção marxista da história), é impossível ter uma compreensão científica das grandes mudanças sociais sem ir à raiz dessas grandes mudanças, quer dizer, sem chegar às causas econômicas que, em última instância, as determinam. Daí que um marxista, quando se dispõe a analisar um determinado período histórico, procure sempre dispor das mais completas e seguras informações acerca da situação econômica e de suas transformações no período a ser analisado.

Parte-se, assim, de um entendimento profundo das mudanças sociais ao longo da história e do modo como elas afetam a vida da classe trabalhadora. Sem o entendimento dos períodos históricos a análise da realidade fica superficial, o que faz com que muitos historiadores se percam em perspectivas fragmentadas da história e não se enfoquem em aspectos que mostrem a totalidade desta.

Eric Hobsbawm (2009, p. 21) discorre sobre a desigualdade no decorrer da história:

A história do nosso período é, portanto, desigual. Ela é basicamente a do maciço avanço da economia do capitalismo industrial em escala mundial, da ordem social que ele representou, das idéias e credos que pareciam legitimá-lo e ratificá-lo: na razão, ciência, progresso e liberalismo. É a era da burguesia triunfante, embora a burguesia européia ainda hesitasse em assumir uma ordem política pública.

Ainda em Hobsbawm (2011, p. 49) temos uma visão sobre a importância de Marx nas discussões em torno da transformação do capitalismo:

Aqui só precisamos recordar que Marx diferia de seus predecessores em três aspectos. Primeiro, substituía uma análise crítica parcial da sociedade capitalista por uma análise abrangente, baseada num exame da relação fundamental (nesse caso econômica) que regia essa sociedade. Como sua análise se aprofundava além dos fenômenos superficiais acessíveis à crítica empírica, implicava uma análise da “falsa consciência” obstaculizadora e de suas motivações históricas. Segundo, ele inseria o socialismo no quadro de uma análise histórica evolucionista, o que explicava duas coisas ao mesmo tempo: por que o socialismo surgiu como teoria e como movimento; e por que o desenvolvimento histórico do capitalismo deve por fim gerar uma sociedade socialista. (Diga-se de passagem que, ao contrário dos socialistas anteriores para os quais a nova sociedade era um produto acabado que só tinha de ser instituído numa forma final, de acordo com o modelo preferido e no momento adequado, a futura sociedade de Marx continua a evoluir historicamente, de modo que apenas seus princípios e contornos muito gerais podem ser previstos, quanto mais projetados.) Terceiro, ele elucidava a forma de transição da antiga sociedade para a nova: o proletariado seria seu executor, através de um movimento de classe empenhado numa luta de classes que só alcançaria seu objetivo através da revolução – “a expropriação dos expropriadores”. O socialismo deixara de ser “utópico” para ser “científico”.

Coube a Marx dar voz aos “expropriados” quando trouxe à baila discussões sobre a luta de classes, considerando um empenho contínuo de transformações, que só seriam possíveis no seio de revoluções sociais.

Para Engels (2008, p. 91),

A concepção materialista da história parte da tese de que a produção, e com ela a troca dos produtos, é a base de toda a ordem social; de que em todas as sociedades que desfilam pela história, a distribuição dos produtos, e

juntamente com ela a divisão social dos homens em classes ou camadas, é determinada pelo que a sociedade produz e como produz e pelo modo de trocar os seus produtos. De conformidade com isso, as causas profundas de todas as transformações sociais e de todas as revoluções políticas não devem ser procuradas nas cabeças dos homens nem na idéia que eles façam da verdade eterna ou da eterna justiça, mas nas transformações operadas no modo de produção e de troca; devem ser procuradas não na filosofia, mas na economia da época de que se trata. Quando nasce nos homens a consciência de que as instituições sociais vigentes são irracionais e injustas, de que a razão se converteu em insensatez e a bênção em praga, isso não é mais que um indício de que nos métodos de produção e nas formas de distribuição produziram silenciosamente transformações com as quais já não concorda a ordem social, talhada segundo o padrão de condições econômicas anteriores. E assim já está dito que nas novas relações de produção têm forçosamente que conter-se — mais ou menos desenvolvidos — os meios necessários para pôr fim aos males descobertos. E esses meios não devem ser tirados da cabeça de ninguém, mas a cabeça é que tem de descobri-los nos fatos materiais da produção, tal e qual a realidade os oferece.

Sublinhamos então o papel dos modos de produção aos quais os homens são submetidos no decorrer da história, cujos ditames são direcionados pela economia vigente em cada época.

Se aqui ousamos esboçar um pouco das lutas travadas por classes antagônicas com interesses divergentes, no burilar de uma biografia, fazemo-lo unicamente pelo ensejo de articular Brecht a questões que foram típicas a seu teatro, mas infelizmente por descuido ou ignorância vêm sendo subestimadas por boa parte dos diretores na atualidade. Isso porque no decorrer dos anos a tinta da pena do teatrólogo alemão ganha o tom rubro das batalhas da esquerda. O inimigo a ser derrotado? O capitalismo.

Pretendemos aqui fazer apenas uma breve análise desse tema tão complexo. Para muitos estudiosos a fase pré-capitalista na história da humanidade começa já no século XVI, passando por classificações controversas, a depender da diretriz ideológica de cada historiador. Em suma, haveria uma classificação em fases, como: Capitalismo Comercial no século XVI, Capitalismo Industrial no século XVIII e Capitalismo Monopolista-Financeiro no século XX. Atualmente até se fala em Capitalismo Informacional, por conta do advento da internet e de suas redes sociais.

Para nortear essas questões, aqui escolhemos como teórico, entre outros: Lenin. Focamo-nos em sua obra *Imperialismo, estágio superior do capitalismo* (LENIN, 2012). É interessante notar que a obra foi escrita entre 1912 e 1916, sendo publicada em 1917. Apesar de ela ter sido composta no início do século XX, o vigor das questões levantadas por ele se faz presente em nossa época.

Para Lenin (2012, p. 27),

a propriedade privada baseada no trabalho do pequeno patrão, a livre concorrência, a democracia, todas essas palavras de ordem por meio das quais os capitalistas e a sua imprensa enganam os operários e os camponeses pertencem a um passado distante. O capitalismo transformou-se num sistema universal de subjugação colonial e de estrangulamento financeiro da imensa maioria da população do planeta por um punhado de países avançados. A partilha desse espólio efetua-se entre duas ou três potências rapaces, armadas até os dentes (Estados Unidos, Inglaterra, Japão), que dominam o mundo e arrastam todo o planeta para a sua guerra, pela partilha do seu espólio.

Os capitalistas ditam suas regras para que seus “súditos”, trabalhadores, possam cumpri-las, se possível, sem nenhum tipo de manifestação contrária à vontade do patrão. Para tanto, é feito um disfarce, composto pelo “progresso”. Nossos tempos, por exemplo, vivem o avanço tecnológico, que mascara miséria física e moral de um imenso contingente de marginalizados do capital.

De acordo com Lenin (2012, p. 44),

os cartéis estabelecem entre si acordos sobre as condições de venda, os prazos de pagamento etc. Repartem os mercados de venda. Fixam a quantidade de produtos a fabricar. Estabelecem os preços. Distribuem os lucros entre as diferentes empresas etc. Em 1896, na Alemanha, o número de cartéis era de aproximadamente 250, passando para 385 em 1905, abarcando cerca de 12 mil empresas. Mas todos reconhecem que estes números são inferiores à realidade.

Esses acordos entre empresários de ontem e de hoje, literalmente feitos em prol de suas fortunas, forjam para o planeta uma condição insustentável, com recursos naturais finitos e uma ganância por lucros infinita. A Alemanha de Brecht não escapou desses pequenos grupos que se alastraram ao longo da República de Weimar para nocautear a classe trabalhadora.

Lenin (2012, p.48) também trata da relação entre produção e apropriação:

A produção passa a ser social, mas a apropriação continua a ser privada de um reduzido número de indivíduos. Mantém-se o quadro geral da livre concorrência formalmente reconhecida, e o jugo de uns quantos monopolistas sobre o resto da população torna-se cem vezes mais pesado, mais sensível, mais insuportável.

A questão da liberdade é posta em jogo. Que espécie de liberdade é essa que escraviza o homem em troca de sua força de trabalho? Há aí o dilema de uma produção dita social, porém cada vez mais a serviço de uma apropriação privada e voltada para poucos.

Ocorre então uma fase de transição. Lenin (2012, p. 123) a descreve:

O que há de fundamental neste processo, do ponto de vista econômico, é a substituição da livre concorrência capitalista pelos monopólios capitalistas. A

livre concorrência é a característica fundamental do capitalismo e da produção mercantil em geral; o monopólio é precisamente o contrário da livre concorrência, mas vimos ela transformar-se diante dos nossos olhos em monopólio, criando a grande produção, eliminando a pequena, substituindo a grande por outra ainda maior, e concentrando a produção e o capital a tal ponto que do seu seio surgiu e surge o monopólio: os cartéis, os sindicatos, os trustes e, fundindo-se com eles, o capital de não mais que uma dezena de bancos que manipulam bilhões.

A passagem da concorrência para o monopólio do capital significou trocar a pequena pela grande produção. Entram aí também os bancos para administrar todo o dinheiro angariado pela sanha da burguesia em explorar os trabalhadores.

Em meio a essa transição, eis que surge, no século XX, o que Lenin (2012, p. 89) classifica como Imperialismo:

O imperialismo, ou domínio do capital financeiro sobre todas as demais formas do capital implica o predomínio do rentista e da oligarquia financeira; implica uma situação privilegiada de uns poucos Estados financeiramente “poderosos” em relação a todos os restantes. Podemos avaliar o volume deste processo pelos dados estatísticos das emissões de toda a espécie de valores

Mais adiante ele afirma:

[...] a base econômica mais profunda do imperialismo é o monopólio. Trata-se do monopólio capitalista, isto é, que nasceu do capitalismo; ele se encontra, no ambiente geral do capitalismo, da produção mercantil, da concorrência, numa contradição constante e insolúvel com esse ambiente geral. (LENIN, 2012, p. 137).

O capitalismo parte de sua fase concorrencial até atingir o que Lenin chama de estágio superior, o imperialismo. O monopólio é uma espécie de alavanca para as grandes iniciativas “empreendedoras”, utilizando-nos aqui de um termo da pós-modernidade. Essas iniciativas desembocam nos séculos XX e XXI com uma série de controvérsias dentro de um Estado que hoje está cada vez menor e que se dispõe progressivamente a serviço do empresariado.

De acordo com Wood (1995, p. 229),

a primeira característica do capitalismo é ser ele incomparavelmente indiferente às identidades sociais das pessoas que explora. Trata-se de um caso clássico de boas e más notícias. Primeiro as boas – mais ou menos. Ao contrário dos modos anteriores de produção, a exploração capitalista não se liga a identidades, desigualdades ou diferenças extraeconômicas políticas ou jurídicas. A extração da mais-valia dos trabalhadores assalariados acontece numa relação entre indivíduos formalmente iguais e livres e não pressupõe diferenças de condição política ou jurídica. Na verdade, o capitalismo tem uma tendência positiva a solapar essas diferenças e diluir identidades como gênero ou raça, pois o capital luta para absorver as pessoas no mercado de trabalho e para reduzi-las a unidades intercambiáveis de trabalho, privadas de toda identidade específica.

Com isso, a classe trabalhadora logo se vê engolida por ações de um mercado pouco preocupado em preservar identidades ou considerar um pouco mais questões caras ao povo, como condições que permitam uma existência razoável. Sobre isso, afirma Marx:

A dominação do capital criou para essa massa uma situação comum, interesses comuns. Essa massa, pois, é já, em face do capital, uma classe, mas ainda não o é para si mesma. Na luta, [...], essa massa se reúne, se constitui em classe para si mesma. Os interesses que defende se tornam interesses de classe. Mas a luta entre classes é uma luta política. MARX, Karl. *Luta de classes e luta política*.2004 In: MARXIST INTERNET ARCHIVE.Disponível em:<https://www.marxists.org/portugues/marx/1847/04/luta-class-luta-polit.htm> Acesso em: 10 de dez. 2014.

Mais adiante o autor assevera:

Uma classe oprimida é a condição vital de toda sociedade fundada no antagonismo entre classes. A libertação da classe oprimida implica, pois, necessariamente, a criação de uma sociedade nova. Para que a classe oprimida possa libertar-se, é preciso que os poderes produtivos já adquiridos e as relações sociais existentes não possam mais existir uns ao lado de outras. De todos os instrumentos de produção, o maior poder produtivo é a classe revolucionária mesma. A organização dos elementos revolucionários como classe supõe a existência de todas as forças produtivas que poderiam se engendrar no seio da sociedade antiga. (MARX, 2004).

Com suas peças Brecht enveredou por um caminho necessário: buscou colocar nos palcos a luta de classes, em um movimento pedagógico de instrução das massas para a formação de uma nova sociedade.

Numa espécie de pré-história das massas, ao longo do século XIX, nas pegadas do desenvolvimentismo do capitalismo e da ética tecnológica em torno do aumento da produção e do incremento da força de trabalho, acelerava-se a mobilidade geográfica; as dimensões identitárias do público e do privado multiplicavam-se e se confundiam; enquanto se transmutavam e atropelavam os diversos tipos urbanos de ser. Pela mimese compulsiva, instauradora do “eterno círculo de manipulação e dominação”, Theodor Adorno denunciava a estereotipação até daquilo que “ainda não foi pensado”. Em termos jurídicos, remetia à definição mesma de exceção, indicando a padronização das necessidades impostas à massa de produtores e consumidores “em busca de trabalho e diversão”, como manifestação totalitária da produção cultural, em que mesmo o íntimo aparecia reificado. (DYMETMAN, 2002, p. 22).

Acentua-se, assim, a padronização da vida como algo perfeitamente natural. E essa naturalização decorre de forças manipuladoras. Evidencia-se aí o avanço de uma

tecnologia beneficiadora de uma pequena parte da população e estimuladora do consumo desenfreado por essa mesma população.

Pinto (2013, p. 11) indica que:

nas condições dadas pela rápida transformação tecnológica e pela alta concorrência capitalista em níveis globais, nenhuma esfera do trabalho social (das artes mais intelectualizadas às mais manuais) está privada da intensa e degradante exploração das capacidades humanas, em prol de uma acumulação de riquezas despótica e cada vez mais desterritorializada, sem finalidades ou mesmo padrões de uso coletivos, o que atesta a extrema desigualdade entre setores econômicos, regiões e países, paralelamente ao incrível número de doenças surgidas do trabalho.

Essas transformações impulsionam a exploração e acentuam a acumulação do capital. A flexibilização do trabalho torna-se mais um artifício da burguesia em prol de seus escusos interesses.

A ideia de “burguesia triunfante” endossou os avanços do capitalismo no mundo, pois, de forma rápida e desigual, os ricos iam mostrando as cartas nesse jogo promíscuo de interesses estratégicos. E isso se inseria em uma economia política que sempre esmagou o trabalhador no modo de produção capitalista.

Sobre economia política, lemos em Braz e Netto (2012, p. 28) o seguinte:

A expressão Economia Política, que tem origem no grego politeia e oikonomika, aparece, pela primeira vez, em 1615, quando Atonie Montchrétien (1575 -1621) publica a obra *Traité de l'Économie Politique* [Tratado de Economia política]. E embora surja em textos de François Quesnay (1694 -1774), James Steuart (1712 – 1780) e Adam Smith (1723-1790), é apenas nos primeiros vinte anos do século XIX que passa a designar um determinado corpo teórico. Mas isso não significa que a Economia Política só se constituiu e sistematizou como campo teórico na entrada do século XIX – significa apenas que nesses anos ela passou a ser reconhecida como tal.

Como podemos observar pelo excerto, os estudos na área de economia política não são recentes. Porém, até Marx cabe-nos perguntar: a quem serviam? Sabe-se que muitos de seus escritores eram da elite, subservientes aos ditames das classes dominantes.

Em *A Sagrada família*, Engels e Marx (2007, p. 48) afirmam:

A economia política que toma as relações de propriedade privada por relações humanas e racionais está em contradição permanente com a sua hipótese de base: a propriedade privada – contradição análoga à do teólogo que dá constantemente às ideias religiosas uma interpretação humana, pecando assim contra a sua hipótese de base: o carácter sobrehumano da religião. É por este motivo que em economia política o salário aparece de início como a parte proporcional do produto que cabe ao trabalho. Salário e benefício do capital mantêm as mais amigáveis e, aparentemente, as mais

humanas relações, tirando partido um do outro. (ENGELS; MARX, 2007, p. 48)

Konder (1968, p. 186) mostra que Marx tinha a preocupação de estudar os problemas relativos ao método para uma maior compreensão da economia política:

[...] começou, então, por estudar os problemas de método cujo esclarecimento considerava indispensável aos economistas e redigiu uma Introdução Geral à Crítica da Economia Política. Depois, redigiu uma série de anotações que vieram mais tarde a ser conhecidas como Fundamentos da Economia Política. (KONDER, 1968, P. 186).

É na segunda obra citada por Konder que temos a seguinte consideração de Marx (2008, p. 264):

A sociedade burguesa é a organização histórica da produção mais desenvolvida, mais diferenciada. As categorias que exprimem suas condições, a compreensão de sua própria organização a tornam apta para abarcar a organização e as relações de produção de todas as formas de sociedade desaparecidas, sobre cujas ruínas e elementos se acha edificada, e cujos vestígios, não ultrapassados ainda, leva arrastando, enquanto tudo o que fora antes apenas indicado se desenvolveu, tomando toda sua significação etc. A anatomia do homem é a chave da anatomia do macaco. O que nas espécies animais inferiores indica uma forma superior, não pode, ao contrário, ser compreendida senão quando se conhece a forma superior. A economia burguesa fornece a chave da economia antiga. Porém, não conforme o método dos economistas, que fazem desaparecer todas as diferenças históricas e vêem a forma burguesa em todas as formas de sociedade.

Apreende-se aí a necessidade da leitura marxista sob a égide dos modos de produção e de suas implicações em cada sociedade em dada época da história.

Marx proporcionou também aos leitores seus elaborados estudos acerca das relações de produção que vão, segundo ele, construir uma estrutura econômica dentro da sociedade capitalista.

A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência. (MARX, 2008, p. 47).

Aí então ocorre o que a metafísica nunca conseguiu compreender e, muito menos, aceitar: as questões sociais determinam a consciência dos homens e não o contrário. Ainda hoje as religiões incutem nas mentalidades humanas que o homem é fruto de sua consciência. Um exemplo pode ser visto nos manuais de autoajuda, que afirmam que, se pensar positivo, o sujeito irá prosperar, “atrair” boas coisas (mesmo que

milhões gritem de fome a seu redor e provem dia após dia que a sociedade capitalista é um fracasso constante).

Segundo Lombardi (2014, p. 15),

A partir de um amplo acerto de contas com suas respectivas heranças intelectuais, Marx e Engels colocaram centralidade na materialidade das coisas, em oposição às ideias e ao Espírito, colocando o homem como demiurgo de sua própria história. O pressuposto primeiro de que partem é que o homem, como um ser real, precisa produzir sua própria existência, bem como garantir a produção material dos bens que tornem possível sua vida no meio natural em que vive. O modo de produção, portanto, foi tomado como uma categoria central para a explicação da própria existência dos homens, bem como de todas as relações que estabelecem, com a natureza e com outros homens, de suas diferentes formas de organização, de seus pensamentos e teorizações as mais diversas, como já explicitado.

Assim, o pensamento filosófico, que até Hegel se apoiou fortemente nas questões metafísicas, passa com Marx a trazer à tona as questões da materialidade. A existência dos homens e de seus embates fazem-se constantes na obra deste último.

Elencamos aqui alguns aspectos da visão de Marx em relação ao trabalho e a suas conseqüentes explorações, temática também cara a Brecht, como observaremos nos capítulos vindouros. Para Marx (1968, p. 209),

o trabalhador trabalha sob o controle do capitalista, a quem pertence seu trabalho. O capitalista cuida em que o trabalho se realize de maneira apropriada e em que se apliquem adequadamente os meios de produção, não se desperdiçando matéria prima e poupando-se o instrumental de trabalho, de modo que só se gaste deles o que for imprescindível à execução do trabalho.

Mais adiante o autor assinala:

Se os trabalhadores pudessem viver do ar, não se poderia comprá-los por nenhum preço. Seu custo nulo é, portanto, um limite no sentido matemático, sempre inatingível, embora seja possível uma aproximação dele cada vez maior. É tendência constante do capital levar o custo do trabalho a aproximar-se dessa posição niilista. (MARX, 1968, p. 697).

Desse modo, o trabalhador vende ao capitalista sua força de trabalho. Ganha sua vida material ao mesmo tempo que perde sua vida física, pois ao capitalista interessa apenas o lucro e não o bem-estar daquele que lhe presta o serviço.

Segundo Netto e Braz (2012, p. 120),

a experiência cotidiana dos trabalhadores não lhes permite apreender a distinção entre trabalho necessário e trabalho excedente: na jornada de trabalho não há nenhuma divisória perceptível entre ambos – sob esse aspecto, o trabalho assalariado (“trabalho livre”) é mais ocultador da exploração que o trabalho servil e o escravo.

O trabalho duro nas fábricas destruiu qualquer possibilidade de tempo livre para o estudo, para o lazer e até mesmo para a luta. Aos trabalhadores nunca foi dada a chance de efetivas melhorias e dignidade para a vida.

Antunes (2011, p. 103), em seus estudos sobre o trabalho, mostra como se caracterizou a classe trabalhadora ao longo da história:

Há, então, um movimento pendular que caracteriza a classe trabalhadora: por um lado, cada vez menos homens e mulheres trabalham muito, em ritmo e intensidade que se assemelham à fase pretérita do capitalismo, na gênese da Revolução Industrial, configurando uma redução do trabalho estável, herança da fase industrial que conformou o capitalismo do século XX. No entanto, como não podem eliminar completamente o trabalho vivo, os capitais conseguem reduzi-lo em várias áreas e ampliá-lo em outras, como se vê pela crescente apropriação da dimensão cognitiva do trabalho. Aqui encontramos, então, o traço de perenidade do trabalho.

O capitalismo vai engendrando novas formas de exploração e também novas abordagens na questão do trabalho. Apesar das mudanças, ainda hoje vemos as notícias de trabalho escravo pelo mundo. De acordo com Mézaros (2002, p. 1057),

a dificuldade é que, enquanto as determinações capitalistas permanecerem controlando a sociedade, o trabalho — ainda que idealmente devesse fazê-lo — simplesmente não pode deixar de ser a fonte de riqueza, nem o tempo de trabalho a sua medida.

Dessa forma, o trabalho tece sua força na relação entre explorados e exploradores.

A obra de Karl Marx é permeada por muitas categorias, o que nos impede, dado o tema central da pesquisa, de esmiuçar cada uma delas. No entanto, cabe aqui ressaltar que as questões que emergem dessa obra foram importantes para Brecht em todo seu trabalho, seja nas peças teatrais ou na poesia.

Sobre Marx e Brecht assim se expressou Althusser (2008):

Brecht não era filósofo, dir-se-à, e os professores de filosofia não vão buscar em Brecht lições de filosofia. Por quê? Porque ele não escreveu um livro de filosofia, ele não elaborou um sistema filosófico, nem tinha um discurso teórico filosófico. O próprio Brecht afirmava que era leigo em filosofia. Os professores de filosofia não têm razão. Pois, Brecht compreendeu muito bem o essencial da revolução filosófica de Marx. Ele a compreendeu em estado prático, não como um discurso teórico, mas como chamarei de sua *prática teatral*. Brecht não fala nunca de prática teatral, mas sempre de mudanças na *técnica* teatral.

Por meio de uma práxis que revolucionou a história do teatro no ocidente, Brecht integrou Marx em sua obra, no intento de transformar a sociedade.

E, como Marx já afirmou, a história se dá por intermédio dos acontecimentos proporcionados pelas revoluções. Brecht sempre alertou que a cultura e a arte não estão sozinhas; suas metas estão intrincadamente ligadas à reconstrução da sociedade em bases novas (CAMARGO, 2012).

## **1.2 A Alemanha herdada por Brecht**

Nenhuma história, como se viu em Marx, deixa de ser determinada pelas condições sociais e econômicas. Com Bertolt Brecht as coisas não foram diferentes. São muitos os episódios que cravaram profundos questionamentos em sua obra: a Primeira Guerra Mundial, a promulgação da República de Weimar, a ascensão do nazismo e a Segunda Guerra Mundial.

Como bem assinalam Engels e Marx (2010, p. 72-73), a Alemanha, desde o século XVIII, por meio de um profundo reacionarismo, norteia o que seria seu bárbaro futuro:

Num país como a Alemanha, onde ainda há tantos restos da Idade Média a eliminar, onde ainda há tanta obstinação local e provincial a quebrar, não se pode tolerar em circunstância nenhuma que cada povoado, cada cidade, cada província ponha um novo obstáculo no caminho da atividade revolucionária, que só pode desenvolver toda a sua força a partir do centro. – Não se pode tolerar que se renove o estado de coisas atual, em que os alemães precisam lutar por um só e mesmo progresso em cada cidade, em cada província separadamente. Mas o que de forma alguma se pode tolerar é que seja perenizada, mediante uma assim chamada Constituição comunal livre, uma forma de propriedade que fica aquém até da moderna propriedade privada e que, em toda parte, necessariamente acaba resultando nisto: a propriedade comunal e as desavenças dela resultantes entre comunas pobres e comunas ricas, bem como a vigência paralela de direito civil nacional e direito civil comunal com suas artimanhas contra os trabalhadores.

Mediante as situações oriundas de dolorosas transformações no correr dos séculos, os alemães vão angariando novas formas de existência. Conforme Elias (1999, p. 18),

para os alemães, uma existência à sombra de um passado mais grandioso nada tem de novidade. O império alemão medieval e, em particular, alguns dos mais notáveis imperadores medievais serviram por muito tempo como símbolos de uma Grande Alemanha que se perdera — e, por isso mesmo, também como símbolos de uma secreta aspiração à supremacia na Europa. Entretanto, foi a fase medieval do processo de formação do Estado alemão, em particular, que contribuiu significativamente para o fato de que na Alemanha esse processo não acompanhou o ritmo dos processos de formação do Estado em outras sociedades européias.

Diante da grandiosidade de um passado molda-se no povo alemão uma expectativa mais radiante em relação ao futuro, apesar dos reveses que este apontaria.

A troca de humanismo por militarismo é a tônica que aos poucos é imposta pela Prússia em seu afã de dominação contínua. Loureiro (2005, p. 23) assinala:

De 1862 a 1871, a Prússia anexou principados e cidades livres e obteve algumas vitórias militares contra a Áustria, a Dinamarca e a França (1870-1871). Com isso, a Alemanha se tornou rapidamente a principal potência da Europa continental, na forma de uma confederação sob a hegemonia da Prússia conservadora. Depois da vitória sobre a França, nascia, da guerra e do sangue, o Estado nacional alemão o *Kaiserreich*, fortemente marcado pelo espírito militar e autoritário da aristocracia agrária prussiana. Isso ocorreu no dia 18 de janeiro de 1871, quando Guilherme (1797-1888), rei da Prússia, aceitou em Versalhes o título de “imperador alemão”.

Os fatos de 1862 a 1871 foram determinantes para o desencadeamento dos anos seguintes na Alemanha. Não podemos falar em Weimar e em Hitler sem as notícias dessa dominação embasada em truculência e conservadorismo. A aristocracia prussiana faz parte dos rumos que a Alemanha tomaria, rumos estes que desembocaram na ascensão do nazismo.

Nesse bojo, Heine (1991, p. 57) aponta a aversão aos assuntos de cunho materialista:

Desde muito cedo a Alemanha manifestou aversão ao materialismo e durante século e meio veio a ser, por isso, o verdadeiro palco do idealismo. Os alemães também freqüentaram a escola de Descartes, e seu grande discípulo se chamou Gottfried Wilhelm Leibniz. Assim como Locke seguiu a orientação materialista, Leibniz seguiu a orientação idealista do mestre.

Ainda sobre isso Elias (1996, p. 26) discorre:

Por algum tempo, o humanismo idealista do movimento clássico teve uma influência determinante nas iniciativas políticas da oposição da classe média alemã. De um modo geral, duas correntes da política da classe média podem ser reconhecidas no século XIX e começos do atual: uma idealista-liberal e outra conservadora-nacionalista. No início do século XIX, um dos principais pontos nos programas de ambas as correntes era a unificação da Alemanha, pondo fim à pluralidade de numerosos e pequenos Estados. Foi de grande significação para o desenvolvimento do habitus alemão da classe média que esses planos fracassassem. O choque causado por isso foi aprofundado quando um príncipe, o rei da Prússia com seu conselheiro Bismarck, logrou satisfazer militarmente os anseios de uma Alemanha unificada, através de uma guerra vitoriosa, quando as classes médias nada tinham conseguido por meios pacíficos. A vitória dos exércitos alemães sobre a França foi, ao mesmo tempo, uma vitória da nobreza alemã sobre a classe média alemã.

O domínio da nobreza alavancou uma unificação sob a égide da guerra e a consequente vitória sobre a França. A classe média, como perdedora, dobra-se ao domínio de uma nobreza pouco afeita a acordos envolvendo sentimentos de calma.

Em resumo, a Alemanha do *Kaisereich*, desde sua criação (1871) até a primeira Guerra Mundial (1914), enfrentava todos os problemas de uma sociedade industrial-capitalista pouco desenvolvida, e tentava resolvê-los nos limites das estruturas de poder herdadas do passado, de tal maneira que os privilégios das antigas elites não eram questionados. Na verdade, os grupos dirigentes queriam a industrialização sem as inovações políticas correspondentes: a Alemanha do Segundo Império era um Estado moderno industrializado numa velha casca política autoritária e semifeudal. (LOUREIRO, 2005, P.27).

Na tentativa de resolver aquele momento com modos praticados no passado anterior a ele, a Alemanha sustentou por muito tempo as regalias dadas aos poderosos, que na verdade nada mais faziam que manter uma política antiquada. Em meio a esse emaranhado indigesto em que economia e política são tratadas com velhos e ultrapassados cacoetes, encontra-se à vista a Primeira Guerra Mundial.

A história dos manuais escolares nos ensina que a Primeira Guerra Mundial foi desencadeada pelo assassinato em Serajevo, em junho de 1914, do príncipe herdeiro austríaco Francisco-Ferdinando, por um estudante da Bósnia, então anexada à Áustria-Hungria. Mas esse fato foi quase que um pretexto para uma guerra cuja eclosão era inevitável. Dois problemas de fundo levaram a isso. De um lado, a expansão industrial alemã que se debatia contra o rígido controle colonial do Terceiro Mundo exercido sobretudo pela Inglaterra e pela França. De outro, o problema das nacionalidades oprimidas, particularmente agudo na Polônia e na região dos Bálcãs, e que ameaçava derrubar as fronteiras de vários impérios históricos como o austro-húngaro e o russo. No centro da confrontação achavam-se, de um lado, A França e seu principal aliado, a Rússia dos czares, e de outro, a Alemanha e a Áustria-Hungria. (ALMEIDA, 1982, p. 12).

Infelizmente os manuais muitas vezes negligenciam dados reais em nome de dados fictícios, favorecedores de interesses ideológicos comerciais. A dialética entre vencedores e vencidos é sempre um bom começo para se destrinchar os fatos.

A inevitabilidade da guerra — dada não só pela expansão industrial, mas também pela divergência de interesses de países não aliados — fomentou um marco de mudanças na sociedade alemã.

Se muitas vezes consideramos que a guerra de 1914-1918 marca o início de um novo período, de uma transformação radical da sociedade, devemos também sublinhar que 1917 é certamente o ano decisivo. Ano que determina uma ruptura incontestável e incontestada. Primeiramente, é a própria guerra que assumirá uma nova feição. A partir do fracasso das grandes ofensivas das Potências Centrais, no outono de 1914, a guerra havia retornado às trincheiras. Em 1917, a Alemanha sob a pressão do seu Alto Comando, decide deliberadamente se lançar numa nova forma de guerra da qual espera muito: a guerra submarina sem trégua (anunciada a 29 de janeiro). Essa decisão acarretará graves conseqüências, porque, no espaço de apenas dois meses, provocará a declaração de guerra dos Estados Unidos à Alemanha (2 de abril). (KLEIN, 1968, p.18).

Não contente com sua ofensiva a Alemanha complica sua situação quando impõe aos adversários uma guerra submarina. Nesse momento os EUA também declaram guerra contra Alemanha.

Essa guerra, como todas as outras da história, arrasou milhares de vidas, destruindo utopias e apontando um nebuloso futuro. À época a esquerda mundial passava pela seguinte situação:

O dia 4 de agosto de 1914 tornou-se uma data histórica para a esquerda mundial. A partir daí, a social-democracia converteu-se à política da união nacional (*Burgfrieden*), abandonando o princípio marxista da luta de classes tanto no plano prático – o que não era novidade – quanto no plano teórico. A Internacional Socialista, Kautsky passará a explicar, era um instrumento adequado a tempos de paz, não a tempos de guerra. Ou como disse ironicamente Rosa Luxemburg: “Proletários de todos os países, uni-vos na paz, e degolai-vos na guerra”. (LOUREIRO, 2005, p. 43).

Diante de princípios abandonados, tem-se uma esquerda fragilizada, carente de novas estratégias no combate contra o avanço do capitalismo. Assim, a classe operária ganha o seguinte contorno:

Valendo-se do crescimento econômico que beneficiou a classe operária e das décadas de estabilidade que antecederam a eclosão da Primeira Guerra Mundial, os social-democratas souberam extrair reais conquistas da burguesia. Em contrapartida, reconhecendo explicitamente o papel de protagonista social exercido pela classe operária, as classes dominantes tentaram desde cedo imbuí-la de sentimentos nacionalistas, persuadi-la de que ela era, antes de tudo, parte integrante do Reich. Essa operação ideológica, aliás comum nesse período a outros países europeus, fincou profundas raízes na massa e conquistou o coração da liderança social democrata, como ficaria claro a partir de 1914. (ALMEIDA, 1990, p. 11).

Esse movimento de “idiotização” das massas em prol do fortalecimento de um patriotismo passa então a ser constante na vida alemã. Logo, a guinada à direita constrói sem cessar um país e suas lideranças.

No entanto, as sucessivas crises que culminam na mais forte delas, em 1923, vão formando um crescente descontentamento do povo.

Já no início de 1916, o descontentamento da população alemã se alastrava, provocado por medidas draconianas de racionamento. A situação foi se agravando rapidamente: falta de carvão, de roupas, de moradias; frio, fome, aumento de preços, mercado negro para os ricos, racionamento para a maioria, e a espantosa quantidade de baixas na frente de batalha tinham arrefecido consideravelmente o entusiasmo de agosto de 1914, quando os soldados partiam alegremente para o front, acreditando que no Natal estariam de volta. Três Natais haviam passado e a guerra parecia longe do fim: imobilizada nas trincheiras desde novembro de 1914, levando à morte milhares de jovens e evidenciando a falta de sentido do massacre. (LOUREIRO, 2005, p. 45)

As medidas de racionamento e a precarização da vida como um todo levaram a população a uma redução drástica do bom ânimo para os dias vindouros. O relato a seguir exprime isso:

Na fábrica de Berlim onde trabalhava em 1917 como jovem operário, conta uma das testemunhas da época em suas memórias, as mulheres eram três vezes mais numerosas do que os homens. Elas pertenciam também às equipes noturnas e frequentemente desmaiavam de cansaço sobre as máquinas. Em pleno inverno, as oficinas não eram aquecidas. Na cantina, nabos eram servidos em todas as refeições, às vezes com batatas, mas, mais frequentemente, sem elas. (RICHARD, 1988, p. 14).

Mulheres roubadas de sua dignidade humana povoavam as fábricas trabalhando no frio incessante que lhes devolveria como prêmio batatas. Neste longo, mas necessário, excerto mostra-se o descontentamento de Rosa Luxemburg :

O cenário mudou fundamentalmente. A marcha de seis semanas sobre Paris tomou as proporções de um drama mundial: a imensa carnificina se tornou um assunto cotidiano, esgotante e monótono, sem que a solução, em qualquer sentido que seja, tenha progredido um passo. A política burguesa está encurralada, presa em sua própria armadilha: não pode mais se livrar dos espíritos que invocou. Acabou a embriaguez. Acabou a tempestade patriótica nas ruas, a perseguição aos automóveis suspeitos, os sucessivos telegramas falsos; não mais se fala das fontes contaminadas com o bacilo da cólera, sobre os estudantes russos que lançam bombas sobre todas as pontes ferroviárias de Berlim, de franceses sobrevoando Nuremberg; terminados os excessos de uma população que por toda parte pressentia espíões, terminada a multidão tumultuosa nos cafés onde se ficava ensurdecido pelos cantos patrióticos cada vez mais altos; a população de toda uma cidade transformada em populacho, pronta a denunciar não importa quem, a molestar as mulheres, a gritar Hurra!, e a atingir o paroxismo do delírio lançando ela mesma boatos loucos; um clima de crime ritual, uma atmosfera de Kishinev, onde o único representante da dignidade humana era o policial na esquina da rua. O espetáculo terminou. Os sábios alemães, estes “lêmures vacilantes”, já há muito tempo, ao sinal do apito, retornaram para suas tocas. A alegria radiante das moças correndo ao lado dos comboios não faz mais companhia aos trens de reservistas e estes não saúdam mais as multidões dependurando-se das janelas dos vagões, um sorriso alegre no rosto; silenciosos, com os pertences sob o braço, eles caminham nas ruas onde uma multidão de rostos desgostosos se entrega a suas atividades cotidianas. Na atmosfera desencantada destes dias pálidos é outro o coro que se ouve: o grito rouco dos abutres e das hienas nos campos de batalha. Dez mil barracas padrão garantidas! Cem mil quilos de toucinho, de chocolate, de café artificial, entregues imediatamente contra pagamento! Obuses, tornos, cartucheiras, agências de casamento para viúvas de soldados mortos no front, cinturões de couro, intermediários que vos oferecem contratos com o exército — só se aceitam ofertas sérias! A carne de canhão, embarcada em agosto e setembro recheada de patriotismo, apodrece agora na Bélgica, em Vosgues, em Masuria, nos cemitérios onde se vêem os lucros de guerra crescerem vigorosos. É preciso começar logo esta colheita. Sobre o oceano de tal trigo, milhares de mãos se estendem, ávidas para obter sua parte. Os negócios prosperam sobre as ruínas. As cidades se transformam em montes de escombros, os vilarejos em cemitérios, regiões inteiras em desertos, populações inteiras em tropas de mendigos, igrejas em estrebarias. O direito

dos povos, os tratados, as alianças, as palavras mais sagradas, a autoridade suprema, tudo está em pedaços. Qualquer soberano pela graça de Deus trata seu primo, se ele está no campo adversário, de imbecil, patife e perjuro, qualquer diplomata chama seu colega na cara de canalha infame, qualquer governo assegura que o governo adversário leva seu povo à derrota, cada um desejando para o outro a execução pública; e as revoltas da fome estouram em Veneza, em Lisboa, em Moscou, em Singapura; e a peste se estende na Rússia, a miséria e o desespero por toda parte. Pisada, desonrada, patinando no sangue, coberta de imundície: eis como se apresenta a sociedade burguesa, eis o que ela é. Não é quando, bem alimentada e decente, ela se traveste de cultura e filosofia, de moral e ordem, de paz e de direito, mas quando ela se assemelha a uma besta selvagem, quando ela dança o sabá da anarquia, quando ela sopra a peste sobre a civilização e a humanidade que ela se mostra cruamente como é na realidade. LUXEMBURG, Rosa. Socialismo ou Barbárie? In: FUNDAÇÃO ROSA LUXEMBURGO/ INTERNET.2009. Acesso em: 19 jun.2015.

Esse quadro desesperador é o esboço de uma sociedade roída por guerras e acordos moldados aos interesses das classes dominantes, mas à margem das reais necessidades do povo. E é nesse período, que coaduna desespero e desalento, que se traçará o destino da revolucionária Luxemburg:

A guerra, com suas destruições e mortes, começava decididamente a cansar os vários países beligerantes. Na Alemanha a desaprovação a ela tinha, ao final de 1916, ganho não apenas a “esquerda radical” — o grupo de Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht —, mas também o primeiro grupo revisionista, o de Bernstein e o grupo que até então era conhecido como “marxista ortodoxo”, com Kautsky e sindicalistas como Dittmann e Haase. Esse conjunto de oposições decidiu formular, em janeiro de 1917, um documento inequívoco contra a continuidade da guerra. Porém, agindo burocrática, autoritária e expeditamente, a direção do Partido Social-democrata Alemão (SPD), liderada por Friedrich Ebert e Phillip Scheidemann, expulsou todos em bloco e sem discussão. Daí surgiu, em abril, o Partido Social-democrata Independente (USPD). A então “Liga Spartacus”, de Rosa e Liebknecht, passou a ser nessa época uma das tendências dentro do novo partido. (ALMEIDA, 1990, p. 22-23).

É importante acentuar que a liga Espartakista e, por consequência, seu desdobramento no KPD foram um importante instrumento de luta. Tal liga defendia uma Alemanha conselhistas, que se aliasse com a Rússia soviética (LOUREIRO, 2005). Destacamos que os membros desse movimento possuíam uma posição concordante entre eles. Contudo, ao contrário do spartakismo, ocorriam opiniões divididas não havia coesão de pensamento. Talvez se houvesse uma direção mais unida, os spartakistas conseguiriam assumir o controle de Berlim (KLEIN, 1968).

Porém, infelizmente a rejeição ao marxismo esmagou esse grupo por meio de perseguições sangrentas, que sinalizavam a morte de Luxemburg. Quanto a isso, Richard (1998, p. 43) relata:

No dia 16 de janeiro, o jornal *Berliner Zeitung* anuncia que Rosa Luxemburg foi espancada quase até a morte pela multidão quando saía do Hotel Eden, sede do estado-maior da cavalaria da guarda, onde acabava de passar por um interrogatório. Ela teria sido transportada e liquidada. Seu corpo teria desaparecido.

A reacionária imprensa alemã, já em 1962, referia-se de modo pejorativo à morte da revolucionária:

Em 1962, em entrevista ao semanário alemão *Der Spiegel*, o mesmo Pabst de triste memória justifica o assassinato de Rosa dizendo ter sido correto “eliminar essa demagoga”, porque, se fosse presa, mais cedo ou mais tarde seria posta em liberdade e voltaria a incendiar o coração das massas. Nos meses seguintes muitos outros líderes também são brutalmente assassinados, entre eles Leo Jogiches. A Rote Fahne é proibida por 15 dias e o KPD entra na clandestinidade. (LOUREIRO, 2005, p. 82).

Em linhas gerais a socialdemocracia vai engendrando sérias lutas entre operários e burgueses.

A história da social-democracia alemã confunde-se com a própria história da classe operária. Em nenhum outro país uma tendência política esteve tão unida e entrosada com o desenvolvimento do conjunto da classe. Rosa Luxemburg tinha, portanto, razão de sobra para afirmar que a social-democracia era “o próprio movimento da classe operária” (“Questões de organização da social-democracia russa”). (ALMEIDA, 1991, p. 51).

O movimento da classe operária, assim como as peças de Bertolt Brecht, só mostra à população os problemas do modo de produção capitalista. As medidas tomadas em relação à exploração nem sempre são pacíficas, visto a violência com que também é tratada a classe trabalhadora.

Onde a produção capitalista se implantou plenamente entre nós, por exemplo, nas fábricas propriamente ditas, as condições são muito piores do que na Inglaterra, pois falta o contrapeso das leis fabris. Em todas as outras esferas tortura-nos — assim como em todo o resto do continente da Europa Ocidental — não só o desenvolvimento da produção capitalista, mas também a carência do seu desenvolvimento. Além das misérias modernas, oprime-nos toda uma série de misérias herdadas, decorrentes do fato de continuarem vegetando modos de produção arcaicos e ultrapassados, com o seu séquito de relações sociais e políticas anacrônicas. Somos atormentados não só pelos vivos, como também pelos mortos. (MARX, 2005, p. 24 apud LOUREIRO, 2005, p.24).

De miséria em miséria a classe trabalhadora junta forças para a manutenção de um entusiasmo que esmague as velhas formas de poder, ou melhor, o abuso deste, embora a opressão vá sempre tomando novas formas de estrangulamento das forças físicas e morais do povo. Ocorrem aí embates da história que fazem os trabalhadores perpetuarem sua garra na busca de novos horizontes.

A história recente está marcada por grandes embates ideológicos, sejam eles no interior dos Estados, sejam eles nas relações entre Estados. Os países ocidentais, quase sem exceções, enfrentaram em seu interior disputas políticas, tentativas de golpes, revoluções, levantes, toda sorte de agitações sociais. O modelo que, em grande medida, serviu de inspiração às lutas pelo Poder no interior do Estado na primeira metade do século XX foi o da Revolução Russa de 1917. Mas o ideal da Revolução, assim como a ideologia da Conservação e da Reação, tem suas faces moldadas pelos eventos dos séculos XVIII e XIX, como a Revolução Francesa em 1789, a Revolução de 1830 na França e, principalmente, as revoluções de 1848. (FERRAZ, 2009, p. 8).

Entre conservação e reação a história alemã revela ao mundo a república que leva o nome da cidade de Weimar. O Reich alemão constitui-se como República, e curiosamente esta palavra aparece apenas uma vez no artigo 1º (KLEIN, 1968). Thalmann (1986, p. 9) afirma:

Regime imposto, segundo uns, improvisado, segundo outros, a república de Weimar nasceu na ambigüidade da situação criada em 1918 pelo desmoronamento militar e político da Alemanha imperial. Se, apesar do mito da “punhalada nas costas” posteriormente propagado pelos meios nacionalistas, o desmoronamento da potência imperial parece tão evidente que nem mesmo os seus defensores naturais se erguem para impedi-lo, se é igualmente reconhecido que a população alemã, cansada de sofrer as agruras de quatro anos de guerra implacável, agravada pelo bloqueio dos aliados, aspira a uma paz honrosa, ao estabelecimento das liberdades políticas, à melhoria de suas condições de vida, as forças políticas que se pressupunha exprimirem essas aspirações divergem de imediato quanto à maneira de realizá-las.

Perdidas as forças do Império, emergem outras, que levarão a Alemanha aos braços de Hitler, apelidado por Brecht de “o pintor de paredes”. Boas aspirações que carecem de boas execuções, assim nasce Weimar. Klein (1995, p. 34) discorre sobre tal nascimento:

Em 14 de novembro de 1918, Ebert havia nomeado o professor Hugo Preuss para o posto de Secretário de Estado para o Interior, com a missão de preparar um anteprojeto de Constituição que servisse de base para os trabalhos da futura Assembléia Constituinte. Preuss, conhecido professor de tendências liberais e democráticas, se filiará ao Partido Democrático Alemão. Ao fazer essa escolha, é certo que Ebert buscava um aval burguês para a Revolução de Novembro, na linha geral de sua política. A questão era não assustar a burguesia e o exército.

Mais adiante o autor afirma:

A Constituição, com 181 artigos, foi discutida de fevereiro a julho. Votada a 31 de julho por 262 votos contra 72 (socialistas independentes, populistas e nacional-alemães). Foi promulgada no dia 11 de agosto de 1919, que passou assim a ser o dia da Constituição: durante toda a República de Weimar, foi

possível assim medir a crescente indiferença com que foi comemorado. (KLEIN, 1995, p. 34).

Até 1933 o povo alemão viverá, com a promulgação da república, sua fase mais gloriosa na arte e também sua face mais vergonhosa na economia e na política. São anos delineados pelo total descaso com a população, por uma série de decisões equivocadas, conservadoras e coadunadas com as velhas elites. A organização política era a seguinte:

O órgão político central era doravante o *Reichstag*, eleito por quatro anos pelo sufrágio universal. O chanceler e os ministros eram responsáveis perante ele. A seu lado, o *Reichsrat* (Conselho do Reich) era composto por delegados dos *Länder*, cujo número era proporcional à população desses diversos *Länder*, agora em número menor. O poder do *Reichsrat* estava reduzido a um veto suspensivo. A Constituição previa uma terceira assembleia, um *Reichswirtschaftsrat* (Conselho Econômico do Reich), de caráter consultivo, na qual estavam representadas as organizações sindicais de operários e empregados, bem como as associações patronais. Os social-democratas viam nesse conselho a prova do caráter social da República. (LOREIRO, 2005, p. 112).

À época, os Conselhos de Operários e Soldados desempenhavam um grande papel. Eles se movimentavam para multiplicar suas atividades em todo o país (KLEIN, 1968).

Tamanhas mudanças eram celebradas no dia da promulgação oficial da Constituição:

De qualquer forma, a nova Alemanha tem agora uma festa nacional: o dia 11 de agosto de 1919, data da promulgação oficial da Constituição. Uma festa que, pouco a pouco, os social-democratas serão os únicos a celebrar, embora os sinos nesse dia soem em todas as cidades e todas as aldeias. (RICHARD, 1988, p. 60).

Há, como indicado, uma queda da participação populacional nesse evento. Esse aspecto revela um descontentamento do povo, o que está relacionado ao fato de a república favorecer poucos em detrimento de muitos. Como podemos perceber, há um sucessivo desencadear de crises ao longo desse período.

Cabe aqui discorrer sobre os primeiros anos da república, cruciais para a desestabilização econômica e moral do povo alemão:

Os primeiros anos da República de Weimar serão anos de crise. Crises políticas, crise econômica, crise financeira e monetária, tentativas de golpe (à direita, como à esquerda), separatismo renano e bávaro, vão sacudir a jovem República até o final do ano de 1923. Os acontecimentos se sucederão numa

cadência louca e muitas vezes estão ligados inextricavelmente. (KLEIN, 1995, p. 37).

Se por um lado a direita atacava com golpes baixos, por outro a esquerda enfatizava as greves, que foram muitas. O contexto econômico obrigava os trabalhadores a protestar, a “gritar” por direitos básicos da existência. Loureiro (2005, p. 115) traça um panorama desse contexto:

Um apanhado sumário dos acontecimentos de 1919 a 1923 mostra uma série de ataques e tentativas de golpe contra a República por parte da direita, enquanto na esquerda continuam as greves e os movimentos revolucionários num contexto de crise econômica crescente. Mas enquanto os extremistas de direita são tratados com indulgência por um judiciário altamente conservador — que não havia sido “depurado” pelo novo governo —, impregnado dos valores da época imperial e avesso à República, a extrema esquerda é submetida a sentenças draconianas, inclusive à pena de morte. Segundo o historiador E. Kolb, a justiça carrega uma parte da responsabilidade pela derrota da República na medida em que colaborou para que ela se sujeitasse aos movimentos totalitários de direita.

As revoltas se acentuam em meados de 1919, quando a Alemanha toma conhecimento do Tratado de Versalhes:

Em maio de 1919, o Tratado de Versalhes chegava ao conhecimento da opinião pública na Alemanha. O país reagiu com indignação e espanto às duras condições impostas pelos países vencedores. Scheidemann, que havia feito campanha contra a assinatura do Tratado, pede demissão na véspera do voto pelo *Reichstag*, 20 de junho, sendo substituído por seu colega de partido, Bauer. Este alega que se o Tratado não for assinado (o que é feito no dia 28 de junho), o país ficará entregue ao caos. Max Weber, que tinha acompanhado a delegação alemã a Versalhes, estava entre os que recusavam a aceitação do Tratado. (LOUREIRO, 2005, p. 113-114).

Tudo parecia ruir em Weimar, a situação tornava-se cada vez mais insustentável. Em 1921 há diversas tentativas de revolução, que culminam na destruição do Partido Comunista Alemão, conforme relata Loureiro (2005, p. 113-114):

Foi proclamada uma greve geral, mas fracassou. Na Alemanha Central travaram-se combates de grande envergadura. A situação estava particularmente tensa em Mansfeld, nas fábricas Leuna, onde os combates duraram vários dias. A 31 de março tudo estava terminado, Hölz será preso alguns meses mais tarde e severamente condenado. Era a derrocada do Partido Comunista Alemão.

O Partido Comunista Alemão, duramente perseguido, passa a praticar greves. Estas são sempre esvaziadas, seja pela imprensa, que sempre relata que tiveram pouca adesão, seja pela truculenta polícia alemã. Essas ações demonstram a força que o

Partido e o marxismo tinham, indicam a tentativa de abafá-la. Para Almeida (1982, p. 35),

com o tempo o marxismo tornou-se, para os social-democratas, não um instrumento de análise da realidade, e sim um símbolo que caracterizava ideologicamente o proletariado por oposição à burguesia. O partido se transformou numa poderosa máquina política com suas associações paralelas, os sindicatos que dominava, seus jornais, sua ação cultural e, na área do lazer, sua presença nas administrações locais, de tal forma que a burguesia contava já ao final do século XIX com este parceiro forte mas integrado. Para cada operário o partido era a sua própria vida, penetrava em seus hábitos cotidianos, moldava suas idéias e reações nas mais variadas áreas, outorgando-lhe dignidade.

De acordo com Loureiro (2005, p. 114),

Sem querer (nem poder) entrar no campo minado das controvérsias historiográficas, não resta dúvida de que o século XX alemão, e em particular o período que vai do imediato pós-Primeira Guerra Mundial até a derrota definitiva do movimento revolucionário em outubro de 1923, só pode ser entendido se retrocedermos à segunda metade do século XIX quando são criadas as estruturas da Alemanha moderna. (LOUREIRO, 2005, p.114).

Como já ressaltamos, as demonstrações de força são uma das marcas daquele período. Com isso, o exército toma vulto no país. Uma vez consolidado, o exército rechaçava setores da igreja católica, judeus por serem atrelados ao poder financeiro e, sobretudo, comunistas, considerados perigosos para a sociedade. Almeida (1982, p. 35) afirma:

O exército tornava-se assim uma poderosa força antidemocrática e anti-republicana, cortada das camadas populares. Mas o resto dos contingentes que haviam formado os “corpos francos” não aceitou a desmobilização. Conformaram então associações paramilitares clandestinas, financiadas pelas grandes indústrias. Nestas associações, bem como nos Tradicionais Partidos de direita — o Nacional Alemão e o Popular Alemão — começava a se delinear uma nova corrente política: o nacionalismo.

Mais adiante o autor especifica a constituição do exército:

A sua base era constituída sobretudo por essas associações paramilitares secretas, que passaram a ter grande importância na vida do país. Para esses nacionalistas o objeto do seu ódio eram os partidos republicanos: o centro católico e os socialistas de todo tipo. A estes foi acrescentado o ódio aos judeus, vistos como representantes do capital financeiro. As associações paramilitares estavam em ligação estreita com o exército que as tinha em vista como possível força de reserva militar. Em grande parte foi desse apoio que elas retiraram a sua impunidade quando começaram uma campanha de atentados e assassinatos políticos. A Justiça, sob pressão do exército, absolveia os inculpados e eventualmente voltava-se contra as vítimas. (ALMEIDA, 1982, p.35).

Outro aspecto relevante é a atuação desigual do judiciário. O povo recebia como sentença a morte. Já as pessoas importantes da direita tinham a máxima compaixão e tolerância em relação a seus atos espúrios. Como ocorre ainda hoje, no mundo inteiro, as vítimas recebem a culpa, e os algozes são inocentados. E tal injustiça se aliava, naquele momento, à ganância dos juízes de Weimar, que procuravam os meios para obtenção fácil de dinheiro, para extorsão da burguesia.

Avancemos para o ano de 1923. Esse é, para o povo alemão, um período de horrores patrocinados pela escassez, gerada por uma grande inflação, causada, por sua vez, pelos altos gastos com a guerra. Segundo Almeida (1991, p. 45),

desde o fim da guerra até 1923 a Alemanha havia vivido dilacerada entre as profundas contradições de suas classes, exacerbadas em grau máximo pelas condições estabelecidas pelo tratado de Versalhes; 1923 foi o ponto culminante de todas essas tensões. A saída do impasse, levada a efeito por setores burgueses que entenderam haver uma solução capitalista e republicana para o país, foi possível porque coincidiu com uma modificação no quadro das relações internacionais.

Foram as contradições que acirraram ainda mais as lutas que insurgiram ante o descabido Tratado de Versalhes. Essa “solução capitalista” resultou em um vultoso investimento na guerra, que levou o povo Alemão a pagar a dívida com a miséria instalada em Berlim. A descrição a seguir proporciona ao leitor um pouco desse sombrio panorama:

A rua cinzenta, pela manhã. Diante das leiterias esses lamentáveis ajuntamentos de mulheres pobres. Elas instalam-se, trazem bancos, cadeiras, um trabalho de costura... Faz frio, a umidade atravessa as velhas roupas miseráveis... Ficam ali dias inteiros, para comprar um pouco de margarina. À sua frente o inevitável polícia verde, rabugento e triste de vergonha do seu ofício. Um caminhão passa, carregado de batatas. Das duas calçadas, nada senão uma investida convergente. Garotos agarram-se à traseira do caminhão, jogam sobre o pavimento, às braçadas, os preciosos tubérculos, imediatamente apanhados. O motorista acelera. Um policial berra em vão. Vejo um senhor bem-vestido, talvez um pequeno empregado, recolher tranquilamente algumas batatas e metê-las nos bolsos. Vejo uma mulher velha, grisalha e encurvada, que se esfalfa para aumentar sua porção... A rua tem fome. A rua tem rostos de desespero, de cólera, de ódio... Uma testemunha ocular contou-me uma dessas pilhagens. Ele estava encantado com o espírito de ordem dos esfomeados. Pilhagem metódica, sem quebra-quebra ou confusão inútil. Não se pegavam artigos de luxo. Pegava-se pão, gorduras, calçados. Bruscamente erguidos à consciência primitiva do seu direito à vida, homens condenados a morrer de fome pegavam alguma coisa para viver. Era preciso que a polícia interviesse para que a expropriação se transformasse em tumulto. (BRUEN, 2005, p. 155 apud LOUREIRO, 2005, p.155).

O contexto se revelava na pobreza escancarada nas ruas, nas mulheres e nas crianças em paupérrima situação, na faina incansável pela sobrevivência em um país esmagado pela crise. Com a fome, a população foi aos poucos silenciando o ódio, mantendo uma aparente noção disciplinar, ao gosto dos socialdemocratas alemães. É a fome que iria ditar, a partir daquele momento, as aflições e as angústias relacionadas ao incerto destino do povo.

Esse contexto foi retratado no cinema por Bergman. Richard (1988, p.) que comentou a relação do filme desse cineasta com o momento histórico:

“Estamos no dia 3 de novembro de 1923. O maço de cigarros custa 4 bilhões de marcos. A maioria das pessoas perdeu toda a fé no futuro”. Esse comentário de apresentação abre *O ovo da serpente*, realizado pelo cineasta sueco Ingmar Bergman, e o título desse filme indica claramente que significou seu autor desejou lhe emprestar. Os espectadores mergulham numa Alemanha onde, sobre o humo da miséria, todas as coisas não passam de objeto de tráfico, inclusive as vidas humanas.

Em meio a esse clima de terror, o governo de Berlim informa que menos de 10% das famílias ganhavam o suficiente para manter o mínimo de dignidade. Desse modo, a desnutrição avassaladora ganhou não só os corpos dos proletários, mas também os dos trabalhadores chamados especializados, dos pensionistas e até mesmo da classe média (GILMAN, 1993).

Loureiro (2005) e Almeida (2001) descrevem a intensa crise que a Alemanha sofria. Abaixo apresentamos excertos dos dois autores:

Para a maioria dos alemães, 1923 foi o ano da fome e da mais violenta crise social até então. Os trabalhadores tiveram seus salários reduzidos a menos da metade do que recebiam em 1914, a pequena burguesia viu suas economias evaporarem pela inflação. A sociedade burguesa parecia à beira de um colapso: a especulação, a corrupção e a prostituição triunfavam. (LOUREIRO, 2005, P. 138).

A expropriação dos bens acumulados pela pequena burguesia chegou ao seu ponto extremo, proletarizando-a no sentido estrito da palavra. Jamais um país tão industrializado havia conhecido uma tal miséria, de forma que o contexto sócio-político subverteu-se em todos os seus ângulos. Os sindicatos, até pouco tempo antes poderosas máquinas bem azeitadas, de cujo peso no país os social-democratas retiravam a sua força, perderam sua função: com as caixas vazias, nada tinham a oferecer aos seus aderentes. Os próprios valores ligados à atividade sindical e parlamentar se esvaneceram. (ALMEIDA, 1991, p. 40).

O desesperador quadro econômico incitava as mais variadas formas de expressão para obter um pouco de dinheiro. Uma das formas de sustento era a

prostituição. Muitas mulheres atuantes nessa profissão frequentavam os restaurantes e as lojas de Kurfürstendamm. Quando se prostituíam mais ao centro da cidade, seus valores variavam de 10 a 50 marcos (GILMAN, 1993).

Pelas ruas e pelos becos de Berlim a sociedade alemã se desfazia na mais completa pobreza vista até então. Hobsbawm (2002, p. 65) é outro autor que trata desse cenário:

Ninguém realmente desejava Weimar em 1918, e, mesmo os que a aceitaram ou a apoiaram ativamente viam-na com condescendência: não era o ideal, mas era melhor do que a revolução social, o bolchevismo ou a anarquia (se fossem da direita moderada), e melhor do que o Império Prussiano (se fossem da esquerda moderada). Ninguém poderia adivinhar se duraria além das catástrofes de seus primeiros cinco anos: um tratado de paz penalizador quase unanimemente considerado ofensivo pelos alemães de todos os matizes políticos, golpes militares fracassados e assassinos terroristas na extrema direita; repúblicas soviéticas malogradas e insurreições na extrema esquerda; exércitos franceses ocupando o coração da indústria alemã, e ainda por cima a (para a maioria) incompreensível Grande Inflação galopante de 1923, ainda hoje em dia sem paralelo.

Para tentar acabar com essa pobreza, aos poucos engendraram-se planos econômicos malsucedidos. Ademais, aproveitando o mal-estar que estava instaurado, iniciava-se também a incitação ao ódio aos judeus, que desembocaria no início de um período de barbárie denominado nazismo.

Com os mencionados planos, obteve-se um período marcado por uma imagem mais próspera. Considerando as inaceitáveis manobras que renderam à República condições macabras para a população e a resolução da crise de 1923, Loureiro (2005, p. 164) apreende que,

os vencedores da crise de 1923 foram o grande capital e seu sustentáculo militar, o Exército. Essa vitória será fortalecida com a ajuda do capital externo, que investiu pesadamente na recuperação da economia alemã: as fábricas foram modernizadas, a produção aumentou, a situação política se estabilizou.

Assim, os anos que se seguiram proporcionaram ao país certa tranquilidade econômica, tranquilidade esta apenas momentânea.

Do fim de 1923 até 1928 a Alemanha foi governada por uma coalizão exclusiva de partidos burgueses. As coalizões se alteraram, mas o SPD permaneceu fora do governo federal. Em 1925 Friedrich Ebert, que permanecia como presidente quase simbólico, morreu. Através de um primeiro turno, onde se apresentaram candidatos de quase todas as forças, os partidos burgueses puderam ter uma idéia de como direcionar os seus votos. (ALMEIDA, 1991, p. 49).

Estava posta a guinada à direita que a Alemanha havia tomado. A burguesia erigia-se como um arauto dos novos tempos. Com essa nova configuração, mantinha-se a dificuldade em ser comunista em Weimar. Richard (1986, p. 140) trata dessa dificuldade e também da situação da mulher comunista, visto que o Partido Comunista, à época, era constituído por homens em sua grande maioria:

Mas é preciso admitir que não era fácil ser comunista sob a República de Weimar! Em 1923, e depois a partir de 1929, significava viver como um fora-da-lei. Era preciso correr o risco da repressão nos lugares de trabalho, da prisão, do terror físico e moral. Para falar apenas nas mulheres, elas deviam carecer de coragem. Tanto mais que eram consideravelmente minoritárias no Partido Comunista e se sentiam isoladas. Em 1931, os efetivos contavam com 33 000 mulheres contra 261 000 homens!

O Partido Comunista tinha seus dias contados. Com a ascensão de Hitler, o comunismo tornava-se impraticável na Alemanha.

Voltando à questão econômica, os acontecimentos de 1929 em Nova Iorque também repercutiriam no país de Brecht:

Com a quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929, há uma nova crise econômica que, rapidamente, reabriu o trauma do caos econômico na sociedade alemã e contribuiu para o aumento da instabilidade política, ainda que não tenha havido inflação... Os capitais de investimento internacionais, que haviam chegado à Alemanha após o final de 1923 e que haviam garantido o sucesso do plano de Schacht, desapareceram: a economia entrou em retração e o desemprego atingiu níveis altíssimos. O dinheiro se tornou mais caro e houve uma drástica redução na concessão de créditos para a atividade produtiva. (FERRAZ, 2009, p. 15).

Como podemos observar, na Alemanha eclode uma nova crise, advinda da instabilidade econômica e política, propiciada, por sua vez, pela queda da bolsa de Nova Iorque. Com a chegada de 1930 há uma piora: “Com a crise dos anos de 1930, o capital estrangeiro retirou-se da Alemanha: aumentaram as filas do seguro-desemprego, que em 1932 atingia 45% da população; entre 1930-1932, o salário caiu de 20 a 30%. Aumentaram os impostos, registraram-se muitos suicídios”. (DYMETMAN, 2002, p. 33). Os anos 30 sinalizam também o fim da república de Weimar. Esse fim se vincula a uma postura tomada pelos comunistas:

Durante os três últimos anos da república de Weimar os comunistas alimentaram mesmo a idéia de que “quanto pior, melhor”, ou seja, de que era preciso destruir primeiro a social-democracia, tarefa que podia ser desempenhada pelo nazismo, para acabar com as ilusões reformistas do proletariado. Um governo fascista significaria assim uma espécie de antecâmara do socialismo, um terreno simplificador de contradições, que

pondo face a face comunistas e nazistas, permitiria a marcha inexorável do proletariado para a vitória final. (ALMEIDA, 1991, p. 107).

Infelizmente, o nazismo ganhou força, e o socialismo ficou para trás. Hitler, com sua ira despótica, matou a utopia e desmobilizou a esquerda alemã.

Ferraz (2009, p. 121) descreve a ascensão de Hitler:

A derrota final da República foi marcada pela capitulação de grupos sociais que, desde a queda do *Kaiser*, estiveram apoiando a República, para o Nacional-Socialismo. Esses grupos, cuja defesa da república se caracterizava menos por um princípio ideológico, do que por um princípio de sobrevivência frente a ameaça da Revolução comunista, decidiram aceitar Hitler, e empossá-lo em busca de uma alternativa que estabelecesse um modelo de autoridade e sustentação ao governo do debilitado Hindenburg. O golpe foi fatal para a República: na votação do ato que lhe concedia plenos poderes invocando o artigo 48 da Constituição, em 23 de março de 1933, Hitler obteve o apoio do Centro Católico, que combinado ao apoio do DNVP e à votação de seu próprio partido somavam mais de 63% dos votos para o Reichstag, sem contar os partidos menores. Dessa maneira ele atingiu condições de aprovar qualquer medida no Parlamento, colocando assim um ponto final na República.

Iniciava-se aí o “reinado” de Hitler, que aos poucos foi mostrando ao mundo sua face de ódio e loucura. Segundo Elias (2002, p. 21),

para se entender a ascensão de Hitler ao poder, é importante ter em mente que os grupos que apoiavam a República de Weimar eram, desde o começo, muito restritos. Incluíam, sobretudo, a massa de trabalhadores sociais-democratas. Contavam também com um número decrescente de membros das classes médias liberais, incluindo numerosos judeus. A maior parte das classes médias e superiores estava do outro lado. Para os membros jovens e velhos dessas classes dominantes tradicionais, a comunicação com as massas continuava sendo bastante difícil. Por conta própria, não tinham a menor chance de iniciar um vasto movimento em favor da rescisão do Tratado de Versalhes e, em última instância, provocar uma guerra revanchista. A fim de mobilizar alguns setores das massas, precisavam de um homem cujas estratégias bélicas e retórica estivessem mais de acordo com as necessidades desses grupos. Assim, deram a Hitler sua chance. Mas quando a situação se tornou crítica, ele os colocou fora de circuito.

A velha Alemanha ia então buscar em seu passado bélico e reacionário um novo começo, uma era de horrores para a história da humanidade. Em cada canto do país encontrava-se o medo, banhado por um ufanismo comandado pela sanha de Adolf Hitler.

Dymetman (2002, p. XX) discorre sobre o reflexo do nazismo nas ciências humanas:

O fenômeno nazista marcou profundamente as ciências humanas. Pode-se observar um deslocamento da análise do plano econômico para o político, ao longo dos diferentes períodos de recepção da República de Weimar. Muitos deles foram negativos e parciais, por conta da (dês)memória coletiva, diante

da disposição de negociar esquecimento em troca de indenizações, a começar pela própria recepção ambivalente de si mesma, como período de polarização ideológica e politização exacerbada — de que muitas vezes o período foi acusado, principalmente pelas análises liberais, que viam na fragmentação partidária a fonte maior de sua fragilidade e da precariedade de sua legitimidade —, ou como reação conservadora e traição à socialdemocracia.

Períodos como esse jamais poderão ser devidamente indenizados. As vítimas não se encerram somente dentro das fronteiras de um país, estão em toda a humanidade, que anseia pela mínima condição igualitária em uma sociedade dita humana.

Não houve aqui intenções, nem mesmo condições, de esgotar os assuntos relacionados a tão rico momento da história mundial. No entanto, em tempos de pós-modernização da obra de Brecht, faz-se necessário colocar o homem e sua obra em seu contexto, mostrando suas lutas e críticas diante do sistema capitalista.

Ainda sobre a república de Weimar destacamos uma colocação de Klein (1995, p. 53):

Qualquer que seja a época da República de Weimar em que nos coloquemos, a contestação será sempre profunda nas ideologias e, de maneira mais geral, nos meios intelectuais, *tanto à direita como à esquerda*. Jamais, qualquer que seja a forma que ela tenha assumido entre 1919 e 1933, a República conseguirá ser admitida nesses meios: ao contrário, não cessará de ser questionada e contestada, submetida a uma crítica constante e fundamental.

Mais adiante o autor afirma:

No entanto, deve-se reconhecer que dessa crítica permanente, nos meios políticos, culturais, artísticos, nasceu uma vida cultural de uma riqueza excepcional. Seja no teatro, no cinema, seja na arquitetura, na pintura, na literatura, os anos 20 serão anos de ouro (*die goldenen zwanziger*). O fervilhamento das idéias será de uma riqueza e de uma diversidade sem comparação com qualquer outro país durante o mesmo período. (KLEIN, 1995, p. 63).

E é nesse “fervilhamento” de ideias culturais, em um país massacrado pelos desacertos da elite, que encontramos o jovem Bertolt Brecht.

Em *Notícias da Alemanha*, Brecht traduz em poesia o sofrimento de seu povo:

Notícias da Alemanha

Soubemos que na Alemanha  
 Nos dias da peste marrom  
 No telhado de uma indústria de máquinas, subitamente  
 Uma bandeira vermelha tremulou no vento de novembro  
 A proscrita bandeira da liberdade!

Em pleno novembro cinza, do céu  
Caiu uma mistura de chuva e neve  
Mas era o dia sete: dia da Revolução!

E olhem: A bandeira vermelha!

Os trabalhadores nos pátios  
Protegem os olhos com a mão e olham  
Para o telhado, em meio à chuva de neve.  
Então passam os caminhos com tropas de choque  
E empurram para o muro quem está vestido como trabalhador  
E atam com cordas os punhos que têm calos  
E das barracas, após o interrogatório  
Saem cambaleando os espancados, ensangentados  
Nenhum deles revelou o nome  
Do homem sobre o telhado.

E assim levam embora todos os que calam  
Os outros já tiveram o bastante.  
Mas no dia seguinte ondulou novamente  
No telhado da indústria de máquinas

A bandeira vermelha do proletariado. Novamente  
Ressoam pela cidade quieta  
Os passos das tropas de choque. Nos pátios  
Não se avistam mais homens. Há somente mulheres  
Com rostos de pedra: as mãos protegendo os olhos  
Olham para o telhado, em meio à chuva de neve.

E o espancamento começa de novo. Interrogadas  
As mulheres dizem: Esta bandeira  
É um lençol no qual transportamos  
Alguém que morreu ontem.  
Não temos culpa pela cor que ela tem.  
É vermelha do sangue do homem assassinado, vocês devem saber.  
(BRECHT, 2009, p. 126-127).

## 2 O TEATRO DE BRECHT E SUA IMPORTÂNCIA NA FORMAÇÃO HUMANA

No segundo capítulo desta dissertação a proposta é revisitar a história de Brecht. Não buscamos construir uma biografia centrada no homem, mas sim destacar a importância de seus feitos para a história do teatro. Por isso, a cronologia de sua vida está inserida nos anexos desta dissertação.

Delinearemos sua trajetória no teatro com o objetivo de enfatizar a questão política tão esquecida pelos estetas e pelas mentes pós-modernas. É importante ressaltar que não se trata aqui de rechaçar as questões estéticas. No entanto, o vigor político da obra brechtiana deve vir à tona, pois é ele que desenha nas consciências aspectos primordiais da formação humana, entendida aqui como alavanca para as transformações históricas. Isso porque, segundo Camargo (2012, p. 133),

em vez de formular saídas imaginárias, como as peças de agitprop faziam, em todas as suas peças Brecht tenta responder à seguinte pergunta: como está hoje a luta de classes? Como ela aparece? Como é que as vítimas do sistema capitalista lidam com o capitalismo e como se comportam os que se beneficiam do sistema?

O teatrólogo alemão caminha com suas peças colocando contra a parede as velhas teorias, o modo como o teatro burguês lidou com as questões de seu tempo, a falta de apetite de seus contemporâneos para questionamentos mais aprofundados, que demandassem a percepção da sociedade como um todo. Com Brecht nasce a concepção de teatro dialético, um teatro sem propósitos “culinários”, que não busca a diversão fácil. Para o dramaturgo alemão, seria degradante o fato de seus espectadores, sem nenhuma preocupação investigativa do conteúdo que lhes seria apresentado, pendurarem o cérebro com o chapéu ao entrarem no teatro (BOAL, 2012).

O dramaturgo queria que seu público não encontrasse e muito menos reconhecesse no palco a condição humana colocada como eterna e imutável, mas sim que observasse um grande número de condições humanas “historicizadas” (KONDER, 2013). Como bem acentuou Benjamin, o teatro épico é o teatro do herói surrado, o herói não surrado jamais atingiria a reflexão (KONDER, 2013).

E é dentro da perspectiva realista, embasada no marxismo, que suas peças ganham questionamentos necessários para os tempos do capital. A obra brechtiana

marca definitivamente a historização do teatro, que, se antes, com raras exceções, divertia, somente a partir de Brecht acrescenta também aspectos reflexivos sobre a condição de vida dos proletários.

## 2.1 A história do teatro: Entre Aristóteles e Brecht.

A longa tradição teatral implica que se conheça, para bem entendê-la, a obra basilar do filósofo Aristóteles, *A Poética*. Sobre ela há ainda muita divergência entre os estudiosos. É nela que o filósofo esboça sua teoria sobre a tragédia grega.

De acordo com Silva (2005, p. 23),

a teoria do teatro ocidental, em essência, começa com Aristóteles. Ésquilo assume a tradicional posição grega segundo a qual o poeta é um mestre de moral, sendo necessário sua obra atender a uma finalidade moral. A posição de Eurípides, mais moderna, vê a função da arte como a revelação da realidade, independentemente de questões éticas ou morais. Já Platão, acusa a poesia de fertilizar e regar as paixões em vez de desencorajá-las, explicando, assim, por que seu sistema filosófico implica no banimento dessa arte.

Carlson (1995, p. 14), ao tratar dessa obra, menciona seus aspectos divergentes:

Embora a *Poética* de Aristóteles seja universalmente acatada na tradição crítica ocidental, quase todos os tópicos dessa obra seminal suscitaram opiniões divergentes. De vez que o texto grego original se perdeu, as versões modernas baseiam-se fundamentalmente num manuscrito do século XII suplementado por material de uma versão inferior do século XIII ou XIV, mais uma tradução árabe do século X. Há passagens obscuras nas três versões e o estilo, em geral, é tão elíptico que os estudiosos chegaram à conclusão de que o manuscrito original era constituído por uma série de apontamentos de classe ou então se destinava a circular privativamente entre os discípulos já familiarizados com as lições de Aristóteles. Em anos recentes, especulou-se que algumas partes da *Poética* seriam, não da lavra de Aristóteles, mas de comentadores tardios. Também a data da composição é nebulosa; embora alguns estudiosos a situem no início da carreira do filósofo, quando ainda estava sob a influência de Platão, outros a deslocam para uma época bem posterior, quando sua importância como obra de refutação estaria bastante diminuída.

Somam-se ainda a estas questões as traduções. Durante muitos anos estas foram feitas desse modo: Grego – Francês – Português. Portanto, os problemas de tradução também acarretam dubiedade não só à *Poética* de Aristóteles, mas também a tragédias importantes, criando-se assim uma linguagem artificial, mais palatável aos leitores, falseando o “espírito” da tragédia (OLIVEIRA, 2006).

Desse modo, são inevitáveis as variantes de interpretação dos leitores em geral. Segundo Brandão (2011, p. 5-6),

para nós, hoje, essas diferentes tendências de leitura e interpretação da Poética *aristotélica*, bem como de outras obras antigas, assumem um significado didático muito importante, pois mostram que, se por um lado, aquele texto goza de um grande poder sugestivo, por outro, revela que cada época vê e compreende o passado de acordo com suas próprias maneiras de pensar, e o significado histórico do texto resulta, em última instância, da interação das diversas formas de leitura ocorridas. É, pois, nesse quadro que se insere a necessidade, sempre renovada, de voltarmos, diretamente, ao texto da Poética para que a constelação de soluções já cristalizadas não impeça o exercício da reflexão pessoal, o que constitui, certamente, a maior lição deixada pelo estagirita.

Como indicado na citação acima, em cada época surgem novas interpretações da *Poética*, enviesadas logicamente pelos interesses econômicos dominantes. Não existe um consenso em torno dessa obra e, em especial, dos ensinamentos aristotélicos, nela expressos, ligados à tragédia. No entanto, sabe-se que ela também foi importante em outros tempos da humanidade, em outros contextos históricos diferentes do atual.

Em termos formais,

o curto texto da *Poética*, em seus 26 capítulos, procura inventariar todos os elementos constitutivos da tragédia; quer saber ainda como tais elementos se relacionam e, sobretudo, como chegam a formar uma totalidade unitária, composta de princípio, meio e fim – e o todo destinado à consecução de um nada apresenta de apriorístico ou assumidamente normativo; trata-se sempre de ler, numa ótica por assim dizer estruturalista, a rica diversidade de elementos que compõem não somente os textos dos dramaturgos, mas – observe-se- também o espetáculo que os apresentava. (BORNHEIM, 1992, p. 214).

Desde as primeiras linhas da *Poética* o grego Aristóteles vai delineando ao leitor a natureza de cada estilo textual e suas possíveis diferenciações. Fica claro que o fator *imitação* é de valiosa importância para a arte grega, destacando-se a poesia e a tragédia. A força da representação a essa época centrava-se na ação, e a imitação era também recorrente nesse processo.

Dentro da teoria de Aristóteles, a tragédia grega sempre esteve distante de qualquer tipo possível de realismo. Nela os personagens carregam em si o peso dos deuses, e seus destinos não são tão ordinários como o dos humanos (OLIVEIRA, 2010). Em síntese, essa forma literária limita-se a imitações de determinadas ações. Tais imitações representam seres melhores que nós. Normalmente a imitação se dá num processo de reprodução dos originais, como são, como dizem ou parecem ser. (ARISTÓTELES, 2011).

Outro aspecto relevante a ser considerado na obra aristotélica é que

Aristóteles definiu a *catarsis* como o objetivo da tragédia. Ou seja, a purgação do medo e da piedade através da imitação de ações que suscitam o medo e a piedade no espectador. Esta purgação repousa sobre um ato psicológico preciso: a identificação do espectador com o personagem que imita. Brecht acentua: “Chamamos dramaturgia aristotélica toda a dramaturgia que provoca esta identificação, não importando saber se este resultado é alcançado apelando ou não às regras enunciadas por Aristóteles”. (PEIXOTO, 1997, p.31).

Ou seja, a identificação entre plateia e personagens constituía o ápice das tragédias. Forma-se nessa interação um movimento psicológico de renúncia à racionalidade para apoiar-se nas muletas emocionais da identificação mais imediata, repousada no âmbito mais instintivo e pragmático.

A *catarsis*, conforme colocada por Aristóteles, implica em uma ideia de que um mesmo sentimento perpassa um longo tempo histórico, tornando-se imutável, o que é contestado por Brecht. Bornheim (1992, p. 222) assinala:

[...] quando se lê os já numerosos intérpretes da tragédia grega, e os há excelentes ao longo dos últimos decênios, constata-se que eles manipulam os sentimentos – tais como a compaixão e o terror – à maneira de realidades estáveis, como se dotados de um conteúdo inamovível e devessem permanecer sempre idênticos através das transformações sociais – as convulsões e as calmarias históricas nem sequer os atingiram. Ora, Brecht observa com acerto que a eterna instabilidade humana torna o assunto um pouco mais complicado, que os sentimentos não poderiam ser sempre os mesmos, sem mais; com as transformações das estruturas sociais, modificam-se também, em decorrência, o comportamento humano e os seus padrões.

Temos aí um dado valioso sobre a obra brechtiana: não há como deixar de lado, de maneira inconsequente, os desdobramentos do tempo, principalmente os sociais. A mudança é inevitável. A estabilidade, nesse caso, coaduna-se com a morbidez, pois alimentaria um teatro estático, normativo e dependente de um humano que não se transforma ao longo da história. Ora, se a história tece transformações, seria pouco provável que dentro destas a figura humana não fosse a grande protagonista.

É importante notar que

Aristóteles divide as ciências e as formas de conhecimento em três classes: 1º) ciências teóricas; 2º) ciências práticas; 3º) ciências poéticas. As primeiras têm por objeto o saber e a verdade e se materializam na matemática, na física e na metafísica. As segundas estudam as ações elas mesmas e se ligam à práxis. Destas, participam a ética, a política e a economia. As poéticas têm por objeto a produção de uma obra, a criação de algo, ou seja, a realização da passagem do ser em potência ao ser em ato, fazendo confluír a matéria e a forma. As teóricas teriam a lógica como instrumento de trabalho, por intermédio da indução e do silogismo; as ciências práticas fundam-se na virtude e as poéticas, no fazer. (BOLOGNESI, 2002, p. 2).

*A Poética*, como outras obras, é passível de crítica. Porém, devemos sempre ter o cuidado de olhar a obra de Aristóteles como um todo para não a invalidar a pretexto de uma única parte. Como cantou Caetano Veloso em sua música “Alexandre” no CD *Livro*, lançado em 1997, a cabeça de Aristóteles, em muitos aspectos, ainda “sustenta o ocidente”, e uma crítica madura logo reconhecerá isso.

No entanto, algumas questões aristotélicas, no caso de *A Poética*, deveriam vir à baila, à guisa de discussões que encontrem outras possibilidades para a arte. Foi o que fez Bertolt Brecht. Isso porque,

para se mostrar a própria tempestade, é imprescindível romper a estrutura rigorosa do drama aristotélico, o seu encadeamento causal e a ação linear, integrando a fábula num contexto maior. O peso anônimo das coisas, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar. (ROSENFELD, 2012, p,31).

Cabe notar que a tradição de diálogos e cenas sequenciais lineares ainda se mantém viva, não só no teatro, mas também nas novelas da televisão e nos filmes, principalmente nos americanos.

Quando Rosenfeld fala em “peso anônimo” das coisas, pode estar fazendo referência ao que não é dito, mas tem que ser percebido pelo espectador, causando-lhe angústia e questionamentos sobre os rumos da sociedade. Rosenfeld (2012, p. 134) também afirma:

O homem sem dúvida é determinado pela situação histórica; mas pode, por sua vez, determiná-la. O fito principal do teatro épico e do distanciamento é, portanto, estudar o comportamento do homem em certas condições, e mostrar que estas podem e devem ser modificadas. (ROSENFELD, 2012, p. 134).

Embora nossa proposta não seja a da discussão estética, é imperioso constatar que a noção de “distanciamento”, teorizada por Brecht, não faz com que os atores sejam seres frios e insensíveis diante do personagem representado, mas lhes permite proporcionar ao público uma visão não sentimentalista e piegas da vida e de seus acontecimentos. Em contraposição a essa forma, a entrega mais usual dos dramáticos a seus personagens é tão pasteurizada quanto à identificação que pretendem causar em seu público.

Para Boal (2012, p. 89),

o Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles sobrevive até hoje graças à sua imensa eficácia. É efetivamente um poderoso sistema intimidatório. A estrutura do sistema pode variar de mil formas, fazendo com que seja às vezes difícil de descobrir todos os elementos antissociais. Justamente por essa razão, o Sistema não pode ser utilizado por grupos revolucionários

*durante* os períodos revolucionários. Quer dizer: enquanto o *ethos* social não está claramente definido, não se pode usar o esquema trágico pela simples razão de que o *ethos* do personagem não encontrará um *ethos* social claro ao qual enfrentar.

Nas palavras de Boal encontramos o termo “coerção”, que, segundo o dicionário da Academia Brasileira de Letras (2011), deriva do verbo “coagir”, ou seja, obrigar a alguém a fazer algo. Como se fosse um movimento automático, ao ver as lágrimas dos atores, o público é sugestionado a também chorar. Essa “intimidação” faz com que cada vez mais as pessoas mergulhem no raso oceano do drama burguês, no qual questionamentos são amputados em nome da fragilidade de uma pseudoempatia, já que o individualismo é a tônica de nossos tempos.

Retornemos brevemente à questão da tradução. Hoje passamos por um processo de dicionarização dos clássicos. Camões e até mesmo Marx passam pelo crivo pouco habilidoso de autores que tentam facilitar as obras, o que as prejudica. Tendo isso em vista, a *Poética* deve, se possível, ser lida no grego original. Porém, dada a dificuldade de isso ocorrer, fica exposta a necessidade de traduções diretas, feitas por profissionais especializados na língua original.

Além disso, há os riscos das inevitáveis divergências temporais da obra em questão, pois o tempo se encarrega facilmente da transitoriedade dos estilos que antes eram aclamados e hoje são muitas vezes, no mínimo, deturpados. De acordo com Bosi (1991, p. 23),

quase todos os grandes estilos conhecidos engendraram, no seu período final, uma corrente de repetidores, os chamados “epígonos”. O epigonismo se reconhece pelo uso obsessivo ou compulsivo de fórmulas já testadas e consagradas. Repetir o que já deu certo é, evidentemente, uma das tendências mais fortes dos seres vivos: é difícil calcular o quanto a história das civilizações deve à capacidade imitativa dos homens! O artífice vive da aplicação das regras ou receitas bem logradas nas quais a variação é mínima e a constante é máxima. No entanto, a criação artística traz em si um dinamismo expressivo que ultrapassa o modo de ser do artesanato e da indústria mecânica.

Com isso, a história do teatro confunde-se com a dramaticidade burguesa, o servilismo elisabetano e as incontáveis repetições da trivialidade tão ao gosto das elites no decorrer da história. O mecanicismo insensato das construções cênicas artificiosas e engendradas no individualismo e na subjetividade ancoram-se ainda hoje no teatro moderno sob a égide do que Adorno chamou de “indústria cultural”, que imbeciliza os homens, tornando-os incapazes do uso da consciência.

É significativo mencionar o conflito ocorrido entre Lukács e Brecht. De acordo com Posada (1970, p. 52),

enquanto o movimento teatral do século XX lutou, em meio a confusões ou unilateralidades, para libertar-se da dependência da *Poética* de Aristóteles e seus intérpretes ( Horácio, Boileau, etc), no sentido de construir um *corpo* prático-teórico que facilitasse as tarefas operativas de construção de um novo teatro, Lukács reafirma a necessidade e urgência de regressar à ideias aristotélicas.

A guerra entre Brecht e Lukács é um dos assuntos relevantes, mas impossíveis de discutir ao longo deste trabalho, por conta das questões formais e também da escolha temática. No entanto, vale lembrar que muitos críticos costumam dizer que a obra de Brecht é o calcanhar de Aquiles (menção ao personagem da mitologia grega) da estética de Lukács, pois, para eles, o húngaro sempre reforçou o caráter harmonioso dos clássicos, sem o crivo de uma historização destes.

Deixemos esse rico assunto para uma próxima oportunidade. Isso porque infelizmente vimos muitos estudos sobre Brecht apoiando-se na estética lukacsiana, o que demonstra ou desconhecimento por parte do pesquisador ou até mesmo ingenuidade ao abordar a temática. Segundo Brecht (2005, p. 62),

a estética aceita hoje em dia, ao exigir um efeito imediato, exige também, da obra de arte, um efeito que supere as diferenças sociais e as restantes diferenças que existem entre indivíduos. Este efeito de superação dos antagonismos de classe é ainda conseguido atualmente por dramas de dramática aristotélica, se bem que os indivíduos cada vez tenham mais consciência das diferenças de classe. E mesmo quando o antagonismo de classes é o tema desses dramas, ou quando neles se toma posição em favor desta ou daquela classe, tal efeito não deixa de se produzir. Seja qual for o caso, cria-se entre os espectadores um todo coletivo, surgido a partir do “humano universal”, comum a todo o auditório, durante o tempo da fruição artística.

Com efeito, logo pode-se auferir a algumas obras de arte seu caráter hipnotizador e pouco afeito ao entrelaçamento real com as questões sociais. Isso se deve à luta de classes ter na burguesia alguém que quer a qualquer custo abafa-la, torna-la imperceptível aos olhos do proletariado, e a arte tem um papel de grande ajuda às elites nesse sentido.

Nota-se que

é evidente que Brecht não concebe a “criação” como uma obra de monstros onipotentes, mas como uma prática. A preocupação do artista não é a de dar vazão à sua espontaneidade, seu trabalho se parece ao de um físico ou um engenheiro: a obra deve ser uma hipótese aberta, mas, logicamente, construída, porque, como afirma em seus textos sobre o romance policial,

convém formar um novo gosto estético que não exclua o prazer de acertar, de descobrir o verídico; aliás, como um engenheiro, já que se vale de meios organizados em função de um objetivo preciso. (POSADA, 1970, p.42).

Parece-nos que a repetição do ridículo se tornou fórmula para os “artistas” mais preocupados com dinheiro do que com a arte em si. Por isso Brecht emprestou a sua arte os ares necessários da renovação. O teatrólogo afirma:

Sabe-se que a *transformação radical* do teatro não pode ser o resultado de nenhum capricho artístico. Tem de simplesmente corresponder ao todo da transformação radical de mentalidade em nosso tempo. Os sinais dessa transformação são bastante familiares, e até aqui têm sido vistos como sintomas de doença. Há algum motivo para isso, pois naturalmente a primeira coisa que se percebe são sinais de declínio em tudo o que é *velho*. Mas seria errado ver nesses fenômenos, o chamado *Amerikanismus*, por exemplo, nada mais do que mudanças doentias estimuladas pela atuação de influências realmente novas no corpo idoso de nossa cultura. E também seria errado tratar essas novas ideias como se não fossem ideias, nenhum tipo de fenômeno *mental*, tentando erguer o teatro contra elas como uma espécie de bastão da mente. Ao contrário, é precisamente o teatro, a arte e a literatura que têm de formar a “superestrutura ideológica” para uma reformulação prática, sólida, da maneira de viver da nossa época. (BRECHT, 1967, p. 41).

Não se trata de um caráter “novidadeiro” que quer desmanchar o velho sem nenhuma reflexão. Brecht frisa a necessidade de um teatro em que a história e sua face real se fizessem presentes, de modo a contemplar a dialética materialista em um movimento de entretenimento e contestação.

Boal (2012, p. 79) assinala:

Atribui-se a Aristóteles a seguinte frase: *Amicus Plato, Sed Magis Amica Veritas* (“Sou amigo de Platão, mas mais amigo da verdade”). Nisto estamos totalmente de acordo com Aristóteles: somos seus amigos, mas muito mais amigos da verdade. Ele nos diz que a poesia, a tragédia, o teatro, não têm nada que ver com a Política. Mas a realidade nos diz outra coisa. Sua própria *Poética* nos diz outra coisa. Temos que ser muito mais amigos da verdade: todas as atividades do homem, incluindo-se evidentemente todas as artes, especialmente o teatro, são políticas. E o teatro é a forma artística mais perfeita de coerção.

Nesse sentido, as ideias teatrais que se queiram revolucionárias devem estar impregnadas de transformação, pois a arte deve e merece ser vista de maneira política. Ela está a todo momento interferindo no âmbito público. Paranhos (2012, p.36) alerta:

Como água do mesmo pote, política e teatro estão, historicamente, misturados. Mais do que elementos que se relacionam, ao trafegarem por vias de mão dupla, eles, a rigor, são indissociáveis e, em última análise, fundem-se num corpo só. O teatro, seja autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso. O mundo da política também é habitado por todos nós, queiramos ou não, quando mais

não seja porque toda e qualquer relação social implica, inescapavelmente, relações de poder, tenham estas o sentido de dominação ou não.

Evidenciam-se aqui as relações sociais mediadas pela política e negligenciadas pelo povo por falta de acesso ao conhecimento e pelos artistas muitas vezes por descuido e propósitos relacionados a nossa condição capitalista. Parte-se do entendimento de que o teatro e a arte como um todo são vistos como mais uma mercadoria no grande mercado que é o planeta. Sendo assim, as características do *nonsense* vão tomando rumos inusitados e ganhando as prateleiras, ou seja, os palcos dos grandes teatros.

Nesse bojo, Brecht é “desmarxizado”, pois o que interessa é vendê-lo, e as classes dominantes definitivamente odeiam ver a realidade. De acordo com Bornheim (1992, p. 39),

nisso tudo, o importante está em compreender que o teatro não é nunca apenas o teatro, e sim um visor através do qual o homem acede ao sentido de sua inserção no mundo; o espetáculo prende-se a essa manifestação de um sentido dentro do qual está situado o homem: a razão de ser do teatro condensa-se justamente nessa vinculação. Evidentemente, tal vinculação se estabelece mergulhada num fundo político-religioso, e ao menos no que respeita à tragédia grega e aos mistérios medievais, essa religião era tão peculiar que o teatro dela resultante muito pouco tem a ver com o moderno teatro burguês; tratava-se muito mais de formas de comemoração ou de celebração. Tentar aceder àquelas modalidades antigas de teatro através dos padrões do espetáculo moderno termina invalidando a própria essência do que se via outrora posto em cena – ainda que o teatro burguês possa em boa medida ser interpretado como um diálogo ou um confronto entre aquelas duas formas antigas de teatro.

A escolha entre diálogo e confronto sempre dependerá do ponto de vista do autor . Consequentemente esse ponto de vista sempre estará limitado às condições de sua época. Considerando que o sistema capitalista faz dos grandes covardes e dos covardes grandes, as tramas teatrais depois de Brecht tendem a monopolizar interesses mesquinhos do capital, deixando a arte em segundo plano.

A obra brechtiana não é isenta de controvérsias, pois de quase tudo ele foi acusado no decorrer de sua existência, inclusive de formalista, por seus críticos mais vorazes. A estes ele responde:

Como sou um inovador no meu campo, há sempre alguém disposto a gritar que sou um formalista. Eles sentem falta das velhas formas no que eu escrevo. Pior ainda: encontram formas novas e por isso mesmo acham que as formas são o que me interessa. Mas cheguei à conclusão de que na verdade subestimo o aspecto formal. (BRECHT, 2002, p. 10).

Aos leitores cabe a interpretação da obra. No entanto, em Brecht não se pode esperar outra preocupação que não seja aquela ligada a um realismo voltado às condições humanas. Assim, ele questiona os reveses e a brutalidade do sistema econômico que assolou e ainda assola vidas em todo o mundo, particularmente onde ele viveu e escreveu boa parte de suas peças, a Alemanha tomada pelas guerras, pelas dificuldades econômicas e pela ascensão de Hitler ao poder.

Mesmo jurando aos inquisidores americanos que nunca havia pertencido ao Partido Comunista, Brecht nunca deixou de lado os questionamentos políticos e a valorização dos aspectos de um autêntico humanismo socialista. Ele tomou uma posição que se mostra similar à descrita por Boal (2005, p. 29):

diante do Mercado do Lucro que, no mundo globalizado substitue todos os valores chamados “humanísticos”, temos que tomar uma posição filosófica, política e social – ação! Não podemos flutuar acima da Terra na qual vivemos, procurando cosmicamente compreender as razões de todos e procurando a todos justificar, aos que exploram e aos que são explorados, aos senhores e aos escravos.

Passa-se então a reforçar a importância de uma arte crítica que combata o capitalismo e suas expressões espúrias.

Vimos aqui que, se a tragédia se valia da imitação, Brecht recorreu ao realismo. Se antes os deuses eram os protagonistas, com o teatrólogo alemão o povo torna-se personagem principal. Para entendermos o homem que criou teatro dialético, precisamos adentrar um pouco na história do teatro alemão. A ela dedicaremos o segundo item deste capítulo.

## **2.2 Entre o drama e o épico**

Durante um longo tempo da história teatral, desde as tragédias analisadas por Aristóteles até o teatro elisabetano, muito recorreu-se ao drama para causar comoção nas plateias. Segundo Rosenfeld (1997, p. 28),

a palavra “drama” significa “ação”, ação atual, e não relato ou narração de uma ação passada. No drama aristotélico não há ninguém que possa narrar a ação: o autor está ausente, os atores se transformaram totalmente nas personagens que vivem, agora seu destino. Por isso mesmo, a ação forçosamente deve ter um decurso contínuo, sem saltos temporais (nem espaciais), visto não haver um narrador que possa selecionar as cenas a serem apresentadas ou manipular a deslocação espacial. 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 organismo dramático deve ter um motor imanente que garanta o desenvolvimento autônomo da fábula por força própria, isto é, pela

motivação e determinação inexoráveis dos eventos, sem que nenhum narrador exterior dê corda ou se manifeste pela sua intervenção no decurso dos acontecimentos.

Grande parte das encenações teatrais foi e ainda é marcada por ações. O encadeamento delas é sempre impecável, pois as cenas não têm como norte um narrador. Por exemplo, a visão do revólver deve em seguida promover a morte, o abraço leva ao beijo e assim por diante, pois trata-se de eventos continuados, promotores da máxima emoção “digestiva” em relação ao público presente.

Não há no drama intenções de provocar reflexões mais alongadas sobre história, política, condições econômicas, pois as dores são individuais, passam antes e somente pela subjetividade de cada personagem. É claro que existe um cenário — que pode ser uma cidade, inclusive um país —, mas é meramente alegórico.

Para Ewen (1967, p. 189),

o drama tradicional (para não mencionar seus análogos adulterados) pode oferecer esses elementos inebriantes por meio de seu estilo retórico, declamatório e altamente emocional (os alemães chamam isso de patos), seu formalismo, a irrealidade de sua trama e ambientação, de modo que o espectador identifica-se com o destino individual do herói, com a cena distante, e é levado a um ponto em que “o peso da existência” é temporariamente erguido de seus ombros. Aos olhos de Brecht uma plateia contemporânea num espetáculo convencional é “tirada fora de si mesma”, desgastada pela sugestão, e recebe uma imagem do mundo como uma entidade fixa e inalterável, que deve ser tomada como coisa certa. Adicionalmente, infunde-se no espectador a noção de que o pensamento determina o ser.

Com efeito, a “magia” toma conta dos espectadores, arrastados automaticamente para a identificação com o herói.

Na história da arte, tendo em vista aqui a literatura e o teatro, o aspecto heroico ainda sobrevive e continua a formar plateias mundo afora. Cria-se um panorama de identificação tamanho com seres “especiais” que até mesmo crianças passam a se vestir com as roupas dos heróis americanos. Observamos não só um processo de absorção do modo de vida imperialista, mas também uma negação do coletivo e um endeusamento da individualidade.

Muitas vezes, os trabalhadores, sem condições para irem ao teatro, buscam na literatura comercial um refúgio dentro de um mundo em que os problemas são facilmente resolvidos com poções, varinhas e muita magia. Não ocorre aí o encontro com a realidade, mas a realização de sonhos, mesmo que durem o instante de algumas páginas.

De acordo com Rosenfeld (1997, p. 150),

o drama, nesse sentido rigoroso, é absoluto: não conhece nada além dele próprio. O autor não intervém, os diálogos não devem ser considerados como emanção dele, e tampouco se “dirigem” ao público. O drama é autônomo, não “representa” algo exterior a ele. Por isso, as peças históricas não correspondem ao vigor dramático, já que se referem a algo exterior, à história. O tempo do drama é o presente que passa, produzindo transformações. Cada momento contém o germe do futuro, cada cena deve implicar a próxima, daí impondo-se a unidade de tempo e espaço.

Resulta desse entendimento o viés autossuficiente de um estilo que contribui com o distanciamento das situações exteriores a ele mesmo, por exemplo, a história, esquecida em peças alienantes.

Com seu teatro épico, a busca de Brecht é historicizar o teatro. Ele inaugura uma fase rica, em que as individualidades são relegadas a um plano inferior, já que o coletivo ganha espaço através da sociedade, que em suas peças ganha voz. Ao pensar nas questões sociais colocadas pelo teatrólogo, não nos esqueçamos que Brecht, para além do teatro, em sua arte como um todo, é uma vítima de sua época, dos terrores de Hitler.

Mas o que seria um teatro épico?

O termo “teatro épico” vem sendo usado desde a década de 1920, depois de ter sido introduzido pelo diretor teatral Erwin Piscator (1893-1966) e por Bertolt Brecht (1898-1956). A palavra “épico” é usada na sua acepção técnica, significando “narrativo” que não deve ser confundida com a acepção popular, mais ou menos sinônima de “epopeia”, poema heroico extenso, por exemplo a *Ilíada* ou *Os Lusíadas*. O termo “épico” refere-se a um gênero literário que abrange todas as espécies narrativas, ao lado da epopeia, do romance, da novela, do conto etc. Assim o teatro épico se contrapõe ao teatro dramático, ao teatro tradicional ou aristotélico. O teatro tradicional reduz-se essencialmente ao diálogo interindividual, que é expressão de personagens em choque (embora se admitam, ocasionalmente, monólogos e apartes). O diálogo dramático é, precisamente, o recurso literário mais adequado para apresentar vontades contrárias que defendem valores e posições antagônicas. (ROSENFELD, 1997, p.28).

Com a introdução do termo “épico” por Piscator, a narrativa agora é vigorosa, pois são suprimidos os estereis e muitas vezes fúteis diálogos burgueses das peças convencionais. Quando se narra, abrem-se, ao espectador, as portas do entendimento histórico, que até então não fora contemplado com profundidade pelos dramaturgos convencionais.

Se o teatro de Brecht quer formar consciências, estas fatalmente terão que passar pelo crivo de questionamentos que não sejam aqueles relativos ao final feliz ou não da mocinha apaixonada. Segundo Jameson (2013, p. 69),

sempre é preciso lembrar ao leitor de língua inglesa, e talvez também da alemã [e portuguesa], que o termo crucial – épico – de forma alguma envolve as associações elevadas e clássicas da tradição homérica, mas antes algo como monotonia e cotidiano enquanto narrativa ou ato de contar histórias. No caso de Brecht, um teatro que narra histórias *versus* um teatro teatral, anedotas *versus* peças de oratória, um fato conduzindo ao outro em lugar de posturas e poses em conflito escultural.

A realidade é então a protagonista, não mais os grandes feitos heroicos. É no cotidiano e nas tensas relações sociais que Brecht encontra seu material de trabalho. Para Benjamin (1985, p. 86),

o teatro épico questiona o caráter de diversão atribuído ao teatro. Abala sua validade social ao privá-lo de sua função na ordem capitalista. E ameaça a crítica em seus privilégios. Estes residem num saber especializado, que habilita o crítico a fazer certos comentários sobre a direção e a interpretação. Os critérios que ele utiliza para fazer esses comentários só raramente estão sujeitos a seu próprio controle. Mas ele não se importa com isso, pois tem à sua disposição a “estética teatral”, cujos segredos ninguém conhece melhor que ele.

O desenrolar da história cravou nas pessoas o ideário de “pão e circo”, principalmente destinado aos trabalhadores, em um processo de inculcação de valores em uma arte paupérrima e destituída de comprometimento. Em contraposição, o teatro épico passa a questionar a expressão cênica como simples divertimento. Cabe aqui atentar para a posição de Brecht, que sempre quis que suas peças fossem também divertidas. No entanto, essa diversão deve estar fortemente vinculada aos aspectos vorazes da crítica a uma sociedade em decadência.

Aos críticos não caberá mais a insossa tarefa de análise puramente “estética”, considerando a boa voz da atriz, o cenário “bonitinho” ou até mesmo as roupas utilizadas em cena. Com Brecht, os críticos devem também dotar-se de consciência, formação política e doses elevadas de bom senso.

Devemos ressaltar que,

o velho teatro construiu seu material com as pressuposições de “eternidades”, com base no “típico”. Mas quão “típicos” nossos sucessores considerarão os chamados “eternos”? Em que sentido, então, Brecht construía uma poética “não aristotélica”? Ele dirigia sua atenção (e ataques) principalmente sobre três elementos fundamentais: catarse, empatia e mimese. As duas primeiras especificamente ligadas à tragédia; a última, à poesia em geral. De Aristóteles, Brecht tomou emprestado o termo “épico” para definir a forma narrativa em que, segundo o filósofo, é possível descrever “uma porção de incidentes simultâneos”, e que não são ligados pela estrutura orgânica da tragédia em unidades nem em termos de complicação de trama, surgimento da ação, crise e resolução. Brecht já usara o termo “épico” para obras teatrais nos anos vinte. (EWEN, 1967, p.196).

Com a premissa da imutabilidade, a “tradição” erigiu uma normatização estética, que até mesmo valiosos nomes do marxismo repetiram em seus trabalhos sobre a forma. Ocorre que os tempos mudam, não podemos rechaçar os clássicos, mas devemos com certeza historicizá-los em um movimento dialético.

Processos de identificação e imitação já não são mais a tônica do tempo de Brecht e mesmo de nosso tempo. Eles implicam na exaltação do indivíduo sobre as forças coletivas enraizadas nas lutas históricas travadas entre servos e senhores.

Segundo Bornheim (1992, p. 162),

o contributo de Brecht para a ultrapassagem da oposição entre texto e espetáculo impressiona pela sua radicalidade. É que ele não parte de nenhum tipo de oposição, e sim um denominador comum aos elementos que se opõem; já não há, de um lado, o texto, a letra, o dramaturgo, e, de outro, o movimento, o corpo, o ator, o diretor. Ou melhor: há tudo isso, mas há também um elemento que estabelece a unidade essencial do todo: a objetividade, a categoria do objeto. A objetividade não é uma coisa, um elemento, mas é o modo como coisas e elementos falam, ou devem falar. O texto épico-cotidiano define-se pela objetividade, e pertence à própria gênese do teatro a extensão visual, gestual, do elemento épico: o estilo épico, ancorado na objetividade, é que garante a sua própria unidade, aquém ou além da coleção exterior de partes.

Essa radicalidade dirige-se única e exclusivamente contra o sistema capitalista. Mas convém explicitar que ela não está presente nas peças iniciais do dramaturgo (nesse momento ele ainda não havia tomado conhecimento do marxismo), mas sim no final dos anos 20 do século passado.

A penosa situação de Weimar e a provável ascensão de Hitler com a introdução do nazismo esculpiram peças memoráveis, por exemplo, *Vida de Galileu*, em que o conhecimento se torna, pelo viés brechtiano, algo historicamente negado pela burguesia. Podemos citar também *Kuhle Wampe*, um dos poucos filmes de Brecht, que narra os horrores de Weimar, tratando do desemprego de uma família, do suicídio de um dos membros e da terrível condição da mulher submetida aos caprichos do patriarcado. Em síntese, a obra brechtiana tenta traduzir com “objetividade” as opacas e pobres relações de seu tempo, no qual o dinheiro, como no momento atual, ditava as regras.

Em relação aos objetivos da representação, Brecht (1967, p. 102) escreveu:

O objetivo da representação é possibilitar uma apreciação crítica da ocorrência. Os meios de que se serve correspondem a este objetivo. O teatro épico é um teatro altamente artístico, denota um conteúdo complexo e, além disso, profunda preocupação social. Instituído a cena de rua exemplo-padrão do teatro épico, atribuímos a este uma nítida posição social.

Sabemos que o público tem inteligência suficiente para questionar o que se passa em sua frente. Mas, se o que for oferecido a ele servir unicamente para seu entretenimento, a arte concebe-se então, ao gosto da modernidade, como “inútil”, contemplativa e mórbida, pouco ou nada atingindo horizontes mais amplos. Desse modo, ela não incute dúvidas, não propicia algum conhecimento novo nem desconstrói velhos preconceitos.

Para Brecht, arte e sociedade andam juntas. Não se pode tirar da primeira a chance de intervir e transformar a segunda. Portanto, foi necessário mudar a concepção comum do teatro.

De acordo com Peixoto (1997, p. 28),

é impossível expor ou discutir criticamente tudo o que Brecht escreveu sobre dramaturgia (crítica da tradicional e defesa de uma nova, que chama de “não-aristotélica”) ou sobre o espetáculo (crítica do tradicional e exposição teórica do que realizou na prática: o teatro que inicialmente chama de “teatro épico”, mais tarde abandonando o termo por outro mais preciso “teatro dialético”). Seus ensaios, artigos, notas de trabalho, entrevistas, debates expõem uma atitude crítica que se fundamenta na prática, em seu trabalho como encenador. Dos problemas que enfrentou dirigindo peças ou refletindo sobre encenações já feitas, ou impulsionado pela necessidade de precisar conceitos e proposições, em seu permanente processo de revisão de trabalho, nasceram notas e observações, que constituem a mais importante contribuição à teoria do teatro contemporâneo.

É importante ressaltar que a questão do conhecimento foi tão importante para o dramaturgo alemão que este teorizou toda sua prática teatral. Em seus estudos, encontra-se a tabela abaixo, em que o autor diferencia a forma dramática do teatro e a forma épica.

Tabela 1 – Diferenças entre o drama e o épico.

<p>A forma dramática do teatro</p> <p>É ação,</p> <p>Faz participar o espectador na ação.</p> <p>Consome-lhe a atividade.</p> <p>Desperta-lhe sentimentos.</p> <p>Vivência.</p> <p>O espectador é jogado dentro de alguma coisa.</p> <p>Sugestão.</p> <p>Os sentimentos são conservados tais como</p>	<p>A forma épica do teatro</p> <p>É narração,</p> <p>Faz do espectador um observador.</p> <p>Desperta-lhe a consciência crítica.</p> <p>Exige-lhe decisões.</p> <p>Visão do mundo.</p> <p>O espectador é colocado diante de alguma coisa.</p> <p>Argumento.</p> <p>Os sentimentos são elevados a uma</p>
---	--

são. O espectador está no interior da ação, participa. Supõe-se que o homem é algo conhecido. O homem é imutável.  Interêsse apaixonado pelo desenlace.  Uma cena em função da outra. Progressão. Desenvolvimento linear. Evolução contínua. O homem como um dado fixo. O pensamento determina o ser. Sentimento.	tomada de consciência. O espectador está de frente, analisa.  O homem é objeto de uma análise. O homem se transforma e pode transformar. Interêsse apaixonado pelo desenvolvimento da ação. Cada cena para si. Construção articulada. Desenvolvimento retilíneo. Saltos. O homem como uma realidade em processo. O ser social determina o pensamento. Razão.
---	---

Fonte: Adaptado de Brecht (2005, p.31)

Impossível seria discutir aqui cada item da tabela e suas diferenciações. No entanto, fica claro ao leitor que o drama se norteava pela ação, pela imutabilidade do homem e por um grande interesse em promover emoções rasas no público. Já com o teatro épico entra a narração, o homem é norteado pela razão, a ele cabe transformar as situações.

### 2.3 A cena teatral alemã: entre o expressionismo e o realismo

Como a discussão presente neste trabalho envereda-se mais pela política do que propriamente pela estética, pretendemos mostrar um pouco dos movimentos teatrais. Temos como foco a corrente que antecede o realismo, ou seja, o expressionismo. Desse modo, é possível entender um pouco das características que vigoravam na Alemanha de então e apreender o quão importante são elas para compreendermos não só o texto, mas também o contexto.

Segundo Carlson (1995, p. 243),

na Alemanha do começo do século XIX, os filósofos mais insígnies, Kant e Hegel, e os dramaturgos mais proeminentes, Goethe e Schiller, tinham todos, de um modo ou outro, apresentado uma visão da arte como idealização, a revelação do universal, a verdade eterna oculta por traz da realidade mundana, empírica. O conceito de drama como vida idealizada ou verdade revelada permaneceu forte entre os teóricos e os dramaturgos que os seguiram.

Em síntese, a arte recebe também as influências conservadoras das religiões, no que diz respeito a acatar revelações como verdades absolutas em um espantoso movimento que descaracteriza a realidade. A idealização, já recorrente na Grécia antiga, abarca a visão dos escritores do século XIX. Mais uma vez podemos ver como o drama está intimamente ligado às produções artísticas para garantir o deleite e o alheamento do público.

Tal idealização está presente no simbolismo e no expressionismo. De acordo com Rosenfeld (1968, p. 96),

como o simbolismo, o expressionismo é um movimento de tendência idealista (no sentido filosófico), dirigido contra o positivismo e as concepções naturalistas, decorrentes do cientificismo da segunda metade do século XIX. Já Emil Bernard, expoente do simbolismo, recomendara aos pintores que não pintassem diante dos objetos, copiando-os, mas que os reproduzissem baseados na memória que, num processo natural de seleção, costuma salientar a *idéia* essencial e pôr de lado e “esquecer” os detalhes acidentais, chegando assim a uma imagem simplificada e estilizada.

Ocorre aí o “fenômeno” da estilização decorrente do pacto antirrealidade que o artista firmava diante de sua obra. A memória, conceito complexo e amplamente utilizado hoje em dia na academia, vai imprimindo na arte aspectos fluídicos e engajados mais uma vez com a subjetividade do artista. Os projetos engendram a perspectiva dos “detalhes” para a contemplação das lembranças diante da obra de arte.

Outro ponto importante é que

o culto do heroico, popularizado no século XIX por Thomas Carlyle e sua “veneração do herói”, nunca morrera na Alemanha, embora tivesse sido severamente deturpado. O “heroico” fora desacreditado nas figuras maculadas do imperador Guilherme II, general Von Hindenburg e os outros líderes militares, sem mencionar Ludendorff; embora aos olhos dos nacionalistas extremados sua glória continuasse intacta. (EWEN, 1967, p.108).

A perspectiva que sempre afirmou a necessidade do herói como preponderante para alguns segmentos de manifestação artística ainda se perpetua no teatro ocidental, em nome de uma arte compromissada com o sistema capitalista. Os vencedores, sejam eles merecedores ou não do aplauso, sempre serão festejados em

detrimento da ruína dos vencidos. Pauta-se aí a moral burguesa do bom moço, da donzela e dos valores ultrapassados.

Quando se cria um herói, mata-se totalmente as possibilidades da humanização deste. O que está em jogo é a idealização de um ser, mesmo que esta não seja consciente por parte de seus criadores. Estimula-se também na sociedade o culto ao personalismo, tão característico de nossos tempos.

Os tempos de Brecht também padeciam da alucinação imposta pelo capital.

Por isso

[...] o movimento artístico e literário que provavelmente reflete mais graficamente o delírio do período entre 1918 e 1923 é o expressionismo. Não é fácil defini-lo, uma vez que tem muitas faces e amplitude suficiente para abranger frutos divergentes, muitas vezes contraditórios. O expressionismo tem sido definido como “revolta intelectual contra a burguesia que está a um passo do suicídio”, e os expressionistas, como “prisioneiros de um século aprisionado”, no qual afirmam a liberdade absoluta. (EWEN, 1967, p.61).

Como já expusemos no segundo capítulo deste trabalho, a Alemanha de Brecht sangrava nas mãos de seus algozes, ou seja, os estadistas de Weimar. Como os movimentos não nascem ao léu, podemos dizer que também o expressionismo e seus artistas tentam lutar com armas pouco eficientes, pois há aí uma espécie de propaganda de uma arte que tem como intenção a revolução, embora ainda careça de um direcionamento mais politizado.

Como podemos observar,

a acentuada subjetivação do expressionismo contradiz regras fundamentais da dramaturgia tradicional. Nesta, todos os personagens, apesar de sua maior ou menor importância, têm a mesma “realidade” (fictícia), o mesmo “status” de autonomia ontológica (dentro do mundo fictício), por mais que dependam mutuamente em termos sociais. Na dramaturgia expressionista, porém, é com frequência somente o herói, o personagem central, que “existe realmente”; os outros personagens muitas vezes são meras projeções distorcidas (inconscientes, oníricas) desta consciência central, da mesma forma como o mundo em que se situam, à semelhança do que ocorre em “Depois da Queda”, de Arthur Miller, em que só existe apenas evocações, lembranças, cristalizações de angústias e aspirações. (ROSENFELD, 1968, p. 97).

Tal acentuação de um subjetivismo extremo é fruto de uma sociedade que luta com forças poderosas para se manter no jogo de submissão dos pobres e “sucesso” do rico, validando-se aqui o tão gasto, mas real, conceito de meritocracia. Os sentimentos coadunados às lembranças delineiam a expressão artística, com pouquíssimas aberturas para a vida cotidiana. No entanto,

tais eram os caminhos para a salvação oferecidos pelos dramaturgos e poetas expressionistas. Havia também outras vozes, menos apolíticas, menos febrilmente etéreas, que se opunham ao quilialismo dos expressionistas. *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, publicada em 1924, aconselhava uma descida das regiões da enfermidade e morte em direção aos vales da decisão – infelizmente neste caso, para a participação na guerra mundial. (EWEN, 1967, p. 67).

Apesar de as biografias de Brecht nos apontarem muitas e duras farpas trocadas por ele e Mann durante suas vidas, ora por questões estéticas, ora por desentendimentos políticos, não se deve esquecer da importância de Mann para a literatura germânica. Há em seu personagem Hans Castorp de *A Montanha Mágica* a tradução da angústia de uma época, a montanha serviu de fuga, mas também de convite para a morte na guerra.

Segundo Chiarini (1967, p. 5-6),

quando Brecht se inicia na atividade literária, o Expressionismo – estamos em 1918-1919 – atingia o cume de sua parábola, polarizando em torno de suas revistas, seus escritores, músicos e artistas figurativos, as mais amplas esferas da intelectualidade alemã: a imensa maioria da mocidade recém-saída da alucinante experiência das trincheiras e ávida de palavras de ordem, mesmo no campo da arte, à altura da terrível tensão moral dessa mesma experiência. O lirismo impressionista, caracterizado por uma atitude substancialmente perceptiva, quase passiva (na qual o artista se colocava à escuta do mundo e da natureza para captar dêles a respiração mais profunda, mas com toda a humildade aberto às manifestações mais quotidianas e normais da existência [...]).

A passividade, exposta por Chiarini, passa a normatizar os feitos artísticos, colocando artistas em uma perspectiva soldadesca, em busca das ordens para criar. Os resquícios da guerra, além de domar os corpos, domam também o processo criativo. Eles impõem a este regras bem definidas para serem seguidas como uma cartilha.

Enquanto isso, o público ainda permanecia carente de ideias renovadas:

Brecht sempre considerou que uma das principais obrigações do dramaturgo em relação ao público popular era a de jamais subestimar a inteligência deste e procurar estimular a reflexão crítica. Há que mostrar ao espectador as contradições de seu mundo e colaborar para que ele as equacione de modo justo (sem confusão artificial e sem esquematismo), a fim de que este se disponha a superá-las em termos corretos. (KONDER, 2013, p.122).

Mostrar um mundo contraditório foi tudo o que a burguesia nunca quis. Isso implicaria na formação de consciências inquietas, cientes de sua capacidade transformadora, que dentro do sistema capitalista travariam uma luta intensa, tendo como ápice a revolução.

O empenho do dramaturgo alemão, embora nem sempre reconhecido devidamente por seus críticos, sobretudo pelos estetas, foi sempre o de ser um provocador, alguém que chacoalha plateias com a motivação de fazê-las perceber o engodo ao qual sempre foram submetidas. Não se trata de ser um doutrinador de esquerda, como muitas vezes foi acusado por seus rivais, mas de ser alguém que possibilitasse aos trabalhadores uma condição de reflexão mediante suas vivências sociais.

Weimar precisava de contestadores e, com Brecht, ganhou um:

Brecht afirma que o fim da República de Weimar e a ascensão do fascismo paralisaram a revolução teatral que vinha se processando na Alemanha. Além de certo nível de desenvolvimento técnico, o teatro épico exige a presença, na vida social, de um movimento poderoso que tenha interesse em que as questões vitais da nação sejam livremente invocadas para que possam ser resolvidas. Já nos últimos anos de Weimar a dramaturgia assumiu uma postura decididamente racionalista, na medida em que o fascismo insistia no fator emocional. Mas comenta que foi justamente a forma mais racional de seu teatro, as peças didáticas, que provocou sempre as reações mais emocionais. Brecht insiste que as emoções tem sempre um fundamento de classe bastante determinado: se manifesta de maneira específica, vinculada a uma época. (PEIXOTO, 1997, p.30).

O entorpecimento das mentes por meio das ralas emoções era um projeto fascista já na Alemanha da transição de Weimar para as mãos de Hitler. Enquanto Brecht se impunha com seu teatro racional, muitas outras correntes se colocavam por meio da emoção barata, conquistando seguidores e apoiadores do nazismo.

Mas mesmo assim, segundo Rosenfeld (1967, p. 134),

a vida teatral nos doze anos do nazismo e nos seis da guerra de modo algum se extinguiu. O prestígio do teatro era demasiado alto e amplo para que as suas instituições e os seus integrantes pudessem ser tratados de imediato com brutalidade muito manifesta. No entanto, boa parte dos maiores autores, parte menor dos encenadores e ainda mais reduzida dos atores (muito dependentes da língua alemã) abandonou a Alemanha. Pouco a pouco os palcos foram “gleichgeschaltet”, isto é, rigorosamente coordenados, de acordo com os preceitos do fascismo, e “depurados” de todos os elementos “não-arianos” e politicamente duvidosos. Listas negras e queimas festivas de livros e textos atingiram também o teatro.

Embora Brecht tenha se exilado em diversos países, sua produção continuou intensa. Chegou até mesmo a fazer alguns filmes, como *Os Carrascos também Morrem* (1943), *Kuhle Wampe* (1932) e *A Ópera dos três vinténs* (1931).

A Hitler, Brecht dedicou a alcunha: O pintor de paredes. Em algumas poesias, retratou-o fidedignamente, sua ojeriza em relação ao nazismo era tanta que o autor passou a criticá-lo em diversas ocasiões. Enquanto estivera fora de seu país,

percebia que as encenações teatrais se moldavam ao gosto de Hitler. Se assim não fosse, correriam o risco de serem abolidas da agenda cultural.

Os acontecimentos históricos exigiram dos artistas um posicionamento mais politizado. Com isso, abriram-se as portas para aquilo que chamamos de realismo.

Examinemos agora o conceito de Realismo. É um velho conceito que já foi muito usado, por muitos homens e com muitos objetivos, e antes de aplicá-lo devemos esclarecê-lo também. Isso é necessário porque quando o povo se apossa de sua herança, deve haver um processo de expropriação. As obras literárias não podem ser ocupadas como as fábricas, nem formas de expressão literárias tomadas como métodos industriais. O Realismo, do qual a História oferece muitos exemplos, é condicionado até ao último detalhe. Como temos em mente um povo lutador que está transformando o mundo real, não devemos ficar presos a regras “já testadas” para contar uma história, aos modelos fornecidos pela história literária e leis estéticas eternas. Não devemos abstrair um só realismo de certas obras dadas, mas fazer um uso vivo de todos os meios que tivermos, velhos e novos, testados, tirados da arte ou de outras fontes, com o objetivo de colocar a realidade viva nas mãos de um povo vivo de tal forma que ela possa ser dominada. (BRECHT, 1967, p.118).

Cabe ao artista não somente mostrar a realidade, mas também fazer com que seu público possa compreendê-la em sua totalidade. Ele deve expor a forma como é gerada a riqueza, as desigualdades sociais, o lucro do capitalista com a expropriação da força de trabalho de seus empregados, esmagando vidas em nome de uma ganância sempre crescente. É por meio da arte realista, impregnada de contradições sociais, que o trabalhador ganhará forças para lutar pelas transformações desejadas.

Não se deve atribuir à arte realista, nenhum papel “salvacionista”, religioso. Seu papel é o de formar cidadãos engajados nos processos econômicos da história, de modo que os sujeitos não sejam passivos, mas agentes de mudanças. “A essência do realismo e sua tarefa principal é a descrição da realidade de maneira tal que ela não seja apenas vista mas entendida; não apenas espelhada mas penetrada. Se a arte reflete a vida, disse Brecht em outro lugar, ela o faz com espelhos especiais” (EWEN, 1967, p. 451).

Refletir a vida real de seres reais vivendo em uma desigualdade real torna-se papel dos artistas realistas, que desejam de fato contribuir para a conquista do socialismo em uma sociedade que urge por outros paradigmas.

O estilo realista depende dos vários fatores do processo social e da luta de classes; por isso, a história da literatura oferece muitos exemplos de realismo. Não há “regras de narrativa”, nem “proeminentes paradigmas da história da literatura”; tampouco devemos deduzir o realismo de determinadas obras já existentes, mas devemos aplicar, de forma viva, todos os meios, velhos e novos, provados ou não-provados, procedentes da arte ou de outros campos,

para mostrar a realidade viva aos homens vivos, a fim de que a dominem. A isto Brecht chamou de “riqueza e amplitude do estilo realista”; e sempre repudiou que as convenções artísticas fizessem da arte algo convencional. Quanto ao realismo do século XX, afim com uma ciência mais complexa e mais perplexa que a positivista, não se contenta em reproduzir os temas e as técnicas do verismo do século XIX. Propõe-se uma tarefa ousada: construir obras que possam atravessar os reflexos da vida presente para se constituírem em projeto de uma realidade futura. Uma arte verdadeira e revolucionária a um só tempo. Uma arte na qual a consciência mais lúcida do universal penetre a representação mais viva de cada particular. (BOSI, 1991, p.47).

Arte e revolução são parte sempre de um definido projeto político de cunho progressista, que possibilitará a promoção de maior complexidade de pensamento por parte dos autores e também do público. O estilo realista não reproduz os modelos de outras épocas por meio da memória. Ele traz a vida real, puxada pelo lastro da lucidez, enviesada por um engajamento político e sólido que combate as múltiplas faces do capitalismo. “E não se trata de conceder prioridade aos temas ostensivamente sociais. O realismo afirma-se como político no momento em que o artista vive, com todo o seu empenho intelectual e ético, a ideia de que arte é conhecimento” (BOSI, 1991, p. 48).

E é só por meio do conhecimento e das ações revolucionárias, em uma mistura de teoria e práxis, que as relações sociais tendem a se transformar de acordo com as necessidades de cada época. Essa postura é avessa à proporcionada pelos moldes antigos. Nestes, “a plateia é atraída para a ‘trama’ ou ‘enredo’ e levada a identificar-se com os personagens; os meios para conseguir isso falsificam a imagem da realidade; e a plateia está por demais contente e hipnotizada para descobrir que tudo é falso”. (WILLETT, 1967, p. 213). Intensifica-se então a hipnose provocada pelos grandes espetáculos da modernidade, em que luzes artificiais valem mais que interpretações, e contexto nem sempre é evocado pelo texto.

O realismo, tão largamente utilizado por Brecht no decorrer de sua carreira, sinalizou para a história do teatro um rumo fértil a seguir. Em Brecht, a ilusão é trocada por reflexão.

#### **2.4 A poesia brechtiana e a denúncia de uma época**

Vocês, artistas que fazem teatro  
Em grandes casas, sob sóis artificiais  
Diante da multidão calada, procurem de vez em quando  
O teatro que é encenado na rua.  
Cotidiano, vário e anônimo, mas  
Tão vívido, terreno, nutrido da convivência  
Dos homens, o teatro que se passa na rua.

Aquí a vizinha imita o proprietário, deixa claro  
 Demonstrando sua verbosidade  
 Como ele busca desviar a conversa  
 Do cano d'água que arrebentou. À noite nos parques  
 Rapazes mostram a garotas risonhas  
 Como elas resistem, e resistindo  
 Mostram habilmente os seios. E aquele bêbado  
 Mostra o pastor em sua prédica, remetendo  
 Os despossuídos  
 Aos ricos pastos do paraíso. Como é útil  
 Esse teatro, como é sério e divertido  
 E digno! Não como papagaios e macacos  
 Imitam eles, apenas pela imitação em si, indiferentes  
 Aos que imitam, apenas para mostrar  
 Que sabem imitar bem; não, eles têm  
 Objetivos à frente. Que vocês, grandes artistas  
 Imitadores magistras, não fiquem nisso  
 Abaixo deles. Não se distanciem  
 Por mais que aperfeiçoem sua arte  
 Daquele teatro cotidiano  
 Cujo cenário é a rua. (BRECHT, 2009, p.235).

Não foram somente a dramaturgia, o cinema, a política e a música os temas de interesse de Bertolt Brecht, a poesia desde sua fase escolar lhe chamava a atenção. Konder (1974, p. 29) menciona alguns autores que influenciaram Brecht:

São inúmeras as influências literárias na formação de Brecht: sobretudo sua fascinação por Rimbaud e Verlaine, dois poetas malditos, selvagens. Ewen afirma que no desafio lançado por Rimbaud à civilização Brecht reconhecia um reflexo dele próprio, de suas necessidades. Rimbaud será citado, textualmente, nas primeiras peças de Brecht, atestado nítido da influência poderosa da leitura de *Le Bateau Ivre* e de *Une Saison en Enfer*. Outro ídolo da poesia é François Villon, poeta e mártir do século XV [...].

As inúmeras leituras fizeram-se presentes nas peças do início de sua carreira. Brecht sentiu a necessidade de introduzir os aspectos selvagens da grande cidade, tão bem interpretada por ele em sua poesia.

Villon, também perseguido pela polícia, é citado em sua poesia “A emigração dos poetas”. Nela Brecht narra a questão da falta de morada para diversos poetas, desde Homero até Heine, que buscavam refúgio em outros países, às vezes por opção outras vezes por exílio político.

A poesia possui uma forma específica da leitura, conforme indica Konder (1996, p. 13):

A linguagem da poesia, por sua própria natureza, também exige uma “leitura” especial: pede um leitor disposto a respeitar e apreciar a força das suas imagens, dos seus recursos rítmicos, da sua sonoridade, das suas metáforas. Os caminhos da sensibilidade não são refratários à abordagem científica e aos critérios da razão, mas também não se deixam “reduzir” a

interpretações “racionais” (e jamais se deixam “enquadrar” em parâmetros fixados pela ciência).

Muitos poetas, ao longo dos séculos, embriagaram-se no uso excessivo de figuras de linguagem — por exemplo, a hipérbole —, conferindo exagero dramático aos poemas ou então os comendo com uma linguagem empolada, muitas vezes grandiloquente. Eles atestavam que o poema era somente o bom manejo com as palavras, o bom uso da régua, leiam-se metrificação. Em contraposição, Brecht apostou na objetividade da poesia narrativa breve e objetiva, clara em sua linguagem e distante do vício das rimas e afins.

Nem por isso suas poesias deixam de passar ao leitor a mensagem de um autor interessado em, *a priori*, cotejar a natureza e a vida nas grandes cidades e, posteriormente, denunciar as artimanhas do capitalismo. A poesia de Brecht tem teor político, o que não implica em uma estética despreocupada, pois a questão imagética faz-se presente em todos seus poemas. Há neles, por meio da imagem, o enredamento do leitor em instantes que nos fazem visualizar a guerra, as prostitutas de Berlim e os terrores do nazismo.

Outros poetas também se destacavam na Alemanha:

A par da caudalosa e agitada corrente principal da poesia alemã, existe uma desdenhada tradição de verso elegante e simples, leve e frequentemente satírico. Heine, por exemplo, Georg Herwegh, Hoffmann Von Fallersleben, são poetas sumamente explícitos cujos versos recordam, por vezes, o Don Juan de Byron ou os mais ligeiros poemas de Peacock e Thackeray; depois deles, houve Wilhelm Busch, com os simples e cáusticos versos de *Max und Moritz* [...]. (WILLETT, 1967, p. 108).

No entanto, mesmo na chamada “poesia dos contrários” de Heine, ainda se vislumbra a estilística pomposa, voltada para uma apurada sonoridade. O interesse de Brecht era outro:

Os gritos dos vendedores de rua, os slogans gritados em manifestações de operários, lhe serviram de modelo para essa fala “gestual” irregular. Uma inspiração adicional veio-lhe dos antigos poetas chineses, especialmente Po-Chü-yin, a quem ele admirava mais que a todos os outros. Ele usara sua arte para ensinar os camponeses e lia seus poemas para eles, a fim de testá-los. (EWEN, 1967, p. 293).

Brecht considerava significativas as manifestações populares, os acontecimentos relacionados ao povo, o modo como este travava suas lutas, a influência do capital na vida dos pobres trabalhadores de Berlim.

O poeta sabia que se instalava na Alemanha o “Mau tempo para a poesia”:

Sim, eu sei: só o homem feliz  
 É querido. Sua voz  
 É ouvida com prazer. Seu rosto é belo.  
 A árvore aleijada no quintal  
 Indica o solo pobre, mas  
 Os passantes a maltratam por ser um aleijão  
 E estão certos.

Os barcos verdes e as velas alegres da baía  
 Eu não enxergo. De tudo  
 Vejo apenas a rede partida dos pescadores.  
 Por que falo apenas  
 Da camponesa de quarenta anos que anda curvada?  
 Os seios das meninas  
 São quentes como sempre.

Em minha canção uma rima  
 Me pareceria quase uma insolência.

Em mim luta  
 O entusiasmo pela macieira que floresce  
 E a aversão pelos discursos do pintor.  
 Mas apenas o segundo  
 Me conduz à escrivania. (BRECHT, 2009, p. 226).

A ele surgiam perguntas:

Por que os “de baixo” se acomodam com tanta docilidade às normas estabelecidas pelos “de cima”? Essa questão preocupa Brecht e o inclina a interessar-se por todas as manifestações de rebeldia. Os poetas que ele frequenta com maior agrado são os contestadores. (KONDER, 1996, p. 28).

A inclinação do autor destinava-se a ver e ouvir o proletariado para então dar voz a este por meio das peças e das poesias. Isso porque,

a Poética marxista de Bertolt Brecht não se contrapõe a uma ou outra questão formal, mas sim à verdadeira essência da Poética idealista hegeliana, ao afirmar que o personagem não é *sujeito absoluto* e sim objeto de *forças econômicas*, ou *sociais*, às quais responde, e em virtude das quais atua. (BOAL, 2012, p.149).

“Desindividualizar” o sujeito, conferindo a ele o valor de objeto, é um ponto que devemos atentar, é a viga mestra do capitalismo. Tornando o sujeito um objeto fragiliza-se a luta e desgasta-se o homem, já que objetos foram feitos para serem usados. Ao discorrer sobre o sujeito, Brecht (1967, p. 132) afirma:

O homem de hoje em dia pouco sabe das leis que regem sua vida. Ser social, ele reage sentimentalmente na maior parte do tempo, porém a esta reação sentimental falta clareza, precisão e eficácia. Seus sentimentos e suas paixões, tanto quanto seus conhecimentos, originam-se em terrenos lamacentos e poluídos. O homem de hoje em dia, que vive em um mundo em vias de uma rápida transformação, e que se transforma rapidamente por seu

turno, não possui desse mundo, uma imagem justa e que lhe permita agir com oportunidades de sucesso.

O homem coisificado tem do mundo uma imagem imprecisa, por conta desse lodaçal de pretensas grandes ideias. No mais, todos os dias é convencido de que não adianta lutar, pois a vitória já está com os ricos. Mediante uma existência mecanizada, convence-se de que o melhor é se contentar com comédias românticas e livros americanos, ambos “pasteurizados”.

Diante dessa perspectiva, os artistas não podem se deixar vencer por um pessimismo derrotista. Eles devem acreditar que sua arte politizada pode ser um valioso instrumento para conscientizar os homens, assim pensava Brecht.

Cabe aqui destacar uma colocação de Bolle (1995, p. 61):

nestes tempos pós-modernos, propícios a amortecer energias de transformação com o conforto de uma ideologia ou com um infundável debate sobre as contradições da inteligência burguesa de esquerda, acho útil reexaminar o aspecto operacional da poesia política brechtiana, cujo interesse transcende o horizonte da cultura burguesa. Mais importante do que a expressão do estado emotivo do Eu lírico é a elucidação das leis de convivência entre os homens. Esse lema geral do escritor Bert Brecht vale sobretudo para sua poesia política. A metrópole contemporânea aparece aos seus olhos, antes de mais nada, como uma grande praça mercantil, “onde se negocia o ser humano”.

No poema brechtiano, parafraseando Adorno, as estrelas descem à terra, pois os arroubos de romantismo, o lirismo subjetivista, são facilmente trocados por elementos de crítica, em uma visão lúcida sobre a sociedade. Brecht (2002, p. 8) afirma:

toda concepção de um c[ésar] é inumana. Por outro lado é impossível demonstrar inumanidade sem ter alguma ideia de humanidade. E não posso simplesmente descrever as coisas a partir da situação de hoje. Tenho de fazer com que a situação alternativa pareça possível quando vista da perspectiva daqueles tempos também. Um mundo frio. Um trabalho frio. E no entanto posso ver, nos intervalos da redação ou enquanto escrevo, como chegamos tão baixo no plano humano.

A constatação de Brecht em relação à baixeza humana nunca lhe serviu apenas como uma forma de lamentação, mas também como um motivo para continuar sua caminhada. Para Brecht (2005,p.),

a poesia não é nunca mera expressão. Sua recepção é uma operação da mesma ordem de, digamos, ver e ouvir, isto é, alguma coisa muito mais ativa. Escrever poesia deve ser visto como uma atividade humana, uma função social de tipo totalmente contraditório e alterável, condicionada pela história e sucessivamente condicionadora dela. É a diferença entre “espelhar” e “segurar um espelho”.

Pensando nessas contradições, Brecht escrevia demasiadamente, em um processo incessante de trabalho árduo, que auxiliou a deixar sua saúde debilitada, acentuando um problema no coração que o levaria bem cedo. Apesar da dificuldade física, ele continuou, enquanto pôde, lutando pela compaixão entre os oprimidos, o que considerava ser a esperança, conforme afirma em “A esperança do mundo”:

Quanto mais numerosos os que sofrem, mais naturais parecem seus sofrimentos, portanto. Quem deseja impedir que se molhem os peixes do mar?

E os sofredores mesmos partilham dessa dureza contra si e deixam que lhes falte bondade entre si.

É terrível que o homem se resigne tão facilmente com o existente, não só com as dores alheias, mas também com as suas próprias.

Todos os que meditaram sobre o mau estado das coisas recusam-se a apelar à compaixão de uns por outros. Mas a compaixão dos oprimidos pelos oprimidos é indispensável.

Ela é a esperança do mundo.  
(BRECHT, 2009,p.222).

## 2.5 Brecht e Piscator: o teatro político

Entre a arte e a guerra, Berlim sustentou-se durante muito tempo como um importante cenário cultural europeu. Muitos eram os problemas econômicos, porém a capital da Alemanha abrigava artistas de peso. Como afirma Ewen (1967, p. 85),

Berlim era a cidade dos teatros e Brecht foi atraído para lá. Ali viviam dramaturgos e diretores experimentais e também críticos influentes como Alfred Kerr, Julius Bab e Hebert Jhering; diretores artísticos como Max Reinhardt, Leopold Jessner, Felix Holländer, Erwin Piscator, Erich Engel; e os atores e atrizes mais festejados da época: Alexander Moissi, Albert Bassermann, Agnes Straub, Werner Krauss, Alexander Granach, Emil Jannings, Emanuel Reicher, entre outros. Berlim era também uma cidade de ascensão social, com uma grande população trabalhadora. E, por mais sem graça e pardacenta que fosse sua arquitetura, ainda era um dinâmico centro cultural.

Em princípio, há em Brecht o estranhamento em relação à grande metrópole, sentimento este que logo será material para a poesia do jovem dramaturgo. Percebe-se que

não é por acaso que Berlim, nos anos de 1920, tornou-se a capital cultural mundial. Pode-se afirmar, portanto, que um processo de duplo vínculo surgiu em solo germânico no pós-guerra. Por um lado, um ferrenho conservadorismo, que tomou a violência e o assassinato como formas de conduta; por outro, um processo de criação artístico-cultural bastante amplo, que lançou ao mundo a base cultural do século XX. (COSTA, 2005, p.16).

Como vimos no segundo capítulo deste trabalho, a Alemanha vinha de longa data, por meio dos acontecimentos históricos, cotejando, além do conservadorismo, a truculência. Se artistas se empenhavam em trazer à tona uma arte progressista, a burguesia empenhava-se cada vez mais em massacrar o proletariado alemão.

Vemos também que

inúmeras transformações e descobertas científicas e tecnológicas ocorreram nos anos de 1920 na Alemanha. A arte passa por todas as fases de angústia, escândalo, aceitação e superação dos diferentes movimentos artísticos. A arte burguesa, tradicionalmente ilusionista, foi gradativamente substituída pelo expressionismo, dadaísmo, construtivismo, Bauhaus e tantos outros estilos. (BATISTELLA, 2010, p.17).

Em síntese, os movimentos artísticos, sejam eles politizados ou não, vão aos poucos tomando vulto e mostrando a que vieram. No teatro,

nos quinze anos que se seguiram à Primeira Grande Guerra Mundial, em alguns teatros alemães foi experimentada uma maneira nova de representação; seu caráter claramente narrativo e descritivo, a introdução de comentários em cada peça por intermédio de coros e projeções, valeram-lhe o nome de épico. (BRECHT, 1967, p. 66).

Foram quinze anos férteis para Brecht. No entanto, não podemos esquecer de um dos maiores nomes do teatro político: Erwin Piscator (1893–1966). A ele Bertolt Brecht deve grandes lições de um teatro vigoroso e preocupado com a superação do individualismo. Piscator foi antecessor de Brecht no teatro alemão.

De acordo com Konder (1974, p. 60),

Piscator na época já defendia o encenador como um servidor não do texto, mas, sim, expositor de seu tempo: só assim conseguirá fixar o ponto de vista que possui em comum com as forças decisivas e determinantes da essência de sua época. Para Piscator o texto não é algo de definitivo e rígido, mas, sim, inserido no mundo, que cresce com o tempo, adquire novos significados e assimila novos conteúdos. Para Brecht o problema é descobrir a verdadeira originalidade da tradição e restituir sua função real, reconstituída em seus contornos originais “históricos” precisos. Neste sentido, a teoria de historicização dos clássicos, em Brecht, está bem mais próxima das formulações sobre o condicionamento histórico da arte em Marx.

Do ponto de vista histórico, o teatro passa a atender as necessidades de seu tempo, traduzindo angústias coletivas sob uma perspectiva política enviesada no materialismo histórico dialético. O texto teatral deve inserir-se na problemática do mundo, esboça-se aí o realismo socialista, que tem na crítica sua mais importante arma.

Os clássicos, importantes para a formação humana, não devem de maneira alguma ser rechaçados, mas precisam passar por uma profunda reflexão histórica. E é ao teatro épico que cabe essa avaliação no que diz respeito à tradição cênica.

Para Bornheim (1992, p. 122),

o ponto de partida do pensamento de Piscator encontra-se em expressões como: teatro proletário (foi a primeira denominação utilizada por ele), teatro popular, teatro de tendência (ele emprega a palavra *Tendenz*) e teatro político. A primeira expressão foi logo esquecida; mas as três outras fizeram-se correntes na linguagem de Piscator.

Do ponto de vista formal e ideológico, é importante salientar que, em sua maioria, os artistas que optaram pelo realismo socialista não só escreveram suas peças, mas também fizeram suas teorias teatrais. Esse é o caso de Brecht, que escreveu vários livros teóricos, citamos aqui seu *Diário de Trabalho* e também a obra *Estudos sobre Teatro*, na qual há o ensaio “Pequeno Órganon para o teatro”, sem dúvida uma valiosa contribuição para a história do teatro no Ocidente. Nesse texto, Brecht tece comentários importantes sobre o papel do entretenimento, da política e da pedagogia em seu teatro.

Piscator redigiu a obra-prima *O teatro político*. Nela o autor anuncia o teatro proletário, acentua o valor da arte como política, passando pelas contradições de sua época. Citamos um trecho dela:

Era prematura a ideia de se erigir a arte em fator político, e dela fazer um meio artístico em favor do movimento proletário. Para isso a época não estava amadurecida. Devíamos contentar-nos em unir dois fatores tão eminentemente importantes sob o ponto de vista social: o teatro e o proletariado. Pela primeira vez, já não em pequenos grupos, individualmente, senão em massa organizada e fechada, surgiram como consumidores de arte as camadas proletárias. Até verificar-se a fusão, as duas associações – a Cena Popular Livre e a Nova Cena Popular Livre – tinham aglomerado 80.000 sócios, o que demonstra claramente a capacidade de assimilação cultural da massa de operários, contra a teoria do “povo inculto” difundida pelas classes dominantes. (PISCATOR, 1968, p. 43).

Piscator apostava em um movimento que contemplasse o povo, mostrando que este gosta sim de arte, mas infelizmente esta lhe é negada ou lhe é dada de modo mercadológico, patrocinado pela chamada Indústria Cultural, tão alardeada por Adorno.

De acordo com Posada (1970, p. 82),

o teatro de Piscator surge dentro de um movimento geral da “arte direta” (literatura, cinema, etc.), e se aparenta com o teatro de agitação e propaganda dos anos 20. “Desterramos – disse Piscator – a palavra “arte” de nosso programa, nossas peças foram proclamações com as quais queríamos intervir nos acontecimentos da atualidade, fazer política.

Ainda hoje muitos artistas são acusados de panfletagem por serem de esquerda. No entanto, sabe-se também que é a sobrevivência de determinadas obras, como no caso de Brecht, que as torna clássicos, seja na literatura, na música ou no teatro. Julgar a produção artística com fundamentação política como propaganda é, no fundo, não reconhecer que a política está ligada a tudo que é público, ainda mais nos tempos difíceis que antecederam a Alemanha tomada por Hitler.

Segundo Ewen (1967, p. 147),

como Piscator, Brecht insiste em que o teatro do indivíduo é *passé*. Pois na sociedade moderna o indivíduo como indivíduo desapareceu, e o teatro que representa o indivíduo (Brecht inclui aí o seu próprio) provou ser uma experiência deprimente para o público. “Não importa se é *Édipo*, *Otelo* ou *Tambores na Noite*. Num programa radiofônico de Colônia, do qual participaram Fritz Sternberg e Hebert Jhering, Brecht comentou o tratamento que Shakespeare dá à individualidade. “Shakespeare”, afirmou Brecht, “impele seus grandiosos indivíduos por quatro atos” – Lear, Otelo, Macbeth – para longe de relações humanas com família e estado, para “a charneca”, onde são deixados sozinhos, em sua grandeza e decadência. São impelidos por paixões, cuja meta é “a grande experiência humana”. Sternberg concorda: o drama de Shakespeare é o drama do individualismo, numa época em que o individualismo começa a desaparecer. Nos estágios de declínio do capitalismo, o indivíduo como entidade indivisível e não intercambiável desaparece e o coletivo se torna o fator determinante.

Mais uma vez o dramaturgo alemão rejeita o individualismo shakesperiano em nome de uma arte que aponte para relações sociais e não somente para relações intrincadas pelos instintos mais elementares. Há no teatro elisabetano uma rica envergadura formal em um bem escrito drama burguês. O que não o isenta de críticas em relação à negação da denúncia contra o poder.

Para Posada (1970, p. 87),

a influência de Piscator sobre Brecht é indubitável e, apesar de suas reservas reiteradamente expressas – frente a Piscator, Brecht aplica, também, sua tese da “expropriação” do positivo – não vacilou em qualificá-lo como “sem dúvida”, um dos homens de teatro mais importantes para todos os tempos.

Esses dois nomes certamente entraram para a história do teatro no Ocidente. Mas Brecht se destacou amplamente, dado o alcance de suas encenações mundo afora. Seja por meio de espetáculos que resgatassem o marxismo de suas obras, seja por meio de encenações que retirassem as características políticas delas, o teatrólogo alemão conseguiu aquilo que nunca quis: se tornar um clássico. E assim a obra de Brecht continua a ser passada para “As novas eras”:

As novas eras não começam de uma vez  
 Meu avô já vivia no novo tempo  
 Meu neto viverá talvez ainda no velho.

A nova carne é comida com os velhos garfos.

Os carros automotores não havia  
 Nem os tanques  
 Os aeroplanos sobre nossos tetos não havia  
 Nem os bombardeios.

Das novas antenas vêm as velhas tolices.  
 A sabedoria é transmitida de boca em boca.  
 (BRECHT, 2009, p.294).

## 2.6 Brecht e marxismo

Não se pretende aqui partir da premissa de um Brecht jovem e outro maduro, fragmentando a análise em Brecht antes e depois de Marx. No entanto, é importante salientar que a obra brechtiana ganha novos rumos com sua adesão ao marxismo.

Mesmo acusado de um brutal *niilismo* em suas primeiras peças, por exemplo, em *Baal*, não se deve esquecer que havia também no autor um grande desassossego relacionado às causas primeiras do sofrimento da coletividade.

Brecht [...] já nos primeiros anos da sua atividade como escritor, estava longe de ser um pacifista “idílico”, ingenuamente voltado para a pregação do “desarmamento dos espíritos”. Para assegurarmos a paz, numa sociedade, não podemos aceitar, nela, as formas brutais de violência institucionalizada e a cristalização de disparidades monstruosas. Enquanto nos impuserem uma “ordem” que sanciona graves injustiças, padrões opressivos, os donos do poder não poderão invocar ideais pretensamente pacifistas para tentar impedir manifestações de revolta. (KONDER, 1995, p. 39).

Brecht de alguma forma sabia que a sociedade, à sua época, carecia de mudanças e que estas não chegariam placidamente por meio de atos amenos por parte dos trabalhadores. Isso porque, para ele, existia um firme propósito da burguesia em aniquilar o proletariado, exigindo deste a última gota de seu sangue em nome da festa capitalista.

Brecht desde cedo armava-se com a palavra para denunciar e, ao mesmo tempo, conscientizar os trabalhadores em relação a sua situação. Mas, com isso, também tencionava que eles pudessem se emancipar por meio da luta. Assim,

começou a estudar o marxismo após a sua mudança para Berlim, mas só depois de 1927 principiou a receber, sistematicamente, lições particulares de doutrina marxista. O impulso imediato decorreu das pesquisas em que Brecht se empenhou para a peça inacabada *Joe P. Fleischhacker* e da descoberta de

que os corretores de trigo tinham pouca ideia sobre os princípios em que o negócio deles funcionava. Dessa maneira, encontrou-se metido num sistema de pensamento sólidamente elaborado, abrangendo um todo, que se apoderou dos seus sentimentos e interesses instintivos, e que parecia justificá-los e interligá-los em termos realistas e concretos. (WILLETT, 1967, p. 242).

O dramaturgo encontrava em Marx o impulso para escrever mais e mais sobre as péssimas condições da Alemanha e também do mundo no sangrento século XX. O estudo propiciou a ele as condições necessárias para o avanço de suas ideias no que diz respeito às forças econômicas que regem a história. Novamente a realidade não lhe dá tréguas, pausa em seu cérebro e comanda sua obra, que, se em princípio denominava-se teatro épico, posteriormente passará a ser o teatro dialético, empregando o termo aqui em suas características materialistas.

#### O autor

pensava em diversas peças que mostrariam e explicariam o desenvolvimento do capitalismo. Projetava uma peça sobre Dan Drew e a estrada de ferro de Erié. Estudando economia, estuda também a política econômica. Chega ao materialismo dialético, ao materialismo histórico. Estuda profundamente o marxismo, disciplina e organiza seu pensamento segundo uma teoria científica. (KONDER, 1974, p.74).

Brecht não estudou Freud para entender o ser humano, não fez, ao menos ao que conste em sua biografia, nenhum curso de psicologia, nem esteve ligado a nenhum círculo místico, excetuando-se sua paixão por Confúcio e Lao-Tse, pensadores chineses que influenciaram boa parte do Ocidente. Em sua casa, já na maturidade, existia a figura chinesa do Duvidador, pois aprendera com Marx que é preciso duvidar.

No entanto, também aprendera com as leituras marxistas que o homem é muito mais que sua subjetividade e que a luta de classes é um dado histórico a ser superado pelo proletariado no processo revolucionário. Refletidamente se deve pensar como transformar o mundo para que o trabalhador possa não mais ter sua vida expropriada pela venda de sua força de trabalho.

Isso posto, observamos que nos textos de Brecht o termo “compromisso” aparece algumas vezes, o que é lógico,

dada a sua posição. Acima de tudo, para Brecht a participação do artista na luta pelo socialismo não implica no abandono do nível artístico, da prática artística como diferente de outras práticas (teórica, ideológica ou política) e isto ele expressou de modo um tanto seco nas seguintes palavras: “Uma arte proletária é tão arte como qualquer outra: mais arte que proletária”. A questão pois, quer do “compromisso”, quer da teoria da arte como produção especializada, não pertence ao “efeito estético” propriamente dito da obra, mas a seu processo de elaboração, ao conjunto de fatores que a fazem possível. (POSADA, 1970, p. 91).

Longe estamos de, neste curto trabalho, levantar proposições mais elaboradas sobre a problemática da arte, valendo-nos predominantemente da estética, pois a discussão aqui contempla o teatro político do dramaturgo alemão e seu papel como educador nesse teatro. No entanto, para nós, parecem óbvias as contradições de pensamento nesse campo, mesmo entre marxistas — fator que faz com que esse aspecto possibilite uma discussão fértil, pois as divergências muitas vezes levam a novas conclusões acerca de um assunto.

O “nível artístico” citado por Posada vai depender sempre da erudição dos artistas, pois não se pode esperar grandes peças de autores que mal conhecem os clássicos. Se Brecht fez críticas contundentes à tragédia aristotélica, é porque as leu; se ainda criticou Shakespeare e sua submissão aos ditames reais, foi porque leu a obra. Com isso, não se pode afirmar que aquilo que é destinado às classes trabalhadoras deve ser algo sem qualidade artística. Uma peça sem nenhuma preocupação com características estéticas corre o sério risco de enfrentar duras críticas, além de soar como mais uma propaganda política.

Retomando a questão de sua posição política, expomos a seguinte colocação de Konder (1996, p. 37):

Sua postura rebelde antiburguesa ganhou um novo fundamento. Marx lhe permitia ver o grande proprietário não só como encarnação de um ser social nocivo, mas também como uma figura que estava se tornando arcaica, uma espécie de dinossauro em face das possibilidades de construção de uma sociedade mais justa.

O aspecto nocivo do grande proprietário nunca foi lá muito explorado por artistas, pois muitos deles emergiram de classes abastadas, nada mais fazendo que continuar o culto aos heróis, aos vencedores. Logicamente estes não pertenciam às classes trabalhadoras. Por outro lado, à figura maléfica do burguês eram oferecidos peças e poemas por parte de Brecht, que não deixava escapar nenhuma crítica, pois acima de tudo se tornava cada vez mais necessário fazê-las.

Brecht manteve-se firme no *Manifesto dos Comunistas*, no sentido de que o marxismo serviu-lhe de fio condutor para a explicação e despreconcebido reconhecimento da sociedade burguesa contemporânea apenas (enquanto vaga e distante, lá no fundo, permanece a caracterização do *homem novo* e da *nova ordem social*) [...]. (Chiarini, 1967, p. 30).

Chamar, como fizera Marx, os proletários para se unirem, e, além de tudo, para transformar o mundo era a tônica de seu teatro político. Com um tom muitas vezes percebido como “cínico”, Brecht angariava inimigos e também muitos admiradores em

sua faina de trabalhar o real em uma perspectiva socialista. Se o drama burguês anesthesiava o público ao longo dos séculos, o dramaturgo alemão tratou de sacudir o cérebro de seu público.

Para Konder (1974, p. 81),

É curiosa uma reflexão de Brecht, escrita provavelmente nesta época, sobre o espectador ideal para suas obras:

Quando li “O Capital” de Marx compreendi minhas peças teatrais. De minha parte, desejo a mais ampla difusão deste livro. Claro que não descobri que sem saber estive até agora escrevendo peças marxistas. Mas Marx era o único espectador que eu imaginava para as minhas obras. Somente um homem que tinha interesse por semelhantes temas, poderia se interessar em peças como as minhas. Não porque fossem inteligentes, mas porque ele era. Elas lhe forneceriam material para a observação. E isso aconteceu porque eu tinha tão poucos pontos de vista, como dinheiro. E porque, sobre tais pontos de vista, eu tinha a mesma opinião que sobre o dinheiro, isto é: é preciso ter para gastar, não para guardá-los.

A leitura de *O capital* fez em Brecht a revolução necessária para que adornasse sua obra de sentido político, em um processo de introjeção de elementos essenciais para uma arte conscientizada e, ao mesmo tempo, conscientizadora. Pois, como já dissemos antes, o ser humano não se resume a subjetividades.

Para Ewen (1967, p. 148),

as leituras de Brecht daqueles que ele chamaria “clássicos” – Marx, Engels e Lênin – já começavam a aparecer em seus textos e teorizações. Ele exige um exame mais detido sobre a maneira como o drama se enraíza na “subestrutura da sociedade”, isto é, o meio social. E pede um teatro que criaria a “superestrutura ideológica”, para a “efetiva e real reorganização de nosso atual modo de existência”.

Ao teatro poucas vezes antes de Brecht se incorporou a “historicização” e as preocupações com fatores econômicos determinantes para o destino de muitos. Com efeito, a leitura desses “clássicos” trouxe ao mundo um dramaturgo definitivamente preocupado com questões proeminentes para a sociedade de sua época.

Willet (1967, p. 144), por sua vez, afirma que Brecht

passou a freqüentar cursos de marxismo na Karl Marx Arbeiterschule bem como conferências de Karl Korsch, futuro biógrafo de Marx. Envolveu Korsch em muitas discussões de mesa de café na Alexanderplatz – discussões que continuariam pessoalmente e por correspondência até o dia da morte de Brecht.

Em outra hipótese, a obra marxista poderia não estimular a mente do autor, mas isso seria pouco provável, visto que o humanismo em Brecht já se fazia perceber desde o início de sua carreira. E aqui não discorremos sobre o humanismo burguês, o

das esmolas na porta da igreja, mas certamente o humanismo de alguém que via no socialismo uma nova chance para a humanidade. Em “De que serve a bondade”, Brecht (2009,p.129) conclui:

1

De que serve a bondade  
 Se os bons são imediatamente liquidados, ou são liquidados  
 Aqueles para os quais eles são bons?  
 De que serve a liberdade  
 Se os livres têm que viver entre os não-livres?  
 De que serve a razão  
 Se somente a desrazão consegue o alimento de que todos necessitam?

2

Em vez de serem apenas bons, esforcem-se  
 Para criar um estado de coisas que torne possível a bondade  
 ou melhor: que a torne supérflua!

Em vez de serem apenas livres, esforcem-se  
 Para criar um estado de coisas que liberte a todos  
 E também o amor à liberdade  
 Torne supérfluo!

Em vez de serem apenas razoáveis, esforcem-se  
 Para criar um estado de coisas que torne a desrazão de um indivíduo  
 Um mau negócio!

## 2.7. Brecht no Brasil

Com seu forte viés político e sua estética ousada, Brecht entra em terras brasileiras na década de 50. O teatro no Brasil deve muito ao que assimilou da obra brechtiana. Embora nem sempre essa assimilação tenha sido fácil, os estudos indicam que Brecht foi bem recebido no país.

E o que era o teatro no Brasil antes de 1950?

Antes de 1945, havia pouco trabalho político por parte do teatro no Brasil. Eram encenadas peças francesas de *boulevard* e comédias de costumes, que, segundo Edélcio Mostaço, mostravam forte influência européia: “O bom tinha de ser europeu”. Com o fim do *Estado Novo* e com a passagem do Brasil à democracia, foram dados também os primeiros passos no setor cultural, que denotam um esforço no sentido de uma atuação criativa. No caso, por ser um portador de cultura, passa a ser atribuído um significado importante ao teatro, que quer abrir novos caminhos para a expressão das idéias e se dirigir a círculos mais amplos e mais variados da população. (Sartingen, 1998, p. 49).

Não há como não mencionar aqui as chanchadas e o humor que emanava de atores, como a polêmica Dercy Gonçalves, o Oscarito e o Grande Otelo. Tudo era feito ao gosto bem popular com textos e risada fáceis.

Com as importações de modelos europeus, o Brasil ia se formando artisticamente pelos caminhos da imitação do que se passava fora. Mas é importante notar que ao longo do tempo operou-se uma dedicação maior ao aguçamento da criatividade para que houvesse a solidificação de um modelo que pudéssemos chamar de “nosso”. Nesse período de esforço coletivo em favor do teatro brasileiro aparece Bertolt Brecht no cenário cultural do país.

Para Schwarz (1999, p. 142),

o escritor não vinha para moralizar – o que julgava inútil–, mas para aguçar o senso crítico na sua dimensão de classe. A seu ver, o artigo em falta no campo dos explorados não era a disposição para o entendimento, mas a capacidade de formular e sustentar interesses novos, à altura do tempo, com força de afirmação histórica.

É lógico que não podemos esquecer que em terras brasileiras a figura do malandro sempre esteve presente nos meios artísticos e que a luta de classes aqui era também enfrentada de outras formas que não as alemãs. Brecht é lido e interpretado diante de condições adversas, embora o gérmen de seu texto tenha sido apreendido por uns e ignorado por outros.

Segundo Schwarz (1999, p. 115),

a postura didática e o verso prosaico, em que entre outras coisas devemos reconhecer uma *radicalização vanguardista*, têm parte essencial no dispositivo literário de Brecht. O escritor buscava formas frias de entusiasmo e de ênfase, para responder à altura, como artista, às circunstâncias da luta de classes. A vizinhança do catecismo naturalmente é um risco.

Como tudo que a esquerda faz em termos artísticos ainda hoje é visto como mera propaganda e ditame de regras, em Brecht também vimos o conflito de uma obra grandiosa que corria sim alguns riscos de doutrinação. O que se acentuava se essa obra caísse em mãos pouco preparadas.

Na história recente do Brasil temos dois grupos teatrais que leram e interpretaram Brecht de maneiras muito diferentes. Se pudéssemos situá-los a grosso modo politicamente, diríamos que o Teatro Oficina atuava à direita e o Teatro de Arena à esquerda. O Teatro Oficina festeja o corpo e o Arena a intelectualidade.

O teatro brechtiano entrou para a vida cultural de São Paulo na mesma segunda metade dos anos 50. Inicialmente como parte da militância atualizadora a que se dedicavam as boas companhias profissionais, que traziam ao palco os autores discutidos da época: Tennessee Williams, Arthur Miller, Jean – Paul Sartre e outros. Era natural que chegasse a vez de Brecht, recomendado pela glória européia crescente. (SCHWARZ, 1999, p. 118).

Como mencionado, havia um esforço de atores e produtores em achar um caminho para fazer teatro no Brasil. Muitas pesquisas apontam São Paulo como o grande centro produtor nessa fase, embora muitos trabalhos de qualidade tenham sido produzidos no Rio de Janeiro e também no Nordeste.

É importante lembrar aqui as impressões que grandes nomes relacionados ao teatro tiveram ao conhecer a obra de Brecht. Magaldi afirma (1987, p. 223):

Meu contato com a obra de Brecht remonta à temporada de 1952-53, quando assisti, no Teatro Nacional Popular francês, em Paris, à encenação de *Mãe Coragem* (1939), assinada por Jean Vilar. E não vou esconder que fiquei muito decepcionado: achei o espetáculo por demais cansativo, e o público se enfadava todo o tempo. Em conversa com o diretor, acompanhado pelo cenógrafo Santa Rosa, cheguei a aconselhar-lhe que não incluísse a montagem no programa da excursão de seu elenco ao Brasil, já cogitada por ele.

É curioso notar que os intelectuais só mantinham contato com as obras dos grandes autores em viagem pela Europa. Dessas viagens, os mais experientes extraíam ideias, e os menos preparados obtinham apenas modelos a copiar.

Magaldi (1987, p. 223-224) assinala:

foi só com sua morte, ocorrida em 1956, que Brecht se tornou mais familiar aos brasileiros. Passamos a escrever sobre sua concepção épica e sobre suas peças, traduzidas para o francês e o inglês. Começava-se a encená-lo entre nós, com uma preocupação bastante ortodoxa, quanto ao propalado efeito do estranhamento. Em 1958 houve a primeira montagem profissional brechtiana de efetivo valor – a de *A alma boa de Setsuan* (1938-40), realizada pelo italiano Flaminio Bollini Cerri no Teatro Maria Della Costa de São Paulo (pelo Teatro Popular de Arte ou Cia. Maria Della Costa-Sandro Polônio). Passou-se a compreender o novo estilo proposto, em que os atores piscavam para a platéia, incluindo-a no jogo não-ilusionista.

Ocorre com a morte de Brecht sua rápida ascensão mundial e, com esta, um processo de endeusamento perigoso, pois foi acompanhado de cartilhas a serem seguidas sobre seu método de fazer teatro. Muitas dessas leituras desembocaram em catástrofes cênicas irreparáveis, pois carregavam em seu bojo um estudo apressado da obra do alemão. Quando o Teatro Maria Della Costa recebeu *A Alma boa de Setsuan*, os atores desesperavam-se para estabelecer uma ponte de realidade entre eles e o público.

Magaldi (1987, p. 225) também coloca:

A influência decisiva do dramaturgo e teórico alemão não se restringiu às suas peças. Lembro que Augusto Boal deglutiu antropofagicamente os ensinamentos brechtianos, construindo, a partir deles, o Sistema Coringa. As teorias épica e dialética desdobraram-se nas múltiplas formas do Teatro do Oprimido, em contínua experimentação.

Mais adiante o autor afirma:

Acredito que a influência mais importante de Brecht, entretanto, se refira, num momento decisivo de nossa trajetória cultural, à consciência política por ele impressa ao teatro brasileiro. Nos anos negros da ditadura, o exemplo brechtiano apontou para os nossos homens do palco o caminho firme da oposição ao fascismo. E ele constituiu, praticamente, uma unanimidade muito digna, através da análise lúcida apreendida nos textos maduros do dramaturgo. (MAGALDI, 1987, p. 225).

A análise de Magaldi nos remete também aos textos de Piscator. Estes chegaram ao Brasil e também deram sua contribuição política, mas infelizmente não tiveram a mesma força estética de Brecht.

Brecht foi logo dando seu recado e entusiasmando para a luta contra todas as formas de opressão. Se por um lado os algozes da ditadura impunham a violência institucionalizada, por outro os homens de teatro encontravam formas, não sem perigo, de burlá-la.

Michalski (1987, p. 227) afirma: “Pode-se admirar Brecht, pode-se sofrer a influência de Brecht, o que não se pode fazer é aplicar mecanicamente fórmulas que não nasceram apenas da inteligência crítica, mas da totalidade de uma experiência humana e artística”. Mais adiante o autor continua:

Já os grandes momentos de Brecht no Brasil deram-se geralmente através de montagens que se preocupavam menos com a obediência aos preceitos teóricos da representação brechtiana do que com o potencial de teatralidade, poesia, humor, inteligência e humanismo contido nas suas obras. (MICHALSKI, 1987, p. 227).

A visão de Michalski, embora controversa, remete a uma análise não dogmática da obra, fincada no humanismo de Brecht, ao combater as mazelas de seu tempo. Se Brecht olhou a humanidade com criticidade, não devemos olhá-lo também sem apontamentos críticos e seguindo-o cegamente. Michalski (1987, p. 229) também pontua:

Com efeito, a gente não passa impunemente pela leitura e pelo estudo de Brecht. Ele nos ensina, mais convincentemente talvez do que qualquer outro mestre moderno, coisas que serão importantes para as nossas vidas e para o nosso trabalho no e em torno do teatro. Entre estas, ele nos ensina as vantagens da reflexão e da atitude crítica, que recomenda a não aceitar

nenhuma verdade sem questionar seus fundamentos e sem tentar desmontar os mecanismos que a fizeram surgir. Nos ensina que as coisas não são imutáveis, e que cabe a nós transformar aquelas que precisam ser transformadas. Ensina-nos a procurar, por trás de cada situação, os ocultos interesses de estrutura social e econômica que a condicionaram. Nos ensina a beleza contida no rigor de um processo intelectual, e nos mostra que este não é incompatível, como habitualmente se pensa, com a emoção. Nos ensina, em suma, para usar uma expressão do próprio Brecht, a não deixar a cabeça na sala de espera junto com o chapéu.

Quando Michalski usa constantemente o verbo “ensinar” nos deixa claro o caráter educador de Brecht, não só nas peças, mas nos poemas e até mesmo nos escritos teóricos. Apontamentos como estes nos levam a enxergar em Brecht um homem preocupado em alcançar com sua arte a conscientização dos seres humanos.

Peixoto (1987, p. 239) comenta a chegada de Brecht no Brasil:

Brecht nos chega, enquanto companheiro de trabalho, nos anos 60. Influencia ou desperta diversificado entusiasmo em muitos homens de teatro, mas sobretudo invade os três principais centros de produção de teatro político brasileiro nos anos que antecedem o golpe militar de 64; o Teatro de Arena de São Paulo, o Teatro Oficina de São Paulo, o Centro Popular de Cultura da UNE. No CPC, mergulhado nos escritos de Piscator, a obra de Brecht surge como um problemático antídoto: enquanto Piscator, compreendido na superfície, estimulava uma tendência radical ao sectarismo político, Brecht introduzia com irrecusável autoridade um conceito sadio de teatro dialético, ampliando os horizontes para a construção de um teatro participante que essencialmente assume o significado não instrumentalizado da qualidade estética enquanto arma transformadora de reflexão e diálogo entre palco e platéia. No Arena e no Oficina sua presença é uma intervenção decisiva até na discussão dos limites do realismo psicológico. Guarnieri afirma que durante algum tempo recusou Brecht: “Depois passei da recusa à aceitação”.

Esse “entusiasmo diversificado” advém principalmente das muitas correntes teatrais e dos interesses sempre diferenciados em assimilar ou não o que chegava de fora. Mais uma vez Arena e Oficina tratam logo de deglutir Brecht cada um a sua maneira, com propósitos muito diferenciados. A noção de teatro “participante” ganha várias interpretações e também adeptos de toda ordem, cada um fazendo valer sua leitura de Brecht.

Peixoto (1987, p. 232) escreve:

Então de repente lembro o Oficina, o Arena, a existência desses grupos que são assassinados por um processo que começou no dia 13 de dezembro de 68 com o AI-5, porque de 64 a 68 fizemos o teatro de resistência, de protesto, mas o AI-5 foi o princípio do fim de nós todos. Mas este princípio do fim de nós todos foi casualmente a estréia de *Galileu Galilei*. Lembro-me do episódio com o censor, quando terminou o 1º ato da peça. Alguns de nós estávamos no bastidor ouvindo no rádio a decretação do AI-5; falamos ao censor e ele disse: “deixa eu liberar rápido, porque amanhã não libera”.

A ditadura no Brasil aniquilou temporariamente as melhores utopias, ceifou vidas, e cabeças brilhantes foram degoladas sem nenhum tipo de culpa pelos tiranos que estavam no poder. O teatro de resistência via-se acuado, mas não parava de produzir, pois tinha que dar o seu recado. Muitas vezes esse recado sequer era entendido pelos censores, como no caso do compositor Chico Buarque, que se viu livre de alguns problemas por saber driblar a censura estabelecida.

Peixoto (1987, p. 238) ainda trata da amplitude da contribuição de Brecht:

Queria colocar ainda que o pensamento de Brecht tem um significado muito grande dentro de um processo cultural mais amplo. A entrada de Brecht no Brasil é um capítulo irrecusável e absolutamente essencial na discussão sobre estética do mundo contemporâneo e particularmente a sua decisiva contribuição à formulação, à construção de parâmetros, de bases, de caminhos é de uma importância imensa nas discussões internas nos setores da cultura brasileira não especificamente teatrais – em música, cinema etc.

O Universo brechtiano é marcado por uma multiplicidade que não se dobra ao ecletismo barato, pois se ancora em uma diretriz filosófica bem determinada: o marxismo. Em Brecht temos riqueza de possibilidades, inseridas em um processo também preocupado com a estética, porque ainda hoje vemos muitos trabalhos artísticos engajados politicamente, mas apresentados com uma estética extremamente conservadora.

João das Neves (1987, p. 242) também se coloca a respeito de Brecht no Brasil:

Quero falar sobre o que Brecht representa para nós. Particpei, nos idos de 63/64, do centro Popular de Cultura (CPC) da UNE e depois fui um dos fundadores do Grupo Opinião do Rio de Janeiro. Nas preocupações iniciais, no ideário do Centro Popular de Cultura, estava a luta pela transformação da sociedade que acreditávamos que pudesse ser realizada, inclusive através do teatro, usando-o como instrumento dessa transformação. A revelação de Brecht para nós, as discussões sobre Brecht naqueles momentos, foram extremamente ricas porque nos revelaram que o teatro político tinha outros caminhos que não apenas o *agit-prop*, que não apenas a agitação e propaganda. Brecht nos mostrou que o teatro, por ser político, não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade.

Mais adiante ele afirma:

Na história de um grupo como o Opinião e na história de grupos como o Arena e o Oficina, a passagem *por* Brecht, o conhecimento dele, a leitura ou a realização de suas peças, a discussão de suas teorias, o entrar em contato com seu humor, com seu novo tipo de abordagem teatral, com uma nova relação ator-espectador, são de suma importância. (NEVES, 1987, p. 244).

O termo “transformação” também é recorrente tanto na obra de Brecht quanto nas falas de seus comentaristas. Ora, se a sociedade se encontra adoecida por um sistema que corrói sua classe menos privilegiada, é claro que devemos não só ansiar, mas também lutar por transformação. Salientamos que essa luta praticada no teatro brechtiano sempre foi marcada não só por inteligência, mas também por humor. É imperioso destacar o humor agudo e certeiro de Brecht ao destrinchar as situações inglórias às quais sempre foi submetida a classe trabalhadora.

Brecht é um mosaico eloquente. Nele se encontram antagonismos típicos de seu tempo, tão caros a uma mente afeiçoada ao pensamento dialético.

Neves (1987, p. 248) ainda assinala:

Brecht é fundamental porque o teatro dialético, um teatro que discute a realidade em processo, reflete a necessidade de mudanças, de transformação da sociedade. Afora isso, Brecht provou na prática que a poesia engajada pode ser altíssima poesia, desde que haja um grande poeta. Por tudo isso Brecht é tão importante e será sempre imortal, quer enquanto existam os problemas que seu teatro aborda, quer depois que estes problemas tenham sido superados, porque a construção de uma nova sociedade exige uma constante discussão e uma discussão dialética. E porque a poesia é fundamental.

Uma estética poética num conteúdo compromissado com a crítica, assim a obra toma forma em suas diferentes manifestações.

A poesia de Brecht aos poucos vai chegando ao Brasil. Porém, muito ainda há que se traduzir e se descobrir por meio dela.

Augusto Boal (1987, p. 250-251) também discorre sobre sua influência teatral e sobre Brecht:

Comecei em 1956 como diretor profissional, exatamente no mesmo ano em que o Brecht morreu, e naquela época confesso que não conhecia muito Brecht. Conhecia, ao contrário, muito Stanislavski. Fazíamos laboratório de manhã, de tarde e de noite em todo o lugar. Até no banheiro do Teatro de Arena tinha gente improvisando, às vezes imaginando cenas, fazendo improvisações. A gente realmente se deixava levar e acho que esta foi uma atitude que tivemos e que foi nossa primeira grande influência teatral, uma atitude correta. Queríamos ajudar a construir um teatro brasileiro, queríamos construir um tipo de teatro brasileiro e como não tínhamos nenhum outro instrumental, o melhor que nos parecia daquele momento era o Stanislavski.

É interessante notar as experimentações cênicas ocorridas no Teatro de Arena e a angústia de seus atores em aperfeiçoar o teatro brasileiro, criando um movimento contínuo de elaboração de peças interessantes.

Para Boal (1987, p. 252),

Brecht jamais foi contra a emoção, foi contra emoções que fecham, que levam à ignorância, ou que é o produto da ignorância. Mas à emoção da descoberta jamais ele foi contra. Ele tem vários artigos, inclusive um sobre Stanislavski, belíssimo, que eu reli recentemente e que fala exatamente disso, que ele não é contra a emoção. É contra certos tipos de emoção que podem levar a maus caminhos, ao bloqueio, à não-inteligência, à não-compreensão da realidade ou à mistificação da realidade.

Muitas vezes ao longo destes escritos tivemos que bradar a racionalidade de Brecht, bem como seu incômodo em relação ao individualismo. Parece-nos que a necessidade atual é essa, buscar novamente o racionalismo perdido, engendrar uma perspectiva no horizonte de nossa existência que não seja somente alcançar o sucesso imediato e solitário.

Ainda em 2015 encenou-se em terras brasileiras uma bela adaptação para o teatro de mamulengo da *Ópera dos três vinténs*. Manifestações como essa, em que política e estética unem-se em nome da arte progressista, fazem-nos acreditar sim na atualidade de Brecht em nosso país.

### 3- BERTOLT BRECHT: UM EDUCADOR NO TEATRO.

O terceiro e último capítulo desta dissertação discute as peças didáticas de Brecht no que diz respeito a seu aspecto pedagógico. Também trata do teatro de Brecht como uma espécie de promotor da aprendizagem por meio da crítica contundente ao sistema capitalista.

#### 3.1. As peças didáticas

Brecht sempre pretendeu gerar uma espécie de arte que também pudesse educar os atores e o público. Assim nascem as peças didáticas, que têm como mote os jogos cênicos, nos quais os atores sempre estão em processo de aquisição de conhecimento. Não podemos esquecer que os aspectos pedagógicos, embora muitas vezes haja a divisão das obras em peças épicas e didáticas, fazem-se presentes em todo o teatro brechtiano.

Quando começa a escrever peças didáticas, Brecht inspira-se no teatro nô japonês.

O teatro nô foi uma das primeiras expressões teatrais japonesas e certamente uma das mais importantes, exercendo influência em outras artes cênicas. É uma forma clássica de teatro japonês que combina canto, pantomima, música e poesia. Uma de suas origens é o *sangaku*, uma forma de entretenimento popular importada da China para o Japão durante a Dinastia Tang. Isso levou ao desenvolvimento do *saragaku*, que inclui pantomima, acrobacias e mágica. (VERGARA, 2010, p. 5).

Assim, o corpo entra em cena. Ele se apresenta como aparato coletivo na movimentação durante as peças.

A música, que aqui não será abordada, sempre entusiasmou Brecht. O que o levou a fazer parcerias com o músico Kurt Weill. Outro aspecto importante, que aqui também não poderemos delinear, é o encontro com a mágica proporcionado pelo palhaço de Weimar, Karl Valentim. O artista foi considerado por muitos de sua época o Chaplin alemão. Dentre as produções de Brecht, atuou no filme *Os mistérios de uma barbearia*.

Várias outras tendências estéticas do teatro nô contribuíram para enriquecer a obra brechtiana. Seu interesse por essa forma teatral começou com as traduções que uma amiga fez para ele:

Brecht interessara-se recentemente pelo teatro nō japonês. Sua amiga Elisabeth Hauptmann traduzira para ele peças a partir de versões inglesas de Arthur Waley. O teatro nō agradava a Brecht, pois apresentava as peças convencionais e tradicionais japonesas numa simples plataforma nua; o ator movia-se de modo estilizado, com o rosto mascarado ou inexpressivo. Utilizavam-se poucos cenários, e sempre com um significado direto; os músicos, pouco numerosos, e o coro eram vivíveis e sentavam-se no palco. (EWEN, 1967, p. 220).

Sabe-se que o gosto por máscaras advindas da cultura cênica chinesa, sempre tiveram uma influência nos resultados das peças de Brecht. Muitas vezes ele utilizou formas comedidas para alcançar o que queria. A supremacia da palavra tornava-se então necessária para esses momentos. Brecht a incorporava como um machado nas mãos do lavrador.

Segundo Konder (1974, p. 106),

os filósofos burgueses – afirma Brecht – fazem distinção entre o homem que age e o homem que atua. O homem que pensa, recusa esta distinção. Brecht começa a escrever suas peças didáticas, fundadas sobre o princípio da prática coletiva da arte: destinam-se a incitar todos que nela participam a se tornarem ao mesmo tempo seres de ação e de reflexão.

Como processo coletivo, há aí os elementos que incluem prática e pensamento, pois todo o corpo cênico era incitado a agir e refletir sobre seus atos. Infelizmente, hoje até mesmo coletivos famosos de teatro nada mais são que um grupo de pessoas unicamente preocupadas com sua própria individualidade.

Em relação às peças didáticas,

a transformação do teatro em pedagogia propõe que, através de meios teatrais, é possível estudar e elaborar experiências individuais e históricas que se instauraram nas disposições e atitudes corporais que determinam o comportamento. Os modelos de ação propostos através das peças didáticas se diferenciam de textos teatrais tradicionais por seu valor de aprendizagem. (KOUDELA, 1991, p. 98).

Koudela (2001, p. 10) ainda indica que

por intermédio da peça didática, Brecht propõe a superação entre atores e espectadores e busca um novo público, fora da instituição teatral tradicional: alunos em escolas e cantores em corais. Brecht sublinha que a principal função da peça didática é a educação dos participantes do ato artístico coletivo. O aprendizado se dá pela atuação em cena e não da recepção estética passiva.

Em Brecht a perspectiva do teatro didático como um ato coletivo e participativo inaugura uma visão progressista sobre a arte em seus aspectos de aprendizagem. O próprio autor discorre sobre o fato em seus *Escritos sobre teatro*:

A aprendizagem que conhecemos da escola, da preparação profissional etc., é indubitavelmente penosa. Mas deve ter-se em conta em que circunstâncias e para que objetivo ela se processa. Trata-se, na realidade, de uma compra. A instrução é mera mercadoria, adquirida com objetivo de revenda. (BRECHT, 2005, p. 68).

Decerto, Brecht já se dava conta de que a preparação para a vida profissional estava intimamente ligada com a preparação para a escravização moderna ancorada no sistema capitalista. Para Brecht,

a peça didática faz para sua realização o caminho que parte do espectador para o palco e não ao contrário. A peça didática fala ao espectador na medida de sua escuta: devolve a questão em termos dialéticos. Então ela passa a ser crítica, fala a verdade, não a esconde, revela o que acontece embaixo do pano. Ela é mágica porque revela (numa sociedade que faz todos os malabarismos possíveis para esconder os fatos que nos interessam saber) o que é que está acontecendo comigo (conosco). A peça didática assim ultrapassa a medida do panfleto, ela não é catequética. Mas ela também pode ser, depende da compreensão e uso do espírito didático. Brecht não é catequético, é crítico. Ele não trabalha para convencer apresentando apenas um lado da coisa: ele apresenta dois e demonstra, para que você perceba, o ponto de vista do autor, que tem posição e está ali para tanto. (LOPES, 1995, p.109).

No decorrer de sua carreira, Brecht escreveu algumas peças didáticas emblemáticas, como: *A Decisão*, *Vôo sobre o oceano*, *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*. Em todas elas coloca-se em xeque a atitude dos seres humanos diante dos não tão naturais impasses da vida. A dúvida, a desconfiança, a dificuldade em ser bom ou não em uma sociedade como a nossa fazem parte de seus questionamentos.

A aprendizagem não é fornecida pelo autor, como nas fábulas, por meio de uma moral da história. Com sua astúcia Brecht consegue construir a aprendizagem pelos caminhos da reflexão crítica e das indagações que o público faz sobre a humanidade.

Em Brecht não há identificação com o personagem, no sentido dramático do termo. Mas há, por parte do espectador, uma identificação com a história. Esta se insere no mundo em que estamos todos mergulhados e considera que somos determinados pelo modo de produção vigente em dada época.

Para Rosenfeld (2012, p. 73),

o teatro didático renova ideias do teatro escolar humanista e do teatro jesuíta da época renascentista e barroca, visando fazer da arte uma “empresa pedagógica”. Dando às peças forma de pequenas óperas ou de oratórios, despindo-as do caráter culinário e comercial, Brecht destinava-as ao uso amadorístico em associações e escolas particulares, clubes juvenis e proletários, excluindo naturalmente o teatro comercial.

Levar as peças didáticas a ambientes frequentados pelo povo era interessante para o dramaturgo, pois ao mesmo tempo fazia entretenimento e política com os trabalhadores. Para tanto, era necessário que suas peças estivessem nos clubes, nas escolas e nos sindicatos da época.

Fugir do que chamou de “teatro culinário”, ou seja, das atrações puramente comerciais, destinadas a entorpecer as mentes e enfraquecer a concepção de coletividade, era um processo com o qual Brecht se compromissava a cada dia. De acordo com Bonheim (1992, p. 183),

evidentemente, as peças didáticas de Brecht são pedagógicas, elas pretendem ensinar certos conteúdos. Acontece que todo o grande teatro de todos os tempos é pedagógico: a tragédia grega e os mistérios medievais educavam, encontravam em sua dimensão pedagógica a sua própria razão de ser, e através da arte garantia-se a vigência social dos valores perenes de determinada sociedade; o homem deve ser educado em obediência a tais valores. Mas não é nesse sentido que o punhado de peças escritas por Brecht entre 1929 e 1932 é pedagógico. O que distingue a pedagogia de Brecht do teatro do passado não provém do fato de a tragédia grega buscar a adaptação do cidadão à cidade e torná-lo dócil às estruturas estabelecidas, quando Brecht, ao contrário disso, pretende instaurar no espectador o espírito crítico, de possível recusa, precisamente em relação àqueles valores estáveis; mas não é porque ele quer desenvolver o espírito crítico na cabeça do indivíduo que as peças didáticas podem ser chamadas de pedagógicas. E por uma razão simples: é que essa dimensão pedagógica revela-se praticamente coextensiva a toda a dramaturgia brechtiana, sempre empenhada na crítica, em ensinar o homem a ver o mundo em que vive. (BONHEIM, 1992, p.183).

Ao contrário do pacífico comportamento pedido às pessoas frequentadoras do teatro burguês, Brecht solicitava muito mais. Exigia que seu público olhasse atentamente a sua volta e, com isso, compreendesse as demandas de uma época de turbulências (turbulências estas que se repetem na atualidade). Os impulsos de mudança só poderiam encontrar ecos se chegassem realmente aos seus maiores interessados: o povo.

Para Koudela (1991, p. xxv),

retomar o estudo de Brecht com base em sua proposta de uma educação político-estética traz intrinsicamente a possibilidade de resgatar, na origem, o processo dialético de um teatro que recorre diretamente a procedimentos didático-pedagógicos e passa necessariamente por eles. A prática educacional a ser desenvolvida a partir da teoria da peça didática fundamenta-se no princípio que norteia o sistema brechtiano, no qual o estético passa a ser elemento constitutivo de processo de aprendizagem.

Entram aí aspectos interessantes, que relatam jogos de aprendizagem em que os atores, quase sempre alunos, conseguem articular propostas partindo de conhecimentos prévios e devidamente “historicizados” acerca do tema a ser

apresentado. Trabalha-se então, durante as peças didáticas, com questões que passam pelo crivo de uma dialética materialista da história. Estética e política enriquecem o caminho da aprendizagem, pois estarão sempre ligadas a aspectos didáticos relevantes.

O consenso de especialistas afirmava que as peças didáticas pertenciam a uma fase de transição no pensamento de Brecht, à qual se seguiu, no final da década de 30, a fase madura do “teatro épico/dialético”. Via de regra, as peças didáticas foram estudadas à margem ou esteticamente desqualificadas, a partir de pontos de vista artísticos e/ou políticos fixados *a priori*, que impediam o acesso à sua poética. (KOUDELA, 1991, p. 1-2).

Muitas contradições envolvem as peças didáticas de Brecht, visto que estas não foram escritas na fase de maturidade do escritor. Essas divisões ao gosto do “positivismo” sempre chegam ao cúmulo de enfiar a obra de Brecht em categorias estranhas, que pouco ou nada se relacionam com a obra do teatrólogo alemão.

Para Brecht, é importante que

o ato artístico coletivo com a peça didática realiza-se por meio da imitação e crítica de modelos de atitudes, comportamentos e discursos. Ensinar/aprender tem por objetivo gerar atitude crítica e comportamento político. As peças didáticas são modelos que visam ativar a relação entre teoria/prática, fornecendo um método para a intervenção do pensamento e da ação no plano social. (KOUDELA, 1991, p. 4).

Assim, o coletivo estava participando das peças como crítico dos modelos pré-estabelecidos pela sociedade capitalista.

O “comportamento político” sempre foi aguçado durante as peças. Desse modo, seus atores/alunos podiam, por meio da arte, criar uma perspectiva coletiva de uma realidade social em que sempre existiram muitos explorados.

Brecht escreveu a maioria das peças didáticas em uma situação histórica na qual uma série de circunstâncias tornavam possível a sua realização. Havia os grandes corais e teatros proletários que ansiavam por novas formas e materiais políticos. Havia grupos de radioamadores e de *agitprop* que necessitavam realizar seu trabalho político com meios musicais e teatrais simples. (KOUDELA, 1991, p. 8).

Brecht foi um homem de seu triste tempo. As peças didáticas tiveram boa recepção, dado o momento histórico em que foram apresentadas, levadas para escolas. A ideia era a de fomentar este estilo teatral não só com escolas, mas também com movimentos operários.

É interessante notar que muitas peças eram radiofônicas e transmitidas de maneira informal pelos grupos teatrais. “Brecht compreendia o trabalho artístico como produção. A defesa consequente, do ponto de vista do produtor, levou-o a uma

ampliação significativa das reflexões político-estéticas, que estavam voltadas para a realização do teatro épico” (KOUDELA, 1991, p. 10).

Todo esse trabalho adentrava em uma visão produtora de ideias e novas consciências. O horizonte da obra expandia-se cada vez mais, pois alicerçava-se em um ponto de vista histórico e dialético. Isso porque,

a peça didática foi concebida por Brecht com o objetivo de interferir na organização social do trabalho ( Infra-estrutura). Em um Estado que se dissolve enquanto organização fundamentada na diferença de classes, essa pedagogia deixa de ser utopia. Por outro lado, é justamente o caráter utópico da experimentação com a peça didática – concebida para uma ordem socialista do futuro – que garante o seu realismo político. (KOUDELA, 1991, p. 13).

Cabe aqui enfatizar que a pedagogia exercida pelo teatrólogo sempre teve bases políticas. Era preciso instrumentalizar o povo para fomentar o processo de luta.

As diferenças de classe sempre foram perfeitamente compreendidas pelo teatrólogo. Ele pretendia que essa diferença fosse também compreendida pela classe trabalhadora. O realismo entra aí como motor para o impulso de características fundamentais que desenvolveriam por meio desse teatro novas posturas diante do sistema capitalista.

Segundo Koudela (1991, p. 14),

Ainda que a realização da peça didática em toda a sua dimensão constitua uma utopia, seu efeito seria muito restrito, se se tratasse apenas de analogias formais, de experimentos e exercícios ao lado da realidade social e não também dentro dela. Brecht denomina *Ideologizertrümmerung* (desmantelamento da ideologia) o processo através do qual a base das instituições formadoras de ideologia é abalada – quando a sua utilização no interesse de poucos é esclarecida e concretamente posta em discussão e a ideologia por ela divulgada é confrontada com a sua prática. As apresentações públicas adquirem função política ao demonstrar a tarefa e as possibilidades da peça didática. Todas as apresentações públicas de peças didáticas, encenadas por Brecht, tinham esse caráter de demonstração.

Mais adiante o autor afirma:

Mas as apresentações públicas da peça didática não constituem o seu objetivo último e nem o mais importante. Pelo contrário, Brecht enfatiza seguidamente a peça didática “não necessita de público” (o que levou Steinweg a estabelecer a “regra básica” – atuação sem platéia). As peças didáticas contêm também sobretudo a preocupação genuína de Brecht como educador. (KOUDELA, 1991, p. 15).

As peças didáticas não eram produzidas para serem apresentadas a um público, embora isso não fosse proibido e acontecesse muitas vezes. A intenção era

fazer da peça um exercício pedagógico envolvendo apenas os atuentes, como já explanado, muitas vezes alunos das escolas de Berlim. Nessa atuação às vezes sem a presença de plateia o conhecimento solidifica-se por meio da arte que enfatiza a história e também a política.

Embora não haja necessidade de espectadores, eles podem ser utilizados. Possibilidades dessa utilização são, por exemplo, discussões e “troca de diálogo entre os coros e os espectadores”, que ocorrem também nas duas versões da *Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo*, e Brecht exemplifica aqui que, na *Decisão*, podem ser introduzidas livremente cenas inteiras “e assim por diante”. No caso de apresentações públicas, é permitido usar outros recursos, como música, filme etc, sendo que Brecht enfatiza igualmente aí a experimentação a partir de “invenção própria”. O princípio da improvisação deve ser mantido também durante a apresentação da peça didática. (KOUDELA, 1991, p. 17).

Nesses momentos de interação entre atores e plateia ocorrem também discussões interessantes sobre os assuntos tratados. Ou seja, mesmo que a peça didática seja eventualmente apresentada para uma plateia, ela ainda consegue gerar debates sobre a sociedade.

Pouco antes de morrer Brecht afirmou que *A Decisão* seria um modelo de peça para o futuro socialista da sociedade.

O conceito da peça didática de Brecht deve ser compreendido como uma síntese crítica entre as várias tendências que procuraram relacionar teatro e pedagogia. Ele se dirigiu a crianças, mas as peças didáticas foram também realizadas por adultos (*A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo* e *A Decisão*). Quatro dos seis textos e dois fragmentos que constituem as peças didáticas de Brecht foram escritos especificamente para ser usados por crianças em escolas. (KOUDELA, 1991, p. 29).

Embora algumas peças tenham sido estritamente para crianças em idade escolar, outras foram compostas para adultos. Ocorre a intenção formativa do autor, que não incluiria só crianças, pois adultos proletários carecem também de vasta instrução politizadora que lhes balizasse as atitudes em tempos revolucionários. “O objetivo da aprendizagem tem caráter artístico, exigindo, para sua realização, concentração e esforço. O Ouvinte é ativo, mas está preso à sua atividade. Brecht afirma expressamente ‘*esse exercício serve à disciplina, que é o fundamento para a liberdade*’ (KOUDELA, 1991, p. 49).

Koudela (1991, p. 76) também afirma que

nas peças didáticas de Brecht há sempre uma pessoa que se distancia do coletivo e volta para ele, a partir de experiências negativas mas úteis para o seu aprendizado. Esse retorno é dramaturgicamente a “solução do conflito”, sendo o campo de aprendizagem delimitado dessa forma para os jogadores. O

objetivo da aprendizagem é demonstrar que o coletivo revolucionário necessita de cada um, mesmo daquele que se distancia temporariamente.

A engrenagem artística quando parte de um pressuposto crítico e histórico sempre demandará uma atitude que envolve disciplina e estudo por parte de toda a produção de uma peça. Há que se conscientizar que o trabalho cênico, embora hoje seja vendido como mercadoria, objetiva muito mais que isso, pois se seus alicerces compreendem um arcabouço dialético e conscientizador, a tarefa será árdua no que diz respeito à aprendizagem coletiva.

Ocorre aí um movimento dentro da peça didática que parte de alguns membros do grupo de sair e se aproximar para alcançar a visão máxima dos acontecimentos cênicos oriundos necessariamente dos dissabores históricos:

O modelo da peça didática propõe, quando confrontado com outras didáticas tradicionais, um outro princípio de conhecimento. Seu objetivo não é a apresentação ou aprendizagem de um sentimento/ensinamento/moral, mas sim o exame coletivo de um recorte da realidade de vida dos participantes. Um experimento com a peça didática é, portanto, equivalente a um processo de investigação coletivo. (KOUDELA, 1991, p. 94).

Como a peça não é em si uma “aula específica” em que serão transmitidos conhecimentos por um mestre, Brecht opta pela observação coletiva da realidade concreta. O grupo participa então de um processo de investigação do que está acontecendo na sociedade. Essa observação é transformadora para os atuantes, pois consegue ainda alimentar a dúvida diante daquilo que nos é exposto. Em *A exceção e a regra* Brecht (1994, p. 160) afirma:

Mas a vocês nós pedimos:  
No que não é de estranhar  
Descubram o que há de estranho!  
No que parece normal  
Vejam o que há de anormal!  
No que parece explicado  
Vejam quanto não se explica!  
E o que parece comum  
Vejam como é de espantar!  
Na regra, vejam o abuso  
E, onde o abuso apontar  
Procurem remediar!

Não podemos esquecer também que:

o caráter estético do experimento com a peça didática é um *pressuposto* para os objetivos da aprendizagem. Resultam daí as conseqüências para a forma de atuação. Em oposição a um processo de identificação e/ou redução do texto da peça didática ao plano da “experiência” (o que poderia ser

provocado por um processo simples de role-playing), o objetivo da aprendizagem é *unir a descrição da vida cotidiana à evocação da história*, sem reduzir uma à outra, mas sim com vistas ao reconhecimento de características que são típicas e que podem ser identificadas em uma determinada situação social. (KOUDELA, 1991, p. 110).

Os meros exercícios experimentais que atualmente norteiam toda proposta teatral muitas vezes nada mais fazem que contemplar o corpo como casa divina, esquecendo-se dos acontecimentos reais que extrapolam a experiência sensorial. Para evitar que situações similares ocorressem, Brecht preocupa-se em relacionar corpo, política e história, de modo que suas peças didáticas não fossem somente uma brincadeira teatral que contemplasse somente os aspectos lúdicos, deixando de lado os compromissos sociais.

Em *A Decisão* Brecht (2004, p. 263) assinala:

Está escrito em nossa testa  
Que somos contra a exploração.  
Está escrito em nosso mandato de captura:  
São a favor dos oprimidos!  
Quem ajuda aos desesperados  
É considerado como a escória do mundo,  
Nós somos a escória do mundo,  
Não pudemos ser vistos.

Devemos lembrar que,

de fato, a utopia social e pedagógica de Brecht surge de forma mais tangível nos escritos teóricos relacionados com a peça didática. Se, por um lado, a “troca de função do teatro”, em cujo contexto deve ser incluída essa teoria, se refere à prática teatral de Brecht, por outro, a diferenciação estabelecida entre a peça épica de espetáculo e a peça didática permite elucidar objetivos e procedimentos que são específicos. Embora se deva levar em consideração o contexto histórico-literário em que foram realizados os experimentos de Brecht, a teoria da peça didática propõe indicadores de caminhos para experimentos pedagógicos atuais. (KOUDELA, 1991, p. 162).

O processo atual de ensino de teatro na escola é na maioria das vezes relegado à mera função de preencher um calendário com algum ato artístico, sem nenhuma preocupação com o teor de qualidade do que é apresentado ao público. Vale pensar a obra brechtiana como um alicerce para a aprendizagem de um teatro crítico nas escolas brasileiras, pois os alunos teriam a chance de conhecer um pensamento ousado e transformador. Assim, finalizamos esta seção com um trecho da peça *A Decisão*:

Estamos de acordo com vocês.  
Seu relato nos mostra o quanto  
É necessário para se transformar o mundo:  
Raiva e pertinácia, saber e revolta,

Intervenção rápida, profunda ponderação,  
 Fria tolerância, infinita perseverança.  
 Compreensão da parte e compreensão do todo:  
 Só ensinados pela realidade é que podemos  
 Transformar a realidade.  
 (BRECHT, 2004, p.266)

### 3.2 Bertolt Brecht: educação e teatro

O contexto histórico em que viveu Bertolt Brecht provocou significativamente um olhar crítico em relação à sociedade, promovendo uma obra que chacoalhou o ocidente. Mas Brecht seria o mesmo sem Marx? O tempo responde que não, pois o marxismo orientou toda uma estética, politizando-a. Por meio de suas peças e de seus poemas Brecht chegou aos ouvidos da burguesia, influenciou fortemente a formação da classe trabalhadora. Seu teatro político, seja por meio das peças didáticas, das épicas ou, já no final de sua vida, das denominadas dialéticas, proporcionou risos e consciência, considerando que o humor sempre esteve presente nas obras do teatrólogo alemão.

Brecht foi um aluno rebelde, mediano. Na escola escrevia poemas, corrigia seus mestres. Já na idade adulta esteve presente nas escolas para a introdução das peças didáticas nelas.

Apostava na coletividade, pois sua época vivia adormecida nas questões individualistas.

Se o caminho para o desenvolvimento artístico é pessoal, às vezes solitário (Vide “Oração do Ator” de Plínio Marcos), não se pode perder de vista que o teatro é uma arte que tem no coletivo sua possibilidade. Um espetáculo não é fruto da “performance” individual deste ou daquele ator, mas resultado do conjunto de pessoas que nele trabalham, seja no palco ou fora dele – os técnicos, as camareiras, a bilheteira, o porteiro, etc. A ampliação dos conhecimentos sobre o ofício não pode ter o objetivo de “dominação”, de destaque individual para a ascendência sobre os demais participantes, mas ter a finalidade de aprimorar a criatividade para entender o espectador. (MAIA, 2001, p. 69-70).

As “performances” individuais ainda hoje arrastam plateias no mundo inteiro. Pois é preciso abrir as portas de nosso “mundo interior”. Cada vez mais a experimentação deseducadora e viciosa, voltada para a individualidade, provoca grandes espetáculos em que reina um homem só. É

como se o artista estivesse impedido de tomar outro partido do que aqueles que podem mantê-lo produzindo. A neutralidade pretendida e divulgada por setores da vida cultural tem a finalidade de mascarar a opção feita em

defender e manter o *status quo* dos que os financiam. A ojeriza que causa em alguns criadores/fazedores, estudiosos, críticos, mecenas de teatro as “reflexões filosóficas” de B.B. é relacionada ao constrangimento que sentem por estarem a serviço de uma produção cultural que, em última instância, apesar de sempre negarem, está a [SIC] serviço da manutenção das exclusões, das injustiças existentes no mundo atual. (MAIA, 2001, p. 86).

O partido hoje, parafraseando Cazuzu, é sempre e nada mais que um “coração partido”, pois os “sonhos foram mesmo vendidos”. Faz-se cultura para agradar seus mantenedores, os que patrocinam, mas que pouco ou nada entendem de arte.

Em seu Diário de Trabalho, Brecht (2002, p. 17) discorre sobre a decadência, que muito tem a ver com nossos dias:

Em artigos literários publicados em periódicos editados por marxistas o conceito de *decadência* tem aparecido recentemente com frequência cada vez maior. Descubro que a decadência me inclui. Um marxista realmente precisa do conceito de *declínio*, que serve para identificar o declínio da classe dirigente nas esferas política e econômica.

O teatrólogo alemão sempre abusou de sua fina ironia para chocar e transformar a sociedade. Conhecia a burguesia a fundo, pois se originava dela. Sabia a “dor” e a “delícia” de ser um burguês decadente, de gosto duvidoso.

Nesse Diário também tratava da função pedagógica da guerra:

a guerra apresenta um caráter notavelmente épico; ela, por assim dizer, instrui a humanidade a respeito de si mesma, ensina uma lição, um texto, ao qual o troar dos canhões e a explosão das bombas apenas proporcionam o acompanhamento. Expõe seus objetivos econômicos com estardalhaço, visto que recorre diretamente aos meios econômicos. À conquista de mercados responde o bloqueio, à estocagem de armas, a retração das matérias-primas. O disfarce ideológico se mostra tão esgarçado que serve apenas para dar maior realce ao que de fato está acontecendo. Em contraste com a Grande Guerra, quando as classes observaram uma trégua interna no interesse da guerra nacional, agora as guerras nacionais cessam em proveito da luta de classes. (BRECHT, 2002, p. 46).

Em tempos de guerra os sentidos se aguçam, as catástrofes destroem corpos e histórias.

Atento e forte, o povo luta na procura do desvendamento dos muitos “disfarces ideológicos” usados pela burguesia.

O teatro proletário tem de aprender a conduzir as diversas artes de que necessita para uma livre expansão. Tem de saber orientar-se por argumentos de ordem artística política e, além disso não deve dar jamais ao encenador a oportunidade de se “exprimir” individualmente. (BRECHT, 2005, p. 56).

Por isso a importância de se pensar o teatro como proposta educativa séria que engloba a história e seus condicionantes sociais. Essa espécie de estética da dúvida

deve nortear o trabalho dos atores para a formação de plateias melhores. O rumo da encenação é sempre histórico e imbuído de visão crítica. Isso porque:

*a arte dramática épica*, de *orientação materialista*, pouco interessada no investimento emocional do espectador, não conhece finalidade alguma propriamente dita, mas um fim, apenas; a obrigatoriedade a que se submete é de outro tipo e permite uma evolução não só em linha reta, como também em curvas, ou mesmo em saltos. A arte dramática dinâmica de orientação idealista, voltada para o indivíduo, quando iniciou, com os elisabetanos, a sua carreira, era, em todos os seus pontos essenciais, mais radical do que duzentos anos mais tarde, com o pseudoclassicismo alemão; este confundiu a dinâmica da interpretação com a dinâmica do que está sendo interpretado e “estruturou” o indivíduo. (BRECHT, 2005, p. 43).

O indivíduo, sobejamente estudado pelo idealismo e mais recentemente pelo materialismo, tem que de alguma forma abandonar sua mesquinha visão de si mesmo para que o horizonte coletivista possa se abrir à sua frente, construindo um movimento de forças para a luta e a transformação do mundo. A arte politizada e politizadora tem esse papel na educação: formar indivíduos conscientes e conscientizadores. Para Brecht (2005, p. 62),

a estética aceita hoje em dia, ao exigir um efeito imediato, exige também da obra de arte, um efeito que supere as diferenças sociais e as restantes diferenças que existem entre indivíduos. Esse efeito de superação dos antagonismos de classe é ainda conseguido atualmente por dramas de dramática aristotélica, se bem que os indivíduos cada vez tenham mais consciência das diferenças de classe. E mesmo quando o antagonismo de classes é o tema desses dramas, ou quando neles se toma posição em favor desta ou daquela classe, tal efeito não deixa de se produzir. Seja qual for o caso, cria-se entre os espectadores um todo coletivo, surgido a partir do “humano universal”, comum a todo auditório, *durante o tempo da fruição artística*.

A “fruição artística”, tão contemplada pelos críticos atuais, não pode ser só um momento de euforia individual, mas um constante movimento conscientizador, em que o público possa comprometer-se politicamente diante da obra, não somente por prazer em um pequeno instante de êxtase.

Também em seu Diário o dramaturgo aponta:

Se pudermos melhorar a forma de estruturar a produção artística, se conseguirmos evitar que a nossa concepção de teatro estagne, se conseguirmos elaborar uma técnica e torná-la dúctil, em suma, se conseguirmos aprender, teremos possibilidade de construir uma autêntica arte proletária – haja vista a incomparável receptividade do nosso público proletário e o incontestável ímpeto renovador do nosso teatro jovem. (BRECHT, 2005, p. 57).

A estagnação é recorrente na atualidade, pois as fórmulas são sempre as mesmas, produzindo os mesmos efeitos nos mesmos espectadores. Muitas vezes o público vai ao teatro e toma contato com uma peça dialética, leva um susto e não gosta. Ele não está acostumado a raciocinar dialeticamente; e o teatro, o romance e a novela entram mais uma vez como fuga, gerando muitas teses de doutorado com explicações pouco sérias e psicologizantes desse tipo de comportamento. Clama-se por um teatro educador, mas pouco se faz para que ele realmente seja implantado, não só nas escolas, mas em todo o universo proletário, que só tem acesso ao que é ruim. Quanto à relação entre arte e ciência, Brecht (2005, p. 69) afirma:

Já muitas vezes, ao apontar os incalculáveis serviços que a ciência moderna, devidamente empregada, pode prestar à arte, e, em especial, ao teatro, me contestaram que a arte e a ciência são dois domínios valiosos, mas totalmente diversos, da atividade humana. Tal asserção é, naturalmente, um terrível lugar-comum, e é bom afirmar logo que está, de fato, certa, como a maioria dos lugares-comuns. A arte e a ciência atuam de maneiras muito diferentes, não nego. No entanto, devo confessar, por muito que fira a sensibilidade de alguns, que não me é possível subsistir como artista sem me servir da ciência.

Arte e ciência caminham juntas, não podemos separá-las. Essa junção na obra de Brecht pode ser observada no uso da vida de Galileu para fazer Arte. Saviani (2001, p. 264) assinala:

Ora, a história do pensamento humano, a história do conhecimento, a história da humanidade não é outra coisa senão isso. Para que a humanidade ascenda ao nível da ciência, o que faz? Ela supera a visão mágica do mundo. Na visão mágica, o homem acredita dominar os fatos por um poder intrínseco, por um poder pessoal; mais do que isso, na medida em que essa visão mágica comporta o controle da realidade por forças superiores, a visão mágica pressupõe uma aliança dos homens com os poderes superiores. Daí por que a visão mágica do mundo supõe sempre um culto às forças superiores, às forças da natureza. Assim, por exemplo, a maneira de os povos agricultores, que não dominavam ainda as leis do desenvolvimento da natureza, se protegerem das intempéries do tempo era cultuar como deuses as forças da natureza: o trovão, a chuva etc.; e esse culto era a forma pela qual se procurava atrair o beneplácito dessas forças e, com isso, ter a garantia de que as colheitas não seriam prejudicadas pela ação negativa dessas forças.

A atualidade ainda nos infantiliza e nos embebedada a ponto de as editoras produzirem livros de colorir com função terapêutica para adultos, impedindo que a ciência e a razão predominem. A barbárie já está instalada. O capitalismo assim nos mostra. As igrejas confirmam. Os artistas atuais assinam embaixo.

Mas a educação ancorada na história nos dá um novo norte:

Esse verdadeiro culto do momento presente, da experiência imediata, no período recente é traduzido pela centralidade do conceito de “cotidiano”, que parece ter sido elevado ao *status* de verdadeira categoria pedagógica. A

ligação entre educação e contemporaneidade expressa-se na relação entre escola e tempo presente, entendida como exploração e explicitação das vivências cotidianas de alunos e professores. É neste contexto, também, que se difundiu no campo da formação e do exercício docente a chamada “teoria do professor reflexivo”, que postula como orientação básica o desenvolvimento da reflexão dos professores sobre sua própria experiência docente, consubstanciada na vivência cotidiana da sala de aula. (SAVIANI, 2013, p.78).

As várias teorias vão surgindo e fazendo do tempo presente um momento muito importante. O passado vai perdendo importância para os educandos, pois a respeito da disciplina *História* muitas vezes ouve-se a frase chula: “Quem gosta de passado é museu”. Essa ideia pressupõe que somente nesse espaço (o museu) o passado deve estar encerrado. A leitura dos clássicos vira também algo inimaginável nos dias atuais.

Segundo Brecht (2005, p. 121),

Muitos obstáculos se deparam a uma representação viva dos nossos clássicos, e o mais grave é a indolência dos amigos da rotina, indolência do pensamento e da sensibilidade. Encontramos, no domínio da representação teatral, uma tradição que, impensadamente, se atribui a um patrimônio cultural hereditário, se bem que essa tradição apenas sirva para prejudicar a obra, que constitui o autêntico patrimônio hereditário. Cada vez mais, a bem dizer por desleixo, tomba maior quantidade de pó sobre as grandes obras da pintura antiga, e, quando se fazem reproduções delas, reproduzem-se também, mais ou menos diligentemente, as manchas de pó. Perde-se, assim, sobretudo, a frescura original da obra clássica, o caráter que possuía outrora, surpreendente, novo e criador, e que era uma das suas características essenciais.

Quando tentamos enfiar na cabeça dos alunos que um clássico é importante só porque adquiriu esse *status*, estamos inutilmente lhes falando para apreciarem algo estranho a eles. Agora, quando “historicizamos” devidamente esses clássicos, estamos impulsionando um pensamento crítico sobre a época em que cada obra foi criada, gerando um processo real de emancipação humana. Não estamos agindo euforicamente, mas usando nosso, como colocado por Saviani, “entusiasmo crítico” para a transformação real.

Explicar a utilidade política do drama não-aristotélico é uma brincadeira de criança; os problemas começam na esfera estética. Toda uma nova experiência artística no teatro tem de se fazer compreender. Trata-se de remover a metafísica, de terrenalizar a experiência artística. O homem não é mais o brinquedo de forças sobrenaturais (as Parcas, que ainda hoje controlam o *plot* na Broadway), nem de sua própria “natureza”. O novo teatro cria (e deriva sua vida da) alegria de transmitir relacionamentos humanos. (BRECHT, 2005, p. 254-255).

Esse novo teatro é humanizado. E não é de um humanismo burguês que Brecht falava, mas da tentativa de saber que a humanidade não é toda corrompida por um sistema brutal. As luzes artificiais também não serão mais os sóis de um teatro idealista e pouco afeito à realidade, mas cumprirão seu papel cênico e não brilharão mais que os homens. Nesse novo teatro o senso comum será finalmente ultrapassado. Isso porque, como escreve Saviani (2014, p. 45),

a passagem da consciência ingênua à consciência crítica implica, em síntese, certa margem de angústia ou de frustrações, uma sensação de impotência que eu entendo como sendo o processo pelo qual se desfazem as ilusões. Essa sensação de impotência corresponde exatamente ao esfacelamento da ilusão de poder. Ora, na posição anterior, na posição ingênua, idealista, o educador acreditava-se com certos poderes, acreditava que ia transformar a sociedade, julgava possuir o condão de mudar a realidade pela força de sua ação subjetiva.

Mais adiante o autor afirma:

Na medida em que se descobre que a educação é um fenômeno condicionado, determinado pelo modo de produção, pela estrutura da sociedade, pela correlação de forças, pelo controle político exercido por meio da dominação e hegemonia, esboroa-se toda aquela ilusão de poder. Aqui, admito, há o risco de se passar de um otimismo ingênuo para um pessimismo, a meu ver, igualmente ingênuo, acreditando-se, agora, que a determinação da sociedade, isto é, da classe dominante, é tal que retira da educação toda e qualquer chance de contribuir positivamente para a transformação da sociedade. (SAVIANI, 2014, p. 45).

A importância da escola em nossos tempos é primordial, mas não é aquela escola apartada da sociedade, desvinculada do movimento histórico, mas uma escola realmente comprometida com a luta resistente. Nesse espaço tem-se a chance de desenvolver uma visão dialética. Sobre essa perspectiva, Brecht (2002, p. 60) afirma:

O pensar dialético corresponde a uma sociedade diferenciada com poderosas forças produtivas que se desenvolvem rapidamente, de forma catastrófica, em meio a guerras e revoluções. A luta de classes intensificada, a legalidade da concorrência, a exploração irrestrita, a acumulação do capital, tudo isso significa que a dialética se torna cada vez mais o único auxílio possível à orientação. Tais fenômenos de natureza social, como o progressivo isolamento de funções sociais do indivíduo, ligado à crescente dependência recíproca daquelas mesmas funções, o surgimento de relações entre os integrantes e o aumento da fricção que isto causa, todo esse tipo de coisa nos ensina a pensar dialeticamente.

São essas contradições apontadas por Brecht que promovem o aguçamento das características dialéticas do pensar.

O teatro na escola, se utilizado como fonte de questionamentos amplos acerca da sociedade, pode fazer com que da inércia passemos à ação conscientizada. De acordo com Brecht (2002, p. 60),

o novo teatro interessa ao homem social porque o homem se ajudou a si mesmo no plano social, tecnicamente, cientificamente e politicamente. O novo teatro expõe qualquer tipo junto com seu comportamento, de modo a projetar luz sobre suas motivações sociais; o homem só pode ser compreendido se elas são bem conhecidas. Indivíduos continuam a ser indivíduos, mas se tornam um fenômeno social; suas paixões e também seus destinos se tornam uma preocupação social; a posição do indivíduo na sociedade perde sua “naturalidade” e passa a ser o centro da atenção. O efeito-d é uma medida social.

O interesse social pelos homens sempre estará intrinsecamente ligado à obra brechtiana. Não dá para ler essa obra sem perceber em seu interior a movimentação societária que a conduz. Mesmo nas primeiras obras de Brecht, consideradas por muitos como anárquicas, há ainda o gosto pela vida social dos homens. Nesse ponto essa obra é educadora em todos os sentidos, pois conscientiza pela arte.

Saviani (2009, p. 4) trata da importância da educação:

Destaca-se aqui a importância fundamental da educação. A forma de inserção da educação na luta hegemônica configura dois momentos simultâneos e organicamente articulados entre si: um momento negativo que consiste na crítica da concepção dominante (a ideologia burguesa); e um momento positivo que significa: trabalhar o senso comum de modo que se extraia o seu núcleo válido (o bom senso) e lhe dê expressão elaborada com vistas à formulação de uma concepção de mundo adequada aos interesses populares.

Passar do “senso comum” ao “bom senso” é tarefa para educandos e educadores, artista e público, pois aí está a chave de uma época em que as credices serão superadas. O pensamento mágico dará vazão à razão, e a arte, principalmente dentro da perspectiva educativa, será um meio político de formar as novas gerações.

Segundo Saviani (2009, p. 7),

[...] a passagem do senso comum à consciência filosófica é condição necessária para situar a educação numa perspectiva revolucionária. Com efeito, é essa a única maneira de convertê-la em instrumento que possibilite aos membros das camadas populares a passagem da condição de classe em si” para a condição de “classe para si”. Ora, sem a formação da consciência de classe não existe organização e sem organização não é possível a transformação revolucionária da sociedade.

Essa “formação de consciência” conta também com o exercício teatral nas bases da escola, nos sindicatos, além de exercícios feitos com o proletariado. Só assim pode haver uma revolução que englobe a todos, que promova o humano, garantindo-lhe

condições de vida em que ele possa se dedicar a outras coisas que não sejam a espoliação no tempo de trabalho.

Uma visão histórica da educação mostra como esta esteve sempre preocupada em formar determinado tipo de homem. Os tipos variam de acordo com as diferentes exigências das diferentes épocas. Mas a preocupação com o homem, esta é uma constante. E a palavra *homem* significa exatamente aquele que avalia. Se o problema dos valores é considerado uma das questões mais complexas da filosofia atual, no entanto, todos sabem quão trivial é a experiência da valoração: a todo momento nós somos sujeitos e testemunhas dessa experiência. (SAVIANI, 2009, p. 43-44).

Como bem apontou Saviani, os tipos de homens variam conforme a época e os interesses econômicos. Cabe aos educadores a consciência das questões: a quem estão servindo? Quais as reais preocupações que os afligem? Como fazer para mudar essa série de intempéries? Isso não é fácil quando se tem acima de nossa cabeça um modelo econômico que aos poucos tritura também nossos cérebros.

Mais uma vez atesta-se a formação da classe trabalhadora como um ponto importante para as respostas dessas perguntas. Saviani (2014, p.54) assinala:

Em suma, podemos considerar que, sendo a educação a formação do homem, entendida em seu conceito amplo, ela não é outra coisa senão o próprio processo de produção da realidade humana em seu conjunto. De outro lado, considerando-se que a natureza humana não é dada ao homem, mas é por ele produzida sobre a base da natureza biofísica, a educação, em termos estritos, isto é, a educação enquanto atividade intencional, consiste no ato de produzir em cada indivíduo a humanidade que é produzida historicamente pelo conjunto dos homens. Isso significa[...]que o objeto da educação diz respeito, de um lado, à identificação dos elementos culturais que precisam ser assimilados pelos indivíduos da espécie humana para que eles se tornem humanos e, de outro lado e concomitantemente, à descoberta das formas mais adequadas para atingir esse objetivo. De maneira mais simples, podemos, então, considerar a educação como a promoção do homem.

O autor continua:

Considerando-se que a educação visa à promoção do homem, são as necessidades humanas que irão determinar os objetivos educacionais. E essas necessidades devem ser consideradas em concreto, pois a ação educativa será sempre desenvolvida num contexto existencial concreto. (SAVIANI, 2014, p.55).

Mais uma vez Saviani mostra o quão importante é a educação no que diz respeito à formação dos indivíduos em nossa sociedade. E Brecht, por meio de sua arte, também orienta a olhar atentamente para essa formação e para a possibilidade de uma arte transformadora educar e construir uma sociedade transformada.

Para Brecht (2002, p. 120),

nada é mais estranho à arte do que tentar “fazer alguma coisa a partir do nada”. Em arte não se pode obviamente dizer que os grandes homens só tratam sempre dos grandes temas, ou que aquilo em que tocam se torna grande. O que fazem é tornar pequeno o pequeno e grande o grande. Há tanta coisa em qualquer tema, e é justamente esse tanto que se deve extrair dele, nem mais nem menos. Se se força demais o tema, tudo está perdido. Se um tema está esgotado, sente-se uma impressão imediata de vazio. Acrescentar profundidade ao seu tema é arrebentar o fundo do barril. Sem dúvida toda potencialidade inaproveitada num tema clama por vingança impiedosa. Não importa que muito “mais” esteja lá; o que importa é que isso está faltando.

Dessa forma, o realismo contribui para que as coisas sejam vistas e pensadas de acordo com seu tamanho real, sem exageros. Apesar de a realidade, para alguns, já constituir um exagero constante, para muitos pode ser vista como algo palpável, como o retrato de suas próprias vidas e também como o espelho fiel dos movimentos da história.

Em *A verdadeira vida de Jacó Vemcá*, Brecht (1995, p. 293) escreve:

Há muito se ouve falar.  
 Das mercadorias baratas, às dúzias para comprar,  
 Não se pode exigir demais.  
 Somos os antepassados baratos da linha de produção.  
 Se tiverem medo, de antemão  
 O traseiro deles levará a pior.  
 Somos os casais da liquidação,  
 Não é permitida a devolução.  
 Já não somos o roto, mas o rasgado  
 E para o coito sobra o sábado.  
 Ah, as pessoas mais delicadas  
 Entre nós rapidamente são descartadas.  
 Como homens, somos agora mercadorias encalhadas,  
 Defeituosas, por isso baratas.

Infelizmente, tanto para a educação quanto para o teatro, os tempos são duros. Saviani (2015, p. 153) afirma:

Como estamos numa sociedade baseada na propriedade privada, em que os interesses dos proprietários dos meios de produção são antagônicos aos interesses dos donos da força de trabalho, é óbvio que a educação que interessa ao empresariado não é aquela que interessa à imensa maioria da população brasileira constituída pelos trabalhadores. Nesse contexto, a luta em defesa da educação pública tem como antagonista o imiscuir-se do empresariado nas coisas da educação. Coincide, assim, com a luta contra os interesses do capital, tendo como meta a transformação dessa ordem social que é essencialmente incapaz de dar resposta aos problemas educacionais do conjunto da população brasileira.

Assim, a educação e o teatro viram também produto vendável no grande mercado da pós-modernidade. No entanto, não há espaço para discursos derrotistas, mas sim para a organização da luta endereçada ao futuro socialista. Para tanto, devemos reconhecer com precisão quem se opõe a uma sociedade igualitária.

Os donos do capital estão dispostos a tudo. Sua moral é o dinheiro. Contra a comercialização da educação intensificam-se os esforços daqueles que detêm a lucidez.

A educação não está divorciada do meio social, sendo, ao contrário, determinada pelas características da sociedade na qual está inserida. E quando, como na situação atual, a sociedade está dividida em classes cujos interesses são antagônicos, a educação serve a interesses de uma ou de outra das classes sociais fundamentais. Nestas condições, a função técnica da educação é sempre subsumida pela função política, isto é, ainda que a educação seja interpretada como uma tarefa meramente técnica, nem por isso ela deixa de cumprir sua função política. Aliás, limitá-la à função técnica é uma forma eficiente de colocá-la a serviço dos interesses dominantes. Assim, é só por ingenuidade que se poderia acreditar no caráter apolítico da educação. Assumir o caráter político da educação significa posicionar-se no quadro da correlação de forças que contrapõe aqueles que buscam perpetuar e aqueles que lutam para transformar a sociedade. Isso quer dizer que o compromisso da educação, criticamente encarado, implica assumir a causa dos dominados hoje mais frequentemente chamados de excluídos. (SAVIANI, 2014, p.44).

Compromissar-se com a educação significa tomar partido, pois, como diria Brecht, quem não toma partido está a serviço da classe dominante. “Assumir essa causa” significa muito mais do que ir para escola dar aulas, mas também engajar-se ativamente na causa educacional que está para além dos muros da escola. Concordamos com a seguinte colocação de Saviani (2009, p. 251):

Quando afirmo que a educação é sempre um ato político, quero com isso frisar que a educação cumpre sempre uma função política. Mas é preciso não identificar essa função política com outra função que a educação cumpre, que é a função técnica. Essas funções não se identificam, elas distinguem-se. Mas, embora distinguíveis, são inseparáveis, ou seja: a função técnica é sempre subsumida por uma função política.

A função política do teatro educador de Brecht visava exatamente contextualizar a história no âmbito cênico, dando acesso à informação para uma classe menos privilegiada. A informação formativa norteou seu teatro político, pois proporcionou uma nova perspectiva à classe trabalhadora.

Brecht (2004, p. 254) discorre sobre sua noção de homem na peça *A*

*Decisão:*

O homem precisa de muita razão,  
Com isso o homem fica mais caro.  
Para arrumar razão, precisa-se de homens.  
Os cozinheiros tornam a comida mais barata, mas  
Aqueles que comem a tornam mais cara.  
O problema é que existem homens de menos.  
O que é um homem, afinal?  
E eu lá sei o que é um homem?  
E eu lá sei, quem sabe disso?  
Não sei o que é um homem,

Eu só conheço o seu preço.

Para Saviani (2013, p. 83),

sendo o saber um meio de produção, sua apropriação pelos trabalhadores contraria a lógica do capital, segundo a qual os meios de produção são privativos dos capitalistas, da burguesia, do empresariado, cabendo ao trabalhador a propriedade apenas de sua força de trabalho.

O que sobra ao trabalhador neste imenso “latifúndio” é tão somente servir acriticamente, consolando-se nos paliativos oferecidos pela religião, pois, se aqui não há paz, esta é oferecida no reino dos céus.

Pois,

sabe-se, também, que a concepção liberal de educação colocou o acento na cultura entendida como as formas mortas, as realizações individuais ao longo do tempo, que constituem o patrimônio comum da humanidade, em detrimento da cultura socializada, isto é, as formas vivas, vigentes na sociedade. (SAVIANI, 2014, p. 164).

A coletivização rechaçada é colocada paliativamente em historietas mal contadas no interior dos manuais pedagógicos, que relativizam a cultura sem colocar em pauta a luta de classes. Para Brecht (2005, p. 27),

quando se diz que esta ou aquela obra é boa, subentende-se, mas nunca se diz, que é boa para a engrenagem. Esta, por sua vez, é condicionada pela sociedade existente, da qual aceita apenas aquilo que a mantém. Todas as inovações que não ameaçam a função social da engrenagem, ou seja, a função de diversão noturna, poderiam ser postas por ela em discussão. Mas as que tornam iminente uma alteração dessa função, que atribuem à engrenagem uma posição diferente na sociedade, que pretendem aproximá-la, em certa medida, dos estabelecimentos de ensino ou dos grandes órgãos de informação, essas ela as põe fora de causa. A sociedade absorve, por intermédio da engrenagem, apenas o de que necessita para se reproduzir. Só poderá ser, portanto, viável uma “inovação” que leve à reforma, e não à transformação da sociedade existente – quer esta forma de sociedade se considere boa, quer se considere má.

Mais adiante o autor afirma:

Aos vanguardistas nem ocorre a idéia de modificar a engrenagem, pois crêem tê-la na mão, a serviço do seu poder inventivo, que se exerce sem qualquer condicionamento; crêem que ela se modifica por si, de acordo com os seus pensamentos. Mas, embora o creiam, não é livre de qualquer condicionamento que eles inventam. A engrenagem é que desempenha com ou sem eles, a sua função; os teatros representam todas as noites, os jornais saem umas tantas vezes ao dia, e uns e outros absorvem o de que necessitam, ou seja, uma certa porção de material, pura e simplesmente. (BRECHT, 2005, p. 27).

Colocar em pauta nosso condicionamento em relação ao poder das chamadas “engrenagens” faz parte do “método” brechtiano de trazer à baila questionamentos mais elaborados sobre o *status quo* da sociedade. Os “vanguardistas”, na realidade, não passariam hoje de mantenedores da estagnação cultural, pois se veem enredados nas tramas do capital.

Diversas vezes, os atores pouco afeitos ao teatro épico não se dão conta do que estão realmente fazendo em cena.

Essa compreensão histórica e social do teatro e do trabalho do ator é que capacita o ator a representar seus personagens, tendo que construí-los e apresentar uma posição crítica sobre eles. Assim, “citar” se refere a tornar os gestos do personagem claros, como sendo referentes a ele e não ao ator; significa deixar com que o espectador acompanhe o seu desenvolvimento, sem se envolver com a performance do executante e, livre também para assumir uma posição crítica diante dela. Os gestos devem ser pensamentos, não estímulos a “falsas emoções”. (MAIA, 2001, p. 50).

Novamente Brecht convida à reflexão crítica em cena. Os estudos atuais sobre teatro contemplam o corpo. E a história quando será contemplada? As emoções tomam conta do espetáculo. E a razão? Quando será sua vez? Esses questionamentos nos levaram muitas vezes, até aqui nestes escritos, a posições radicais sobre o individualismo. No entanto, é imperioso provocar para mostrar que além da carne existe uma sociedade.

Muitas vezes foram silenciadas ao longo da história. Para elas, Brecht (2009, p. 66) escreveu o poema “Perguntas de um trabalhador que lê”:

Quem construiu a Tebas de sete portas?  
 Nos livros estão nomes de reis.  
 Arrastaram eles os blocos de pedra?  
 E a Babilônia várias vezes destruída? –  
 Quem a reconstruiu tantas vezes? Em que casas  
 Da Lima dourada moravam os construtores?  
 Para onde foram os pedreiros, na noite em que a Muralha da China  
 Ficou pronta?  
 A grande Roma está cheia de arcos do triunfo.  
 Quem os ergueu? Sobre quem  
 Triunfaram os Césares? A decantada Bizâncio  
 Tinha somente palácios para seus habitantes? Mesmo na lendária  
 Atlântida  
 Os que se afogavam gritaram por seus escravos  
 Na noite em que o mar tragou.  
 O jovem Alexandre conquistou a Índia  
 Sozinho?  
 César bateu os gauleses.  
 Não levava sequer um cozinheiro?  
 Filipe da Espanha chorou, quando sua Armada  
 Naufragou. Ninguém mais chorou?  
 Frederico II venceu a Guerra dos Sete Anos.  
 Quem venceu além dele?

Cada página uma vitória.  
 Quem cozinhou o banquete?  
 A cada dez anos um grande homem.  
 Quem pagava a conta?  
 Tantas histórias.  
 Tantas questões.

Saviani (2009, p. 49) questiona:

Mas como pode o homem utilizar os elementos da situação se ele não é capaz de intervir nela, decidir, engajar-se e assumir pessoalmente a responsabilidade de suas escolhas? Sabemos quão precárias são as condições de liberdade do homem brasileiro, marcado por uma tradição de inexperiência democrática, marginalização econômica, política, cultural. Daí a necessidade de uma *educação para a libertação*: é preciso saber escolher e ampliar as possibilidades de opção.

Mais uma vez insiste-se que a educação pode transformar a sociedade. Desse modo age Saviani, assim também o fez Bertolt Brecht ao colocar sua arte a serviço do povo. Muitas vezes confundido como mero propagandista, outras vezes ofendido e perseguido pela tirania alemã, manteve-se firme, pois acreditava realmente em um teatro educador que pudesse atingir muitas consciências. O tempo atesta o valor dessa obra educativa. Brecht ainda é visto, independentemente de o público gostar ou não, no mundo todo.

O teatro e a educação no Brasil vão mal, mas não lhes faltam defensores e propostas humanistas para a gradual reversão desse quadro sombrio. Para tanto, devemos considerar que “a defesa de uma alternativa popular para a educação brasileira passa pela luta por um sistema nacional de educação que atenda minimamente aos propósitos de inclusão cultural das massas excluídas”. (CASTANHO, 2009, p. 34)

Brecht não mudou o mundo sob a perspectiva “salvacionista”. Sua sólida formação marxista não lhe permitia tais arroubos, porém coube à sua obra o papel de levar às massas a condição de interferir nos caminhos do capitalismo. Em *A Decisão* ele escreve:

Com quem o justo não sentaria  
 Para promover a justiça?  
 Que remédio é tão ruim  
 Para quem está moribundo?  
 Que baixeza você não cometeria  
 Para extirpar a baixeza?  
 Se você, finalmente, pudesse transformar o mundo  
 Para que se julgaria bom demais?  
 Quem é você?  
 Afunde na sujeira,  
 Abraça o carniceiro, mas  
 Transforme o mundo: ele precisa disso! (BRECHT, 2004, p.255).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escrever estas considerações enfatizamos as dores e os contentamentos de pesquisar um autor de tamanha importância para o universo artístico. As dores advêm dos prazos curtos, muitas vezes do cansaço com as palavras e dos riscos que se corre em qualquer escrita para leitores muitas vezes tão diferentes. O contentamento vem da certeza de que escrevemos sobre alguém que pretendeu modificar o mundo. Em cada peça ou poesia de Brecht há um pensamento vivo que nos rouba por alguns momentos do fastio cotidiano e nos faz adentrar na história, na reflexão política mais ampla e, principalmente, na percepção de que o coletivo pode e deve ser maior que qualquer espécie de individualismo.

Brecht morreu em 1956, com apenas 58 anos. Sua vida curta já era mais ou menos prevista, pois na juventude esforçou-se demais em atividades físicas, o que comprometeu e debilitou bastante seu coração. Mas, se havia um coração frágil pulsando em Bertolt Brecht, o cérebro permanecia repleto de uma lucidez em relação às coisas de seu tempo.

No começo da carreira enveredou por peças que logo ganhariam a pecha de “nihilistas” e “anarquistas”. Nessa época escreveu *Baal* e *Nas selvas da cidade*. A complexidade de tais trabalhos nos leva a nem pensar em fazer uma divisão do Brecht jovem e do Brecht velho. Essa fórmula fácil é por demais perigosa, pois engendra-se em uma fragmentação da obra e, conseqüentemente, do pensamento do artista.

Brecht escreveu não só ficção, mas também textos teóricos e reflexivos, e isso já nos informa bastante sobre seu pensamento e a época em que viveu. Considerando a visão do dramaturgo e de outros autores, o primeiro capítulo desta dissertação esteve voltado para o mundo de Brecht e também para uma Alemanha que conheceria a tirania de Adolf Hitler, chamado por Brecht de “O pintor de paredes”. Pesquisar a vida de um homem é mais que conhecer as miudezas de seu cotidiano. O materialismo histórico-dialético nos pediu muito mais que isso. E essa exigência nos levou ao conhecimento de um tempo sangrento.

É fundamental colocar no corpo da dissertação um pouco da obra de Brecht por meio de trechos de suas peças e de poemas. Esses excertos serviram de um substancial apoio e, ao mesmo tempo, um norte para os leitores sobre como o teatrólogo alemão encarava as mazelas de seu tempo.

No segundo capítulo discutimos Aristóteles e Brecht. O primeiro, entre tantos outros feitos, é pai da tragédia grega, o segundo é o do teatro épico. Não podemos esquecer que, apesar das críticas severas ao estilo das tragédias, Brecht também usava em suas peças o “coro”, utilizado nos espetáculos da Grécia antiga. O que não aceitava em Aristóteles era o processo de identificação entre público e personagens em tramas que não favoreciam em nada uma racionalização maior por parte da plateia. É importante salientar aqui que Aristóteles também foi um homem de seu tempo, com perspectivas próprias de um período da história da Grécia.

Uma crítica importante de Brecht é o aspecto harmonizador das obras clássicas. Ademais, ele comenta o quanto o fato de elas nem sempre serem “historicizadas” quando estudadas é prejudicial. O clássico o é porque alguém assim quis.

O modelo de Aristóteles, embora passível de inúmeras críticas, ainda sustenta as práticas teatrais. A cientificidade e o caráter educador do teatro de Brecht nem sempre são bem interpretados por atores, pois muitos artistas têm ojeriza da palavra “estudo”, cuidando apenas do corpo e da voz. Essa também é uma lacuna para se interpretar Brecht: ou se estuda o que vai para além do texto ou se interpreta com dificuldade a peça, não há meio termo.

Vimos neste trabalho que a cena alemã durante a República de Weimar nos provou que o país se dividia entre miséria e criatividade, pois proporcionou ao mundo nomes como: Bertolt Brecht, Kurt Weill, Karl Valentim e Tomas Mann. Quase todos os artistas de Weimar foram execrados pela tirania de Hitler.

Brecht buscou exílio em vários países. Nos Estados Unidos resolveu fazer cinema, e logo se viu enredado pela Comissão americana, logicamente anticomunista. Brecht conseguiu driblar as questões dos “inquisidores” e no dia seguinte foi embora do país.

É bom lembrar as grandes influências de Brecht. Uma delas foi Piscator, o autor de *Teatro Político*, obra que até hoje tem grande valia nos estudos sobre teatro politizado para a classe trabalhadora. Marx também esteve presente em Brecht, a ponto de este afirmar que seu teatro sempre teve bases marxistas. Ao ler *O capital*, Brecht captou o que faltava para sua obra, rapidamente engajou-se em recheiar seus textos da teoria marxista.

Brecht também teve espaço em terras brasileiras. Por aqui ganhou admiradores, como Augusto Boal e outros mais. Não poderíamos deixar de citar os trabalhos de Iná Camargo Costa, que tanto nos ajudaram a compreender o teatro épico no Brasil.

O terceiro capítulo enveredou pelos caminhos das peças didáticas e pela percepção de Brecht como educador. As peças didáticas são muito significativas na obra do autor, pois enfatizam a importância da aprendizagem dos atores por meio de jogos cênicos contextualizadores da sociedade vigente, proporcionando um processo de reflexão que não necessariamente exige a presença de plateia. Entre as peças didáticas, podemos citar *A Decisão* como a preferida de Brecht.

O processo pedagógico sempre esteve presente no teatro de Brecht. Os objetivos desse teatro sempre foram o de formar a classe trabalhadora expandindo seu horizonte de luta. Brecht educa pelo teatro e oportuniza a conscientização por meio de um rico processo dialético materialista, em que as grandes questões da história são tratadas com a atenção merecida.

Esboçamos aqui a pretensão de continuar no doutorado os estudos sobre teatro e educação. Pretendemos pesquisar um teatro dialético para a Pedagogia Histórico-Crítica, pois sabemos que arte e educação também podem transformar a humanidade se imbuídas de crítica e historicidade.

Encerramos o trabalho com uma frase de *Vida de Galileu*, “testamento filosófico” de Brecht: “Eu sustento que a única finalidade da Ciência está em aliviar a miséria da existência humana” (BRECHT,2001, p.165).

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Angela. *A República de Weimar e a ascensão do nazismo*. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- ALTHUSSER, Louis. *Sobr Brecht e Marx*. In: MARXIST INTERNET ARCHIVE. 2004.
- Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/althusser/index.htm>. Acesso em: 09 de dez. 2014.
- ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao trabalho?* . 15. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- BATTISTELLA, Maria. *O jovem Brecht e Karl Valentin- A cena cômica na República de Weimar*. São Paulo: Annablume, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- BOAL, Augusto. *O papel de Brecht no teatro brasileiro: Uma avaliação*. In: WOLFGANG, Bader. (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. pp. 249-257.
- BOBBIO, Norberto. *Dicionário de Política*. 1.ed. Brasília: Editora UNB, 2008.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BLOCH, Ernest. *O princípio Esperança*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- BRAZ, Marcelo; Netto, José. *Economia Política – Uma introdução crítica*. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2012.
- BRUHAT, Jean. *Marx Engels*. 1. ed. Lisboa: Seara Nova, 1971.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo 4*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo 12*. 1.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo 6*. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho voll*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo 3*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

- BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho volII*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas – 1913-1956*. 6.ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- Tradução por: BRUNA.J.A *poética clássica*.12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- CAMARGO, Iná. *Nem uma lágrima*.1. ed. São Paulo: Expressão Popular, Nanquim, 2012.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*.São Paulo: Unesp, 1995.
- CASTANHO,Sérgio.Globalização, redefinição do estado nacional e seus impactos. In:LOMBARDI, José (org.). *Globalização, pós-modernidade e educação*. 3. ed. Campinas: Autores Associados, 2009. pp. 13-35.
- CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. 1. ed. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1967.
- DYMETMAN, Annie. *Uma arquitetura da indiferença- A república de Weimar*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DUARTE, Newton; SAVIANI, Dermeval. *Pedagogia Histórico-crítica e luta de classes na educação escolar*. 1. ed. Campinas: Autores Associados, 2012.
- ECKARDT, Wolf; GILMAN, Sander. *A Berlim de Bertolt Brecht – Um álbum dos anos 20*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- FERRAZ, J. *Ordem e revolução na República de Weimar*.2009. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letra e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- FRANCA, Leonel.*O método pedagógico dos jesuítas. “Ratio Studiorum”* . 1.ed. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora, 1952
- ELIAS, Norbert. *Os alemães*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- ENGELS, Friedrich. *Do socialismo utópico ao socialismo científico*. 1. ed. São Paulo: Sundermann, 2008.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A ideologia alemã*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes,2008
- ENGELS, Friedrich. *O papel do trabalho na transformação do macaco em homem*. In: MARXIST INTERNET ARCHIVE. **Marx / Engels**. 2004.
- EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: Sua vida, Sua arte, Seu tempo*. São Paulo: Globo, 1967.
- GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- HAUSER, Arnold. *História Social da arte e da Literatura*. 5<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

- HEINE, Henrich. *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HOBBSAWM, Eric. *Tempos Interessantes – Uma vida no século XX*. 1. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- HOBBSAWM, Eric. *A era do capital*. 14. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- HOBBSAWM, Eric. *Como mudar o mundo*. 2. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- HUBERMAN, Leo. *História da riqueza do homem*. 21. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1996.
- KONDER, Leandro. *Marx- Vida e Obra*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Álváro, 1968.
- KONDER, Leandro. *A poesia de Brecht e a História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. 1. ed. São Paulo: Edusp, Perspectiva, 1991.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht na pós-modernidade*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- KLEIN, Claude. *Weimar*. 1. Ed. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- JAMESON, Frederic. *Brecht e a questão do método*. 1.ed. São Paulo: Cosacnaify, 2013.
- LIMA, Reynuncio. *A devoração de Brecht: uma busca da identidade brasileira*. In: WOLFGANG, Bader. (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. pp. 95 -96.
- LOUREIRO, Isabel. *A revolução alemã- 1918-1923*. 1.ed São Paulo: UNESP, 2005.
- LOMBARDI, José Claudinei. *Modo de produção, transformações do trabalho e educação em Marx e Engels*. In: LOMBARDI, José Claudinei, LUCENA, Carlos, PREVITALI, Fabiane. (org). *Mundialização do trabalho – Transição histórica e Reformismo Educacional*. 1. ed. Campinas, 2014.
- LENIN, V.I. *Imperialismo, Estágio Superior Do Capitalismo*. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- LOPES, Joana. *A encenação do didático*. In: WOLFGANG, Bader. (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. pp. 107-118.
- MAGALDI, Sábato. *O papel de Brecht no teatro braileiro: Uma avaliação*. In: WOLFGANG, Bader. (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. pp. 223-225.
- MAIA, Reinaldo. *Brecht visto da rua ou o teatro de todos os dias*. 1.ed. São Paulo: Folias d'Arte, 2001
- MARTIN, Esslin. *Brecht: dos males, o menor – Um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

MARX, Karl. *O capital – Livro 1*. 1. 124 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARX, Karl. *O capital – Livro 2*. 1. 124 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARX, Karl. *Luta de classes e luta política*. 2004 In: MARXIST INTERNET ARCHIVE. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1847/04/luta-class-luta-polit.htm> Acesso em: 10 de dez. 2014.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. 2. ed. São Paulo: Martim Claret, 2009.

MAPKC, Kapji. *Karl Marx*. 1. 124 ed. Lisboa: Edições Progresso, 1983.

MEHRING, Franz. *Karl Marx – A história de sua vida*. 1. ed. São Paulo: Sundermann, 2013.

MÉSZÁROS, István. *Para além do capital*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2002.

MÉSZÁROS, István. *A educação para além do capital*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

MICHALSKI, Yan. *O papel de Brecht no teatro braileiro: Uma avaliação*. In: WOLFGANG, Bader. (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. pp. 226 -231.

JOÃO, das Neves. *O papel de Brecht no teatro braileiro: Uma avaliação*. In: WOLFGANG, Bader. (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. pp. 241-248.

PEIXOTO, Fernando. *O papel de Brecht no teatro braileiro: Uma avaliação*. In: WOLFGANG, Bader. (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. pp. 232-240.

PINTO, Geraldo. *A organização do trabalho no século 20 – Taylorismo, Fordismo e Toyotismo*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PISTRAK. *Fundamentos da escola do trabalho*. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2000

MARSIGLIA, A.C.G. *A Prática Pedagógica Histórico-Crítica na educação infantil e ensino fundamental*. 1. ed. Campinas: Autores Associados, 2011.

Tradução por: OLIVEIRA, F.R. *Medéia*. 1. ed. São Paulo: Odysseus, 2006.

POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

READ, Hebert. *Arte e Alienação – O papel do artista na sociedade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

RICHARD, Leonel. *A república de Weimar*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão*. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.
- ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.
- SAVIANI, Dermeval. *O choque teórico da politecnia*. In: *Trabalho, Educação e Saúde*, v. 1, n. 1 (2003), p. 131-152.
- SAVIANI, Dermeval. *A Pedagogia no Brasil – História e Teoria*. 1. ed. Campinas: Autores Associados, 2008.
- SAVIANI, Dermeval. *Do senso comum à consciência filosófica*. 18. ed. Campinas: Autores Associados, 2009.
- SAVIANI, Dermeval. *O Debate Teórico e Metodológico no Campo da História e sua importância para a Pesquisa Educacional*. In: SAVIANI, Dermeval; LOMBARDI, José; SANFELICE, José. (org.). *História e História da Educação – o debate teórico-metodológico atual*. 4. Ed. Campinas: Autores Associados, 2010.
- SAVIANI, Dermeval. *Pedagogia Histórico – Crítica*. 11. ed. Campinas: Autores Associados, 2012.
- SAVIANI, Dermeval. *Aberturas para a história da educação*. 1. ed. Campinas: Autores Associados, 2013.
- SAVIANI, Dermeval. *O Lunar de Sepé – Paixão, dilemas e perspectivas na educação*. 1. ed. Campinas: Autores Associados, 2014.
- SAVIANI, Dermeval. *História do Tempo e Tempo da História – estudos de historiografia e história da educação*. 1. ed. Campinas: Autores Associados, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- THALMANN, Rita. *A república de Weimar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- VERGARA, Ana. *Izutsu: De Ise Monogatari à peça de Zeami*. 2010. Trabalho de conclusão de curso. Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- WILLETT, John. *O teatro de Brecht*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- WOOD, Ellen. *Democracia contra Capitalismo – a renovação do materialismo histórico*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2003.

## ANEXO A – Cronologia da vida de Brecht

Cronologia da vida de Brecht:

1898 – 10 de fevereiro. Nasce em Ausburgo.

1904-1908 – Escola primária, Ausburgo.

1908-1917 Real Ginásio, Ausburgo.

1914 – 17 de agosto. Primeira colaboração de Brecht para um jornal, pequeno trabalho em prosa, publicado no *Augsburger Neueste Nachrichten*.

1917 – Começa a estudar Medicina e Ciências Naturais na Universidade de Munique.

1918- Convocado para o serviço militar como atendente médico.

Escreve sua primeira peça, *Baal*.

1919- Continua seus estudos na Universidade de Munique enquanto atua como crítico teatral do *Der Volkswille*, Ausburgo.

1920 – *Dramaturg*, do Kammerspiele de Munique.

1922 – 29 de setembro. Estréia de *Trommeln in der Nacht*, Munique.

03 de novembro. Casa-se com Marianne Hoff em Munique.

1923 – 9 de maio. Estréia de *Im Dickicht*, Munique.

8 de dezembro. Estréia de *Baal*, Leipzig.

1924 – 18 de . Estréia de *Eduardo II*, Munique.

Outono. Muda-se para Berlim.

1926 – 26 de setembro. Estréia de *Mann ist Mann*, Darmstadt.

1927 – *Hauspostille* publicada.

Verão. Primeira versão de *Mahagonny* ( musicalização de poemas da *Hauspostille* por Kurt Weill) executada em Baden-Baden.

22 de novembro. Divorcia-se de Marianne Zoff.

1928 – 23 de janeiro. Estréia de Schweik, adaptada por Gasbarra, Leo Lania e Brecht, com direção de Piscator.

31 de agosto. Estréia de *A Ópera dos Três Tostões* no Theater AM Schiffbauerdamm.

Casa-se com Helene Weigel.

Dezembro. Recebe o primeiro prêmio do concurso de contos do *Berliner Illustrierte* por *Die Bestie*

1929 – Verão. Estréia de *Flug der Lindberghs e Baderner Lehrstueck* na Semana Musical de Baden-Baden.

1930 – 09 de março. Estréia de *Aufstieg und Fall der Stad Mahagonny* em Leipzig.

17 e 20 de outubro. Audiências do processo contra a versão cinematográfica de *A Ópera dos Três Tostões*.

10 de dezembro. Estréia de *Die Massnahme* pelo *Arbeiterchor Grossberlin*.

1932 – 15 de janeiro. Estréia de *Die Mutter*.

1933 – 28 de fevereiro. Deixa a Alemanha.

Primavera. Viena, Suíça, França.

Junho. *Die Sieben Todsunden* no Théâtre dês Champs-Élysées, Paris.

Estabelece-se na Dinamarca.

1935 – Junho. Congresso Internacional de Escritores, Paris.

Novembro. Visita Nova York para assistir à apresentação de *The Mother* (*Die Mutter*) pela Theatre Union no Civic Center.

1936 – Torna-se co-diretor de *Das Wort*, Moscou.

04 de novembro. Estréia de *Die Rundkoepfe um die Spitzkoepfe*, Copenhague.

1937 – 17 de outubro. Estréia de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, Paris.

1938 – 21 de maio. Estréia de *Furcht und Elend dês Dritten Reiches* ( sete cenas sob o título “99%”), Paris.

1939 – Verão. Deixa a Dinamarca por Estocolmo.

1940 – Muda-se para a Finlândia.

19 de abril. Estréia de *Mãe Coragem*, Zurique.

03 de maio. Cônsul Americano em Helsinque emite visto para os Estados Unidos.

11 de junho. Deixa Vladivostok a bordo de um navio sueco.

21 de julho. Chega a San Pedro, Califórnia.

1942 – Maio. Apresentação de cinco cenas de *Furcht und Elend dès Dritten Reiches* por atores refugiados em Nova York.

Filme: *Os Carrascos Também Morrem*.

1943 – 04 de fevereiro. Estréia de *A Alma Boa de Se-Tzuan* em Zurique.

09 de setembro. Estréia de *A vida de Galileu* em Zurique.

1945 – Co-fundador da editora Aurora Verlag em Nova York.

07 de junho. *The Private life of The Master Race* (versão inglesa de *Furcht und Elend*) é estreada em Berkeley, Califórnia.

12 de junho. *The private life of The master Race* estréia em Nova York com Albert Bassermann.

1947 – 30 de julho. Versão inglesa de *The Life of Galilei*, com Charles Laughton, estreia no Coronet Theatre, Hollywood.

30 de outubro. Brecht diante da Comissão de atividades Antiamericanas em Washington.

Novembro. Retorno à Europa.

07 de dezembro. *The Life of Galilei* estreia em Nova York.

1948 – Fevereiro. *Antigone* em Chur, Suíça.

5 de junho. Estréia de *O Senhor Puntila e seu Criado Matti*, Zurique.

22 de outubro. Chega de volta a Berlim para preparar a produção de *Mãe Coragem* estreia no Deutsches Theater.

1949 – 11 de janeiro. *Mãe Coragem* estreia no Deutsches Theater.

Primavera. Volta a Zurique.

Outono. Fundação do Berliner Ensemble. Brecht estabelece-se em Berlim Oriental.

08 de novembro. Inaugura-se o Berliner Ensemble com *Puntila*.

1950 Abril. Concedido o pedido de cidadania austríaca.

Outubro. Produz *Mãe Coragem* em Munique.

1951 – 17 de março. Das Verhoer dês *Lukullus* retirada de cartaz após uma apresentação na Ópera Estadual de Berlim.

12 de outubro. Versão revista do *Lukullus – Die Verurteilung dês Lukullus* – na Ópera Estadual de Berlim.

08 de novembro. *Mère Courage* apresentada pelo Théâtre National Populaire em Paris.

1952 – O Berliner Ensemble excursiona pela Polônia: Varsóvia, Cracóvia, Lodz, etc.

1953 – 17 de junho. Estoura o levante de Berlim Oriental.

21 de junho. Publicação da mensagem de lealdade de Brecht a Ulbricht (Primeiro Secretário do SED).

1954 – Março. O Berliner Ensemble ocupa o Theater AM Schiffbauerdamm, todo renovado.

1955 – 26 de maio. Recebe o Prêmio Stalin da Paz em Moscou.

Junho. O Berliner Ensemble no festival Internacional de Paris, ( *O Círculo de Giz Caucasiano* ).

1956 – 14 de agosto. Morre de trombose das coronárias.

27 de agosto – 11 de setembro. Berliner Ensemble em Londres.

Fonte: Adaptado (ESSLIN, 1979, p. 277,278,279 e280).

## ANEXO B – Entrevista com Denise Fraga

Entrevista com a atriz Denise Fraga que em 2015 interpretou Galileu Galilei de Bertolt Brecht no teatro. A atriz também fez a Alma boa de Setsuan do teatrólogo alemão.

Juliana Gobbe – Em quais circunstâncias surgiu a leitura de Brecht Denise Fraga?

DENISE FRAGA -Na verdade eu estudei um pouco de Brecht na escola de teatro, mas aquela coisa que fazia parte do currículo. Depois fiquei sete anos sem fazer teatro, aí gravava o Retrato Falado ( Programa exibido na TV Globo), posteriormente a esse jejum eu fiquei pensando sobre o que iria fazer, fui atrás de um diretor para o trabalho, estava agoniada para falar...no sentido de passar algo. Acho que a gente vive de um jeito muito torto. Inventamos uma vida esquisita, cada um de nós tem que tentar fazer pequenas revoluções para se recuperar disso tudo. Tive vontade de fazer Alma boa de Setsuan que para mim foi um divisor de águas na trajetória. O Brecht tem um negócio...ele pica a gente...você fica contaminada por aquela ideia, as questões são reconhecíveis no cotidiano. Nossas mazelas, contradições insolúveis. Aí da ideia até a montagem foram ao todo seis anos.

Também foi um pouco assim com Galileu, lemos algumas vezes com o grupo de trabalho. É um texto complexo. Brecht conhece a alma humana.

Eu sinto que ele é leve pra dizer algo profundo, mas ele queria usar do divertimento. Antes tinha uma ideia que Brecht era uma coisa alemã, séria. Acho que é mais que isso, ele é um extremo conhecedor das relações.

Juliana Gobbe - Como foi a ida para Alemanha depois de encenar Alma Boa?

DENISE FRAGA - Fui até Berlim e visitei o Berliner Ensemble. Conteí que no Brasil havíamos encenado a Alma Boa por dois anos com mais de 220 mil espectadores. Eles não acreditaram... Foi incrível. Quero mostrar Brecht pra quem não conhece Brecht. Quando você vê reverberar uma ideia é maravilhoso. Eu quero que vejam o que eu vi.

Por isso fiquei louca com Brecht... tive uma sensação de *você precisa saber*... Penso que isso é a força motriz no meu trabalho o que realmente me move.

Juliana Gobbe – E o processo de Galileu? A reação do público?

DENISE FRAGA - Uma coisa que acho bacana é dar uma embrulhada pra presente, ou seja, eu tenho uma trajetória de papéis cômicos maior. Eu gosto quando eu causo a boa decepção. Acham que vão ver a menina engraçada e encontram outra. Com Brecht você tem risos e travas. Se faz valer do humor, mas não é comédia. Há um jogo de sedução. Brecht tem um poder de captura para uma boa história, que tira você da linearidade da história contada, mas ao mesmo tempo ele queria esta história contada, a reação do público ao texto de Brecht não é fácil. Eu sinto que o público sai do teatro com a mesma contradição que ele coloca no texto dele.

Penso que Galileu é a peça mais clara, um exercício de argumento e réplica. A estrela da peça é a retórica. Faz a gente pensar. A ironia e o humor se fazem valer. Eu tinha medo de montar Galileu por conta da sua complexidade. Adorei a história do painelço, pois na época aconteceram as manifestações com as painelas aqui em São Paulo.

Juliana Gobbe - Você renunciou a algumas ideias na peça Galileu ?

DENISE FRAGA - A gente sempre tem que renunciar, pois temos um diretor. Você contrata alguém pra mandar em você (risos). Nosso trabalho tem a crítica inserida. Teatro não se faz sozinho. Tive um processo muito bom com a Cibele Forjaz.

Fiquei feliz pela presença do Roberto Schwarz em uma das apresentações e o elogio de que eu tinha um conhecimento profundo do texto.

Juliana Gobbe - Brecht nas escolas...

DENISE FRAGA - Acho que a gente poderia aprender menos matérias que vamos esquecer algum dia para aprender mais sobre Brecht e argumentação, pois muitas vezes não se sabe conversar e solidificar uma boa argumentação.

Juliana Gobbe - Você tem uma visão pedagógica do teatro?

DENISE FRAGA - O que eu sinto é de querer passar algo. Eu faço teatro pra plateia. Quero que eles venham. Acho que exagero às vezes na tentativa de sublinhar, mas como

também eu tenho uma vontade de capturar um clube desinteressado, fico feliz quando vejo as pessoas que foram ver *Trair e Coçar* assistindo Brecht. O teatrólogo alemão é popular. Foi pra América fazer cinema... queria falar pra muitos.

Fizemos Galileu agora nos CEUs da periferia em São Paulo e foi espetacular. Sempre com um debate no final.

Eu acho que a escola precisa ser sedutora como o teatro. Devemos seduzir. Ninguém precisa ter paciência com o teatro. Brecht fazia isso...seduzia e enfiava a faca.

Juliana Gobbe - Como você vê a experiência de Brecht no Brasil?

DENISE FRAGA - Eu vi uma Alma Boa de Setsuan muito triste, mas isso é uma piada. Ele escreve em chave cômica. Acho estranho aqui como se dá um peso a ele. Lendo o texto, os diários. É claro que ele queria uma risada travada no meio. Brecht é craque nisso. Os poucos espetáculos de Brecht que vi foram muito sérios. Li *Mãe Coragem*...é terrível, mas ele não abandona a ironia. Essa ironia recruta o riso do espectador. Há uma amplitude entre o humor e o drama.

Juliana Gobbe - Como o teatro pode entrar na educação de uma forma mais consistente?

DENISE FRAGA - Nas escolas sérias do mundo tem teatro. Acho que o teatro faz você aprender vários universos através dele. Penso que teatro e cinema hoje, eles poderiam em si ser uma escola. Através do cinema você estuda o Império Romano. Na medida em que se põem os alunos pra ler os textos e pensar sobre aquilo isso faz muita diferença. Teatro dentro da escola como currículo seria riquíssimo. Não pra fazer atores, mas para percorrer universos e fazer pensar. O teatro é uma arma imensa. A escola tinha que também levar mais vezes os alunos ao teatro (programa cultural). A arte forma e transforma. A escola ainda não conhece a força de transformação pela arte.

### **ANEXO C – Entrevista com Giorgia Gold e Leonardo Garcia.**

Entrevista com os integrantes da Companhia Teatral Caravan Maschera (CM): Giorgia Gold e Leonardo Garcia. Em 2015 eles interpretaram a Ópera dos Três vinténs de Brecht em versão de teatro mamulengo.

Juliana Gobbe - Como ocorreram as leituras de Brecht pela CM?

CM - A vontade de se fazer Brecht vem dos tempos de aprendizado da nossa Cia. Brecht sempre foi e continuará sendo um teatrólogo que inspira e dá muita curiosidade e vontade de se fazer a todo ator em início de estudos. Seja por suas teorias não tão palpáveis, seja pelas personagens que inventou, seja por toda a contradição que ele cria com a atuação de Stanislavsky e com a atuação televisiva.

Sempre tivemos muita curiosidade sobre toda a teoria do teatro épico e didático de Brecht. Podemos dizer que dentre todas as “crises do drama de Peter Szondi”, aquela de Brecht foi a que mais nos interessou sempre. Os “Estudos sobre o teatro épico” do próprio Brecht já influenciavam outras experimentações e espetáculos da própria companhia e de outras colaborações de processos criativos.

Até que nos deparamos com os escritos de Giorigo Streller sobre a sua encenação de “l’Opera da tre soldi” que o próprio Brecht assistiu e comentou que não imaginava que aquele texto pudesse render um espetáculo como aquele feito pelo italiano nos anos 60 no Piccolo Teatro di Milano. A partir das reflexões de Strellher começamos a entender que se poderia imaginar uma adaptação brechtiana para alguma linguagem de teatro popularesca, de máscaras ou bonecos. Nossa pesquisa teatral se baseava nessas práticas naquele momento.

Em especial, quando começamos a ler e reler a Opera dos três vinténs, nos apoiamos sobre muitos escritos acadêmicos acerca de Brecht e reflexões de artistas que já o fizeram: Szondi, Anatol Rosenfield, Streller, Marcelo Lazaratto, Marcio Tadeu, Márcio Aurélio, Sérgio de Carvalho, entre outros. Sentíamos a necessidade de entender melhor como Brecht influenciava tal e tal artista ou pesquisador e vimos que o autor alemão é ainda um “mago” cujas teorias do teatro parecem se adaptar a cada mudança da contemporaneidade. Percebemos que Brecht continua contemporâneo porque a sociedade não mudou ainda, apenas evoluíram os modos de dominação de opressor e oprimido e as tecnologias de poder daqueles que detêm o domínio na nossa sociedade.

Juliana Gobbe - O que norteou a escolha da Ópera dos Três vinténs com a adaptação do teatro de mamulengos? Como se deu o processo?

CM – Artisticamente o que necessitávamos no momento em que decidimos fazer Brecht com o teatro de mamulengos era provar para nós mesmos que tínhamos já uma certa maturidade de pesquisa teatral para enfrentar um texto “sério” como o de Brecht. Para nós era um passo a ser dado que definiria se nossas pesquisas estavam tendendo para algum lugar que poderia “causar alguma coisa” no público ou se estávamos patinando sobre uma linguagem talvez anacrônica para nossa sociedade. Na história do teatro de Brecht a Opera dos três vinténs é um divisor de águas na sua dramaturgia e na sua construção do Teatro épico. Para nós, isso fazia muito sentido, pois estávamos também sentindo que nossa carreira teatral passava por um momento de transformação. Em paralelo havia também um desejo de se colocar em prática uma intuição que tínhamos de que todo o conceito do teatro épico repousa sobre o teatro e as performances popularescas. Vimos nas pesquisas que fizemos que o próprio Brecht negava essa fonte “rural” de seu teatro e sua nova teoria. Mas qualquer um que faça um teatro de bonecos ou que trabalhe com o teatro de máscaras ou que tenha alguma familiaridade com performances dramáticas populares intui que há alguma coisa de popular, (da roça mesmo!) no teatro épico de Brecht. Talvez seja isso o seu maior feito: dar o tom “sublime” e erudito (a forma e o conteúdo de debate dialético elevado) sem que se criasse (saltando?) a tensão entre o popular/erudito, sublime/grotesco. No caso do Mamulengo dos Três Vinténs, a Opera de Brecht era a que mais abria portas para aplicar tal teoria e intuição. Sem contar, é claro, que a fábula de Brecht neste texto é

(infelizmente) muito atual. “Afiml qual é o pior bandido? Aquelle que rouba um banco ou aquele que funda um banco?”

Durante o processo criativo, a crise veio como era de se esperar: “Não vai funcionar. Não vamos conseguir. Não somos capazes. Não estamos prontos. Nossa tese não funciona. Não tem nada a ver uma coisa com a outra. Vamos passar vergonha. Está chato. Erramos...” pensamos em desistir de toda a experimentação e simplesmente refazer o texto sem nenhuma adaptação, como se fosse um teatro de atores com texto decorado e basta. E nesse momento de crise é que nos veio a “sacada” de revelar nossos próprios problemas, nossas angústias, dúvidas, nossos medos de artista na própria obra, revelando ao público qual era nossa proposta e nossa REAL necessidade de se fazer aquele espetáculo. “Fazer algo que nunca se tenha feito antes”, não por querer ser inédito, mas porque é uma ação que nos tira da nossa zona de conforto que nos coloca em dúvida sobre nós e nosso fazer artístico e que ao fiml te faz crescer para algum lugar (novo). É essa a “ideia” que move nossa adaptação e o que “queremos comunicar”

A partir desse momento, o texto de Brecht deixou de ser fundamental, para se tornar apoio para nossas próprias verdades, nossas reais dificuldades. O monólogo do Diabo que comenta o próprio teatro contemporâneo e o próprio conceito (segundo nós) de distanciamento brechtiano é o ponto mais forte desse distanciamento com a obra. Quando resgatamos nas teorias da Commedia dell’arte que a parte mais importante do teatro de rua é o prólogo, percebemos que era necessário “colocar” o público dentro das regras do teatro de mamulengo e do teatro de bonecos. Mas não somente colocá-lo dentro das regras do mamulengo, mas fazer com que o público relacionasse autonomamente a realidade dos bonecos (que no fundo é a realidade do próprio manipulador) com a realidade do fazer teatral (de atores em confronto com os bonecos) e com a fábula de Brecht. Intuímos que na evolução dessas relações entrelaçadas é que se habitava todo o PRAZER do “sentir-se distante do teatro”.

Quando começamos a adentrar no mundo da atuação com máscaras de commedia dell’arte e dos bonecos, começamos a entender que dentro da estrutura cênica e dramaturgica do teatro de Mamulengos do nordeste brasileiro encontramos diversas referências a jogos físicos, unidades rítmicas e situações comumente encontradas na interpretação de palhaços populares brasileiros (como o palhaço Carequinha e o palhaço Biribinha). Tais mecanismos dão ao teatro popular sua cara de teatro, sua “sem

vergonhice” de dizer que tudo é representação, de que tudo é metáfora, de que todos estamos conscientes da mentira dos atores e do jogo cênico, mas que não estamos conscientes das verdades e das consequências da estória ou história que se (re)conta. Sobretudo, o que queríamos perseguir nessa adaptação popularesca e erudita era o tal do DIVERTIMENTO em Brecht. Foram tantos os espetáculos que vimos antes de tocar em Brecht que eram sérios demais, introspectivos demais, importantes demais e que simplesmente ignoravam o divertimento do público prezando apenas pela parte “instrutiva” da coisa. O resultado era na maioria das vezes uma chatice camuflada de teatro “sério”. Na nossa opinião e na nossa “teoria” quanto mais você consegue divertir o público, quanto mais ele ri e sacode seu corpo na poltrona, mais relaxado e aberto à “instrução” ele fica. Talvez porque não perceba conscientemente de que está diante de um aprendiz. Inspirados um pouco por Tom Zé (a letra de “Complexo de épico”) decidimos arriscar esse tom irônico que tem o espetáculo :

Complexo de Épico: Tom Zé

“Todo compositor brasileiro é um complexado.

Por que então essa mania danada, essa preocupação...

De falar tão sério?

De parecer tão sério?

De sorrir tão sério?

De chorar tão sério?

De brincar tão sério?

De amar tão sério?

Ah meu deus do céu, vai ser tão sério assim no inferno. “

Aquilo que encontramos no teatro de Mamulengos é uma dinâmica contínua de ações físicas entre os bonecos que se sucedem. Suas relações, seus interesses e seus objetivos são mostrados para o público por meio de ações claras e concentradas e por meio de gestos eficazes em relação ao outro boneco e ao público. O boneco de Mamulengo age e conversa diretamente com o público e com os seus próprios manipuladores reforçando o que É e o que NÃO QUER ser. Equivalente ao princípio de distanciamento entre ator e personagem em Brecht, encontramos no teatro de Mamulengos a separação do ator de si mesmo, como espectador de sua criação e do seu personagem. A possibilidade de,

literalmente, assistir o que faz seu boneco, abre as portas pra uma composição mais crítica do mesmo.

Juliana Gobbe - Como o teatro de Brecht pode influenciar positivamente a educação no Brasil?

CM- Ahamos que o teatro de Brecht só pode influenciar a educação no Brasil e no mundo se começar a criticar a própria Escola. Criticar o próprio processo de manipulação e controle escondido por trás do que aprendemos como verdade nos bancos da escola. A dialética de Brecht na escola seria o questionamento da própria escola, do próprio ensino, da própria sociedade escolar e fazendo tudo isso no próprio local da escola. Afinal, o que se aprende na escola é a realidade, ou uma parte minuciosamente calculada da verdade que os detentores do poder querem passar adiante? A escola, hoje, educa para o vestibular ou para a vida? Qual o papel da escola no questionamento e na transformação da sociedade? Será que hoje, ela simplesmente não ajuda na manutenção de uma sociedade tão privada de senso crítico e de reflexão? Não acreditamos em um Brecht instrutivo que não leve em consideração toda a revolução que o mundo viveu nesses últimos 50 anos. Não que Brecht tenha se tornado obsoleto, pelo contrário, nos fez perceber mecanismos dentro da sociedade que não mudarão por um bom tempo. Mas o contexto escolar não é o mesmo da Fábrica do início da 3ª revolução industrial. Brecht não viveu a revolução do whatsapp, do youtube, do acesso a todo tipo de informação a um clique. Brecht não esperava ( ou não acreditava tanto num futuro tão pessimista) uma concretização tão eficaz da alienação política, social e de valores produzida dentro das escolas (públicas e particulares). Tentar readaptar o teatro brechtiano na escola de hoje corre o sério risco de ser chato, se não nos preocupamos justamente com a “instrução divertida” que pode propiciar seu teatro. A influência positiva de Brecht nas escolas, em nossa opinião, está justamente num aprendizado diverso: diferente do discurso maçante do professor, diferente da decoreba das aulas de história e geografia. Talvez o “truque” de Brecht nas escolas seja fazer com que os alunos não percebam que estão aprendendo. Fazer com que os estudantes entendam que a educação não se limita ao vestibular e fazer com que o estudante olhe para a escola, para direção e para seus próprios professores com espírito mais crítico sobre o que é o conhecimento. Nesse caso, só o teatro pode construir essa dialética prazerosa. Nesse caso, Brecht é o pai maior como referência.

Juliana Gobbe - Há crítica no teatro hoje? Como se dá?

CM- Não podemos nos aprofundar muito nessa questão, por falta de vocabulário de espetáculos atuais de nossa parte e por falta de espaço para discutir a matéria por aqui.

Acreditamos que não exista mais “o Bom Teatro” (graças aos deuses). No lugar deste, nasceu o teatro feito em favela, em zona rural, em escolas ocupadas, em assentamentos de sem terra, em hospitais. O teatro de hoje, na nossa opinião, é mais crítico quando está fora do próprio teatro, quando está em contato com um público não teatral. Quando não é feito para quem faz teatro. Achamos que o valor crítico do teatro de hoje acontece quando se trabalha com uma comunidade específica, quando se tem uma necessidade iminente de discussão com tal ou tal tipo de comunidade ou núcleo de pessoas. O poder de crítica no teatro só pode nascer quando não há outro meio para se estabelecer a reflexão crítica. Se não podemos fazer pela dança, pelas artes plásticas, pela música, por livros ou pelo discurso no palanque, ou seja, se podemos fazer SÓ pelo teatro é porque ele é necessariamente único e possui uma crítica intrínseca antes mesmo de acontecer. O curioso é que a arte teatral faz dialogar todas essas outras artes que citamos.

Seja ela pós dramática, brechtiana, de bonecos, de performance, seja lá o que há de se inventar ainda. Se há necessidade visceral de se falar de algo real, importante, que se precisa alertar urgentemente (tanto nas relações sociais, quanto humanas), quando a realidade começa a parecer ficção e o artista se apropria dessa crise na forma de poesia, metáfora e diversão, há algo de crítico acontecendo com certeza.

Juliana Gobbe - A Cia pretende encenar Brecht de novo? Alguma peça em vista?

CM - Não sobre Brecht. Estamos viajando em Foucault por agora: “Vigiar e punir: um PM beijava a boca de Foucault na escada da Escola”, mas nosso querido Brecht sempre estará rondando nosso métier.

## ANEXO D – Entrevista com Sérgio de Carvalho

Entrevista com o professor da USP e Coordenador da Companhia do Latão: Sérgio de Carvalho.

Juliana Gobbe - Como se deram as leituras de Brecht pela Companhia do Latão nos anos 90 no Brasil?

SÉRGIO DE CARVALHO – Eu tive interesse em começar meu estudo da obra de Brecht pela teoria. Organizei o primeiro projeto do Latão em torno desse estudo. Elegemos os escritos de *A Compra do Latão* como material de uma pesquisa cênica, mas logo vi que a teoria ali é dramaturgia, assim como a reflexão de ordem estética é reflexão política - e a teoria é prática. Em Brecht a obra de arte é síntese parcial de um *trabalho*, e este conceito de trabalho teatral é político. As obras mantêm uma relação contraditória com este trabalho geral, que problematiza a própria função do teatro. Brecht passou a ser então uma referência de estudo e de trabalho com dialética (a procura de um pensamento prático, do tipo “interveniente”, de imagens praticáveis) quando entendemos esse sentido totalizante projetado por suas “tentativas”, seus ensaios e esboços, o que dialoga, obviamente, com o trabalho de outros dialéticos formados pelo marxismo.

Juliana Gobbe- Como você avalia as experiências do teatro brechtiano aqui no país?

SÉRGIO DE CARVALHO – Houve um grande momento inicial no fim dos anos 50 e início dos 60, em torno dos estudos do Arena e da prática do CPC. Ali a perspectiva épica – Brecht e Piscator começaram a ser estudados - ainda estava em tensão com a novidade do drama brasileiro, e a dialética era de base idealista, o que não impediu, por força da animação e liberdade intelectual daquela geração, e pela procura de proximidade com a vida popular e a luta política, que se produzissem os trabalhos mais importantes do teatro moderno brasileiro. Esse movimento deu frutos até o fim da

década de 70. E há um outro momento de teatro épico no final da década de 90, quando Brecht volta ao Brasil por efeito da onda de modernização conservadora em bases liberais que impregna uma produção cultural em outra fase, já mais institucionalizada, cindida entre pesquisa e comercialismo. Esse estudo de Brecht vem como referência diante do estrago, como vontade de aprendizado épico-dialético em tempos de caos cruento. É uma abordagem, nos seus melhores casos, mais negativa dessas referências, mais dialética num certo sentido, mas que ecoa antes como símbolo do que como realidade de uma cultura crítica.

Juliana Gobbe - A perspectiva do “teatro de militância” numa atuação com forte viés social pode, de certa forma, apontar um horizonte mais humanizador diante do ser humano diluído no pós-modernismo?

SÉRGIO DE CARVALHO – As perspectivas humanizadoras da cultura burguesa clássica não eram muito menos mentirosas do que o cinismo pós-moderno quando tentavam resolver os problemas da vida de uma perspectiva “interior”. A vantagem é que eram muito mais inteligentes, animadas, mobilizadoras – mesmo quando sabemos que o projeto de “esclarecimento” também contém seu avesso. O problema, lá como cá, não é só que ideia de “ser humano” está em questão, mas o que ela reproduz ou gera como prática social. A que ritos ideológicos ela serve? Um teatro crítico só interessa quando sabe que a história do que chamamos cultura também é expressão de barbárie, como disse o Walter Benjamin, porque fundada na divisão social do trabalho. Um teatro crítico só interessa quando reflete agudamente, o que não é fácil, sobre sua própria inscrição no mundo da luta de classes e sobre sua participação nas dinâmicas da forma mercadoria.

Juliana Gobbe – Diante desse momento crucial do capitalismo no mundo. Qual é o legado que o teatrólogo alemão deixou para o ocidente?

SÉRGIO DE CARVALHO – Uma compreensão prática e autocrítica da dialética, ligada à sua dimensão estética.

Juliana Gobbe – De que forma o teatro dialético, se praticado nas escolas, pode contribuir no processo de formação humana?

SÉRGIO DE CARVALHO – Pode contribuir desmontando convicções e relações de trabalho ideológicas.