

Brecht: arte de vanguarda e luta ideológica

Brecht: arte de vanguardia y lucha ideológica

Brecht: avant-garde art and ideological struggle

Eduardo Granja Coutinho

Professor do Programa de Pós-Graduação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
Contato: edugraco8@gmail.com

Submetido em: 07 mai. 2023

Aprovado em: 19 ago. 2023



Creative Commons



Atribuição



Não Comercial



Compartilhe Igual



Resumo

O presente ensaio aborda a questão da ideologia na obra de Bertolt Brecht. Foi no campo da estética, particularmente no terreno das artes cênicas, que Brecht travou a sua luta, colocando-se basicamente como tarefa a crítica e desconstrução da ideologia burguesa, cujo poder consiste em apresentar como naturais as relações de exploração e opressão. Em seu teatro dialético, o dramaturgo alemão revela o quão *estranhável*, na verdade, são essas relações que aos oprimidos parecem ser normais, evidentes.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; Ideologia; Teatro de vanguarda.

Resumen

Este ensayo aborda el tema de la ideología en la obra de Bertolt Brecht. Fue en el campo de la estética, particularmente en el campo de las artes escénicas, donde Brecht libró su lucha, fijándose básicamente la tarea de criticar y deconstruir la ideología burguesa, cuyo poder consiste en presentar las relaciones de explotación y opresión como naturales. En su teatro dialéctico, el dramaturgo alemán revela cuán extrañas son, de hecho, estas relaciones que a los oprimidos les parecen normales, evidentes.

Palabras clave: Bertolt Brecht; Ideología; Teatro de vanguardia.

Summary

This essay addresses the issue of ideology in the work of Bertolt Brecht. It was in the field of aesthetics, particularly in the field of the performing arts, that Brecht waged his struggle, basically setting himself the task of criticizing and deconstructing bourgeois ideology, whose power consists in presenting relations of exploitation and oppression as natural. In his dialectical theater, the German playwright reveals how strange, in fact, these relationships are, which to the oppressed seem to be normal, evident.

Key words: Bertolt Brecht; Ideology; Avant-garde theater.

1 Esses versos do próprio Brecht fazem parte do poema “Elogio do revolucionário”, que integra a peça “A mãe: a vida da revolucionária Pelagea Wlassowa (segundo o romance de Máximo Gorki)”, 1931/1932. In: *Brecht, Teatro completo*, v.4 (1990, p. 198).

2 *A exceção e a regra* (1929/30). Trad. Geir Campos. In: *Brecht, Teatro completo* (1990, p. 132)

Introdução: Brecht e a ideologia

Essa concepção interesseira, que vos leva a transformar em leis eternas da natureza e da razão as relações sociais oriundas do vosso modo de produção e de propriedade — relações transitórias que surgem e desaparecem no curso da produção —, é por vós compartilhada com todas as classes dominantes já desaparecidas.

K.Marx e F. Engels

Essa cortina que nos oculta isto e aquilo, é preciso arrancá-la!

B. Brecht

O poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) é, no campo das artes, um dos grandes herdeiros da dialética marxista. Em suas representações do convívio humano, ao colocar em relevo a conexão entre as relações de produção e a esfera social, política e intelectual, Brecht lança mão da teoria de Marx, que lhe permite perguntar ao capital: “de onde você vem?”; e indagar às ideias: “a quem estão servindo?”. Sua obra é toda marcada pela tentativa de desmascarar as manobras ideológicas daqueles que estão empenhados em legitimar as relações de exploração e opressão, apresentando-as como algo eterno, inquestionável, obscurecendo as contradições sociais, naturalizando a história. Essa postura crítica se evidencia, exemplarmente, na peça didática *A exceção e a regra*², que começa com a seguinte exortação dos atores ao público:

Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo.

E examinai, sobretudo, o que parece habitual.

Suplicamos expressamente:

Não aceiteis o que é de hábito como coisa natural,

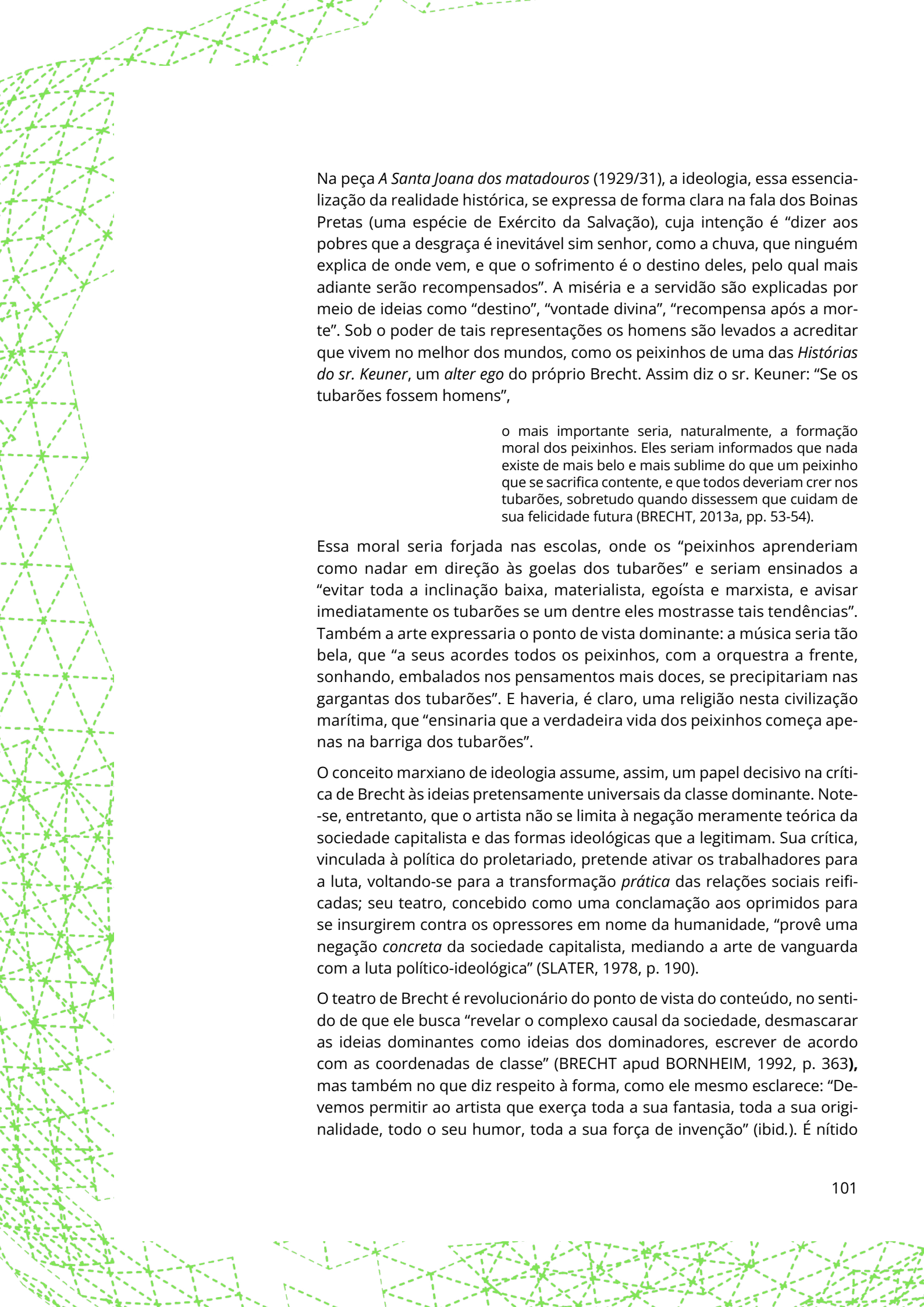
pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada,

De arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada,

Nada deve parecer natural

Nada deve parecer impossível de mudar.

Se o poder da ideologia consiste em apresentar como naturais as relações de dominação, a tarefa dos que lutam pela transformação social é a de historicizar aquilo que aparenta ser fixo e imutável. É o que faz Brecht em seu teatro, mostrando o quão *estranhável*, na verdade, são essas relações que aos oprimidos parecem ser normais, evidentes.



Na peça *A Santa Joana dos matadouros* (1929/31), a ideologia, essa essencialização da realidade histórica, se expressa de forma clara na fala dos Boínas Pretas (uma espécie de Exército da Salvação), cuja intenção é “dizer aos pobres que a desgraça é inevitável sim senhor, como a chuva, que ninguém explica de onde vem, e que o sofrimento é o destino deles, pelo qual mais adiante serão recompensados”. A miséria e a servidão são explicadas por meio de ideias como “destino”, “vontade divina”, “recompensa após a morte”. Sob o poder de tais representações os homens são levados a acreditar que vivem no melhor dos mundos, como os peixinhos de uma das *Histórias do sr. Keuner*, um *alter ego* do próprio Brecht. Assim diz o sr. Keuner: “Se os tubarões fossem homens”,

o mais importante seria, naturalmente, a formação moral dos peixinhos. Eles seriam informados que nada existe de mais belo e mais sublime do que um peixinho que se sacrifica contente, e que todos deveriam crer nos tubarões, sobretudo quando dissessem que cuidam de sua felicidade futura (BRECHT, 2013a, pp. 53-54).

Essa moral seria forjada nas escolas, onde os “peixinhos aprenderiam como nadar em direção às goelas dos tubarões” e seriam ensinados a “evitar toda a inclinação baixa, materialista, egoísta e marxista, e avisar imediatamente os tubarões se um dentre eles mostrasse tais tendências”. Também a arte expressaria o ponto de vista dominante: a música seria tão bela, que “a seus acordes todos os peixinhos, com a orquestra a frente, sonhando, embalados nos pensamentos mais doces, se precipitariam nas gargantas dos tubarões”. E haveria, é claro, uma religião nesta civilização marítima, que “ensinaria que a verdadeira vida dos peixinhos começa apenas na barriga dos tubarões”.

O conceito marxiano de ideologia assume, assim, um papel decisivo na crítica de Brecht às ideias pretensamente universais da classe dominante. Note-se, entretanto, que o artista não se limita à negação meramente teórica da sociedade capitalista e das formas ideológicas que a legitimam. Sua crítica, vinculada à política do proletariado, pretende ativar os trabalhadores para a luta, voltando-se para a transformação *prática* das relações sociais reificadas; seu teatro, concebido como uma conclamação aos oprimidos para se insurgirem contra os opressores em nome da humanidade, “provê uma negação *concreta* da sociedade capitalista, mediando a arte de vanguarda com a luta político-ideológica” (SLATER, 1978, p. 190).

O teatro de Brecht é revolucionário do ponto de vista do conteúdo, no sentido de que ele busca “revelar o complexo causal da sociedade, desmascarar as ideias dominantes como ideias dos dominadores, escrever de acordo com as coordenadas de classe” (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 363), mas também no que diz respeito à forma, como ele mesmo esclarece: “Devemos permitir ao artista que exerça toda a sua fantasia, toda a sua originalidade, todo o seu humor, toda a sua força de invenção” (ibid.). É nítido

3 Brecht é um autor realista, mas o seu realismo é de um tipo particular, diferente do realismo socialista que marcou a estética oficial soviética. Seu herói, diversamente do herói proletário, positivo, presente na literatura soviética, é, no dizer de Benjamin, um “herói surrado”, um personagem contraditório, privado de consciência de classe (possuindo, ao invés, um *instinto de classe*, como Schwejk). Seu realismo, “amplo e político, liberal no estético, soberano em relação às convenções” (Brecht apud Bornheim, 1992, p. 363), difere, por outro lado, do de Lukács, muito preso, segundo Brecht, “a modelos literários” e “técnicas narrativas determinadas”.

4 Nesse momento em que a intelectualidade de esquerda se distanciava criticamente do stalinismo, Brecht foi questionado por figuras, como Hannah Arendt, por ter se “instalado em Berlim-Leste, onde podia ver, dia após dia, o que significava para o povo viver sob um regime comunista” (1991, p. 250). O fato é que as autoridades norte-americanas lhe recusaram o visto para a Alemanha Ocidental. A Guerra Fria não lhe deixou como opção senão Berlim-Leste, onde, apesar dos problemas com a censura e a burocracia, recebeu prêmios importantes do governo, estabeleceu a sua companhia e obteve uma casa de espetáculos. Em seus *Escritos sobre teatro*, ele justifica a sua posição: “Moro atualmente num país onde


em sua arte o encontro da intenção política com o espírito de vanguarda. Opondo-se, por um lado, ao formalismo que via nas imagens estéticas fechadas e no repúdio à comunicação discursiva um potencial emancipatório mais genuíno, e por outro ao realismo socialista do período soviético³, cuja ênfase recaía sobre o conteúdo em detrimento da forma, o teatro de Brecht é um teatro político tanto pelo que diz quanto pela maneira extremamente inovadora e subversiva como o diz. Brecht criou uma forma dramática que revela ao público o caráter mistificado das ideias da dominação, desnudando o mundo para a plateia a fim de que “ela por sua vez pudesse colocar as mãos sobre o mundo” (BRECHT apud SLATER, 1978, p. 189). Nisso consiste, veremos a seguir, a genialidade de seu teatro épico.

Os que falam e os que ouvem

Brecht, disse Hannah Arendt, viveu em “tempos sombrios”: o das duas grandes guerras mundiais entremeadas pelo período de ascensão do nazismo. Em 1919, filiou-se ao Partido Social-Democrata Independente da Alemanha. Em 1923, quando Hitler tentou o fracassado *putsch* de Munique, o poeta se encontrava na lista dos primeiros que deveriam ser detidos. Em 1933, quando finalmente eclodiu o “ovo da serpente”, Brecht deixou o país com Helene Weigel e o filho. Iniciou-se um longo período de exílio com os nazistas em seu encalço: Praga, Viena, Zurique, Paris, Copenhague, Helsinque, Moscou, Califórnia. Este é, certamente, o período mais fértil de sua dramaturgia. Em 1947, após ter comparecido diante do Comitê de Atividades Antiamericanas, foi expulso dos EUA, acusado de fazer apologia do sistema comunista. Voltou à Europa e em 1949 se instalou na Alemanha, onde fundou o Berliner Ensemble e seguiu trabalhando, do lado oriental de Berlim⁴, para a transformação do mundo. A ele bem se aplica o seu famoso poema “Os que lutam”:

Há homens que lutam um dia, e são bons;
Há outros que lutam um ano, e são melhores;
Há aqueles que lutam muitos anos, e são muito bons;
Porém, há os que lutam toda a vida,
Estes são os imprescindíveis.

Foi no campo da estética, particularmente no terreno das artes cênicas, que Brecht travou a sua luta, colocando-se basicamente como tarefa a crítica e desconstrução da ideologia burguesa. Nesse terreno, investiu contra a dramaturgia tradicional como forma de comunicação, combatendo implacavelmente a empatia aristotélica, que garante ao drama o poder encantatório de produzir o envolvimento emocional do público com os heróis e, conseqüentemente, a identificação dos que ouvem com as ideias e valores dos que falam.



está se efetivando um esforço gigantesco para modificar a sociedade. Podem condenar os meios e processos - espero, aliás, que os conheçam de fato, e não através dos jornais (...) -, não hão, porém, de pôr em dúvida que, no país onde vivo, se trabalha para a modificação do mundo, para a modificação do convívio dos homens. E talvez concordem comigo que o mundo de hoje precisa de uma transformação" (1978, p. 6).


O teatro épico de Brecht é responsável pela quebra do que se chamou de "quarta parede", uma parede imaginária que separa os atores da plateia, os falantes dos ouvintes, interpondo-se entre os sujeitos, convertendo uma das partes em objeto. Uma barreira semelhante à que garante, nos cultos, a apassivação do crente; e, na radiodifusão, o silêncio das massas diante dos meios de informação. Embora o público possa ver através dessa parede invisível, os atores agem como se ele não estivesse lá, focam sua atenção no drama como se estivessem "sozinhos em público" (Stanislavski). Essa "parede" funciona como uma espécie de filtro que deixa livre o fluxo da ideologia (das ideias e da emoção) somente em um sentido, do palco para a plateia. Ela impede o público de participar ativamente, mantendo afastado da cena o seu pensamento crítico e as suas próprias emoções, mas não impede que a sua consciência seja afetada, no sentido contrário, pelo espetáculo.

Esse tipo de relação comunicativa em que apenas um dos lados fala, enredando sentimentalmente o auditório, engendra a ilusão de que o mundo encenado é o mundo real e de que as ideias e valores transmitidos são universais, inquestionáveis. O espectador, que sequer é tratado como sujeito, é incapaz de um distanciamento crítico em relação à cena representada. "Por toda a parte, as coisas que aparecem são de uma evidência de si tão grande que não precisamos fazer esforço para sua compreensão. Os homens encaram tudo como um dado preestabelecido" (BRECHT, 1978, p. 116).

Com o surgimento do palco italiano na Renascença tardia, a separação entre os que falam e os que ouvem se impõe numa medida desconhecida em toda a história dos espetáculos. A partir desse momento, observa Bornheim, "o público, sentado no escuro, limita-se a um silêncio passivo que se contrapõe à luz, à ação, ao pensamento". O palco passa a exercer as funções do sujeito, definindo aquilo que o objeto, ou o público, é (1992, p. 198 *et passim*). Diversamente, por exemplo, das festas populares, como o carnaval de rua antigo, em que não havia, ou era menos nítida essa dicotomia sujeito-objeto, o espetáculo burguês restringe a autonomia e a possibilidade de resposta por parte do público. Assim como na moderna comunicação de massa, é praticamente absoluto o poder do falante sobre o ouvinte. Falar- é um ato unilateral, observa Sodré, referindo-se à radiodifusão. "Sua regra de ouro é silenciar ou manter à distância o interlocutor. (...) O que a caracteriza é a sua *não-comunicação*, entendendo-se comunicação como troca, reciprocidade de discursos" (1986, p. 25). É fundamentalmente contra essa forma unilateral de relação social que Brecht se volta em suas peças teatrais. O poema "O teatro, casa dos sonhos" (2000, p. 240), explicita essa crítica ao teatro burguês, compreendido como um lugar de apassivamento, consolo, fuga e esquecimento do mundo real.

Muitos vêem o teatro como casa

De produção de sonhos. Vocês atores são vistos



Como vendedores de drogas. Em seus locais escurecidos

As pessoas se transformam em reis e realizam
Atos heróicos sem perigo. Tomado de entusiasmo
Consigo mesmo ou de compaixão por si mesmo
Fica-se sentado, em feliz distração esquecendo
As dificuldades do dia-a-dia - um fugitivo.

Todo tipo de fábulas preparam com mãos hábeis, de modo a

Mexer com nossas emoções.

(...)

Muitos, é verdade

Vêm essa atividade como inocente. Na mesquinhez

E uniformidade de nossas vidas, dizem, sonhos

São bem-vindos. Como suportar

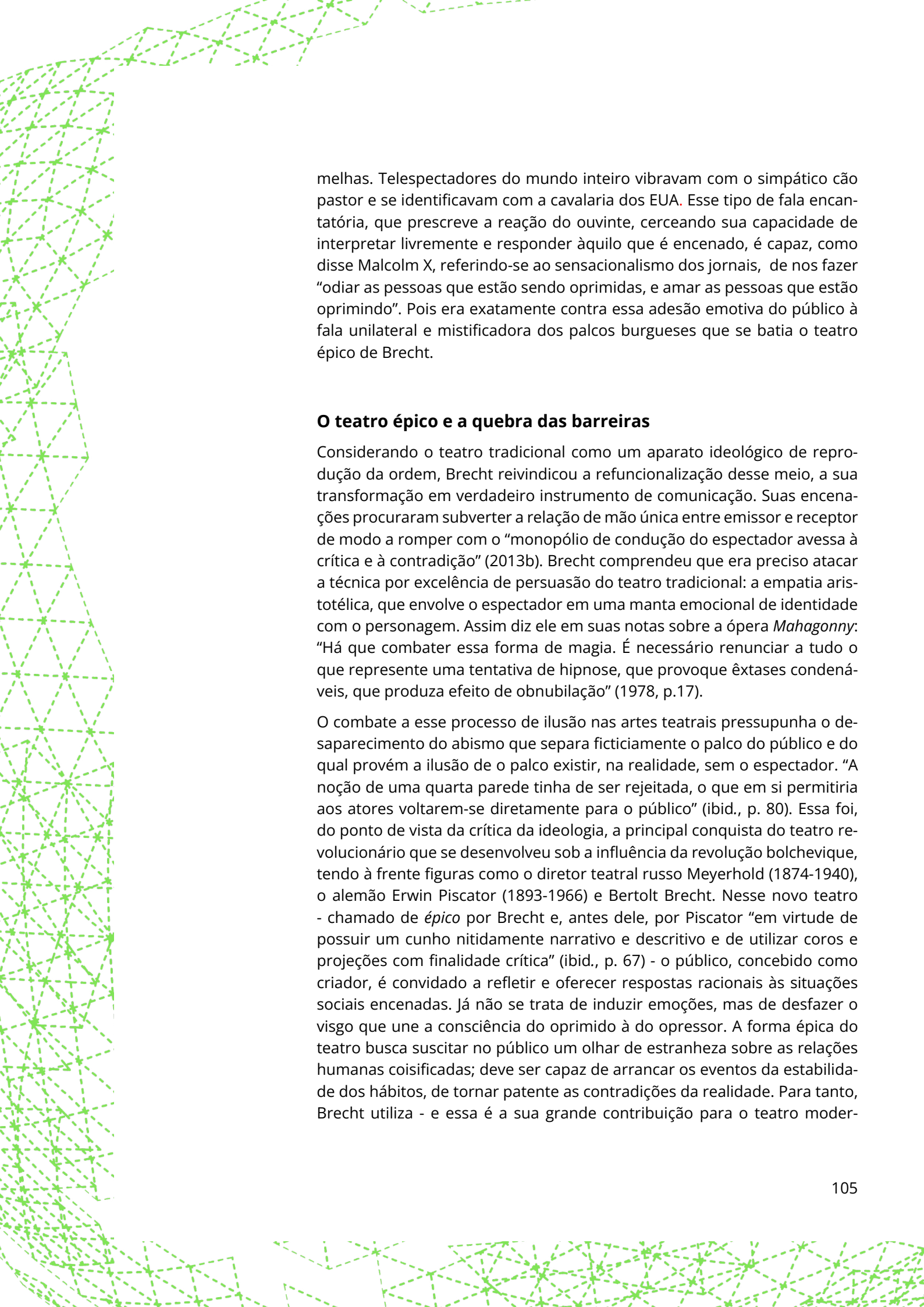
Sem sonhos? Mas assim, atores, seu teatro torna-se

Uma casa onde aprende-se a suportar

A vida mesquinha e uniforme (...).

Nessa casa de sonhos, diz Brecht em seu “Pequeno Organon para o teatro” (1978), o público é transformado numa “intimidada massa crente, fascinada”, que deseja “usufruir emoções bem determinadas. O que lhe interessa é poder substituir um mundo contraditório por outro harmonioso, um mundo que conhece mal por um mundo onírico”. Sabedor desses desejos, o construtor de intrigas domina a técnica de “mexer com as emoções” do público. Técnicas tão eficazes, assinala Umberto Eco, que “mesmo com um coração de pedra, a gente não escaparia provavelmente ao tributo emotivo que essas fábulas requerem” (1993, p. 13). Isso por uma razão simples, diz ele: dramas como *Love Story* são concebidos para fazer chorar; outros, para proporcionar a satisfação da vingança consumada, da vitória do bem contra o mal. De um modo geral, o melodrama romântico, cujo exemplo extremo talvez sejam as novelas televisivas, obedecem a fórmulas capazes de causar fortes sensações. É impossível, diz Eco, comer um bombom de mel e pretender sentir gosto de sal. «A química não se engana jamais. Ora, existe também uma química das emoções, e, segundo uma tradição ancestral, uma intriga bem urdida é um componente gerador de emoções» (ibid.).

Conhecida como a “fábrica de sonhos”, Hollywood é certamente o lugar onde melhor se produz essa química também chamada de “magia do entretenimento”. Seu público é levado a salivar, como as cobaias de Pavlov, diante das telas hipnóticas do cinema e da televisão. Quem foi criança nos anos 1970 certamente se lembra do cachorro racista Rin-tin-tin, que ao comando do cabo Rusty - *Yo ho, Rinty!* - avançava sobre os temíveis peles-ver-



melhas. Telespectadores do mundo inteiro vibravam com o simpático cão pastor e se identificavam com a cavalaria dos EUA. Esse tipo de fala encantatória, que prescreve a reação do ouvinte, cerceando sua capacidade de interpretar livremente e responder àquilo que é encenado, é capaz, como disse Malcolm X, referindo-se ao sensacionalismo dos jornais, de nos fazer “odiar as pessoas que estão sendo oprimidas, e amar as pessoas que estão oprimindo”. Pois era exatamente contra essa adesão emotiva do público à fala unilateral e mistificadora dos palcos burgueses que se batia o teatro épico de Brecht.

O teatro épico e a quebra das barreiras

Considerando o teatro tradicional como um aparato ideológico de reprodução da ordem, Brecht reivindicou a refuncionalização desse meio, a sua transformação em verdadeiro instrumento de comunicação. Suas encenações procuraram subverter a relação de mão única entre emissor e receptor de modo a romper com o “monopólio de condução do espectador avessa à crítica e à contradição” (2013b). Brecht compreendeu que era preciso atacar a técnica por excelência de persuasão do teatro tradicional: a empatia aristotélica, que envolve o espectador em uma manta emocional de identidade com o personagem. Assim diz ele em suas notas sobre a ópera *Mahagonny*: “Há que combater essa forma de magia. É necessário renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação” (1978, p.17).

O combate a esse processo de ilusão nas artes teatrais pressupunha o desaparecimento do abismo que separa ficticiamente o palco do público e do qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o espectador. “A noção de uma quarta parede tinha de ser rejeitada, o que em si permitiria aos atores voltarem-se diretamente para o público” (ibid., p. 80). Essa foi, do ponto de vista da crítica da ideologia, a principal conquista do teatro revolucionário que se desenvolveu sob a influência da revolução bolchevique, tendo à frente figuras como o diretor teatral russo Meyerhold (1874-1940), o alemão Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht. Nesse novo teatro - chamado de *épico* por Brecht e, antes dele, por Piscator “em virtude de possuir um cunho nitidamente narrativo e descritivo e de utilizar coros e projeções com finalidade crítica” (ibid., p. 67) - o público, concebido como criador, é convidado a refletir e oferecer respostas racionais às situações sociais encenadas. Já não se trata de induzir emoções, mas de desfazer o visgo que une a consciência do oprimido à do opressor. A forma épica do teatro busca suscitar no público um olhar de estranheza sobre as relações humanas coisificadas; deve ser capaz de arrancar os eventos da estabilidade dos hábitos, de tornar patente as contradições da realidade. Para tanto, Brecht utiliza - e essa é a sua grande contribuição para o teatro moder-

5 *Verfremdung* pode ser traduzido como “alienação”, mas não se confunde com *Entfremdung*, que é o termo marxista que expressa alienação econômica.

no - o *efeito de distanciamento* ou de *estranhamento* (*Verfremdungseffekt* ou *V-Effect*).⁵ “Distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece o óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade” (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 243).

Para que as situações sociais corriqueiras não apareçam aos espectadores como naturais, é preciso apresentar os acontecimentos sociais nas suas relações causais, encenar “os processos por trás dos processos, aqueles que estão encobertos e devem ser descobertos, a partir dos quais o que é observado como usual pode ser considerado como estranho” (2013b). Mais do que nas peças escritas, é na encenação que se produz esse efeito de estranhamento. Para criá-lo, o tratamento épico recorre a uma técnica de atuação e a um conjunto de recursos - coro, canções, letreiros, projeções, arquitetura cênica, etc. - no sentido de paralisar o fluxo envolvente das ações e mostrar o que nelas há de estranho apesar de seu caráter habitual, trivial. Com essa finalidade, os atores interrompem constantemente a ação, dirigindo-se diretamente ao público, comentando as situações ou fornecendo explicações sobre o sentido do que está acontecendo em cena. Em momento algum eles devem transformar-se completamente na sua personagem. Seus “sentimentos pessoais não devem ser os mesmos da personagem respectiva, para que os do público não se tornem também, em princípio, os da personagem (BRECHT, 1978, p. 118). O distanciamento consiste na técnica de manter separados esses elementos.

Para se produzir o efeito de distanciamento, diz Brecht, “é necessário, que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar” (ibid, p. 79); é preciso que, por trás dos papéis, os atores permaneçam visíveis como aqueles que os encenam. Esse traço fundamental do épico é tematizado em um de seus poemas, “O mostrar tem que ser mostrado” (2000, p. 241):

A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes

Eis o exercício: antes de mostrarem como

Alguém comete uma traição, ou é tomado pelo ciúme

Ou conclui um negócio, lancem um olhar


À platéia, como se quisessem dizer:

Agora prestem atenção, agora ele trai e o faz deste modo.

Assim ele fica quando o ciúme o toma, assim ele age

Quando faz negócio.

Ao mostrar que está mostrando, o ator desfaz a confusão entre o teatro e a realidade. Fica claro para o espectador de que se trata de uma representação. O real representado já não se mostra como algo dado, autoevidente,



6 As canções compostas por Brecht em parceria com Kurt Weill, Hans Eisler e outros, cantadas por ele próprio, Ernst Busch e Helene Weigel em tavernas e em grandes restaurantes, tinham um caráter narrativo e ocuparam um lugar central em sua dramaturgia. Algumas delas como "Mack the knife" da *Ópera dos três vinténs* transbordaram o âmbito teatral, tornando-se clássicos da canção universal. Sobre as canções de agitação de Brecht, cf. Slater, 1978; Peixoto, 1974.

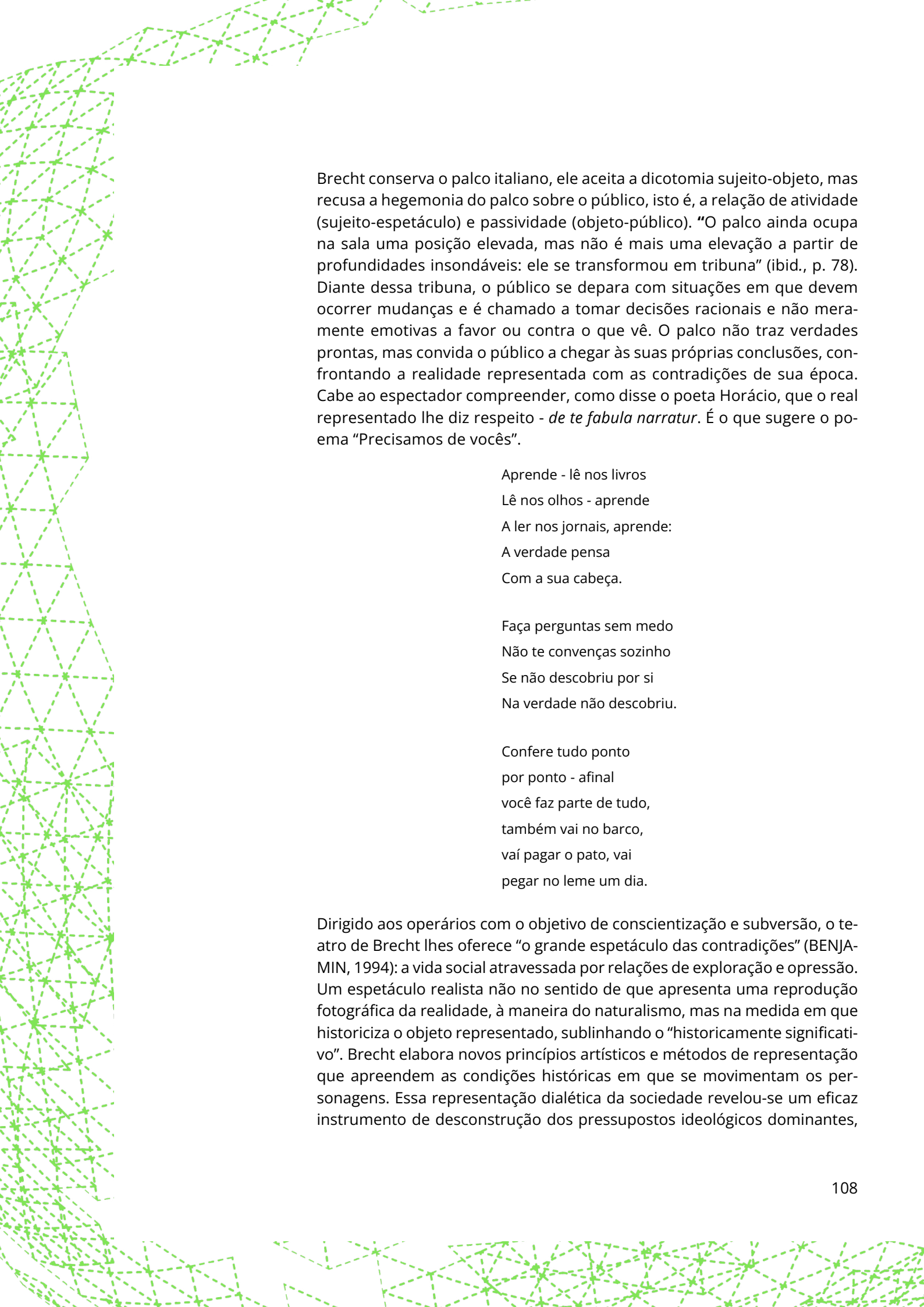
mas como um processo histórico no qual os homens são sujeitos ativos e que, por isso, pode ter diferentes desfechos. Esse era um ponto fundamental para Brecht. Seu teatro dialético buscou mostrar como o mundo é passível de ser modificado por meio da ação consciente. Para tanto, pedia a seus intérpretes uma atuação descritiva, crítica e sugestiva. Cobrava-lhes que descobrissem nos ensaios um conjunto de *gestus* que revelassem o personagem em seu contexto social específico.

Para esse teatro essencialmente narrativo, a interrupção da ação está no primeiro plano. Quando se interrompe por um instante o fluxo dos acontecimentos, paralisando a cadência que embala o público, permite-se o assombro do espectador diante do quadro que, momentaneamente livre da neblina do sonho, se faz social. É a esse emolduramento episódico da ação que se refere Walter Benjamin em seu estudo sobre Brecht, *Que é o teatro épico* (1994, p. 89): "Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo". Esse espanto provocado pela contemplação do processo histórico, dialético, "em estado de repouso" - acompanha a tomada de consciência, arrancando as coisas das suas rotinas desgastantes e tornando-as estranhas como se estivessem sendo vistas pela primeira vez.

Nesse breve represamento da existência, "reside a função formal das canções brechtianas", com seus estribilhos rudes e dilacerantes" (ibid., p. 80). Já não se trata de utilizar a música para "criar estados de alma que facilitem ao público abandonar-se irresistivelmente aos acontecimentos em cena" (BRECHT, 1978, p. 132), mas de favorecer uma atitude crítica por parte do espectador. Também a cenografia, recusando a ilusão de um quarto ou de uma paisagem, deve evitar que o público seja transportado para dentro da ação. O cenário precisa expor toda sua estrutura técnica, deixando claro que aquilo é teatro, e não a realidade. Daí o recurso também a títulos, cartazes e montagens cinematográficas, que interrompem a ação de maneira a impedir o enredamento sentimentalista do espectador na trama. Um teatro que tudo extrai do *gesto* não pode prescindir tampouco da coreografia. «A elegância de um movimento e a graça de determinada disposição coreográfica são, já em si, efeitos de distanciamento» (ibid.). Combate-se assim de diferentes maneiras a magia do teatro.

Por meio dessas técnicas, o teatro de Brecht altera fundamentalmente as relações entre o palco e o público. Não pretende aliciar pelo sentimento os indivíduos, mas organizá-los em uma grande massa de ouvintes e pensantes. Para seu público, diz Benjamin,

o palco não se apresenta sob a forma de tábuas que significam o mundo (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas" (1994, p. 79).



Brecht conserva o palco italiano, ele aceita a dicotomia sujeito-objeto, mas recusa a hegemonia do palco sobre o público, isto é, a relação de atividade (sujeito-espetáculo) e passividade (objeto-público). “O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de profundidades insondáveis: ele se transformou em tribuna” (ibid., p. 78). Diante dessa tribuna, o público se depara com situações em que devem ocorrer mudanças e é chamado a tomar decisões racionais e não meramente emotivas a favor ou contra o que vê. O palco não traz verdades prontas, mas convida o público a chegar às suas próprias conclusões, confrontando a realidade representada com as contradições de sua época. Cabe ao espectador compreender, como disse o poeta Horácio, que o real representado lhe diz respeito - *de te fabula narratur*. É o que sugere o poema “Precisamos de vocês”.

Aprende - lê nos livros
Lê nos olhos - aprende
A ler nos jornais, aprende:
A verdade pensa
Com a sua cabeça.

Faça perguntas sem medo
Não te convenças sozinho
Se não descobriu por si
Na verdade não descobriu.

Confere tudo ponto
por ponto - afinal
você faz parte de tudo,
também vai no barco,
vaí pagar o pato, vai
pegar no leme um dia.

Dirigido aos operários com o objetivo de conscientização e subversão, o teatro de Brecht lhes oferece “o grande espetáculo das contradições” (BENJAMIN, 1994): a vida social atravessada por relações de exploração e opressão. Um espetáculo realista não no sentido de que apresenta uma reprodução fotográfica da realidade, à maneira do naturalismo, mas na medida em que historiciza o objeto representado, sublinhando o “historicamente significativo”. Brecht elabora novos princípios artísticos e métodos de representação que apreendem as condições históricas em que se movimentam os personagens. Essa representação dialética da sociedade revelou-se um eficaz instrumento de desconstrução dos pressupostos ideológicos dominantes,

7 “Necessidade da propaganda” (dos *Poemas de Svendborg*), trad. Paulo César de Souza. In: *Poemas 1913-1956* (2000, p. 195).

8 “Dificuldade de governar” (dos *Poemas de Svendborg*), trad. Paulo César de Souza. In: *Poemas 1913-1956* (2000, p. 194).

9 “Expulso por um bom motivo” (dos *Poemas de Svendborg*), trad. Paulo César de Souza. In: *Poemas 1913-1956* (2000, p. 210).

rasgando o véu da reificação, tornando transparente a retórica dos poderosos, notadamente a propaganda nazista de Joseph Goebbels e Adolf Hitler:

É possível que em nosso país nem tudo ande como deveria andar

Mas ninguém pode negar que a propaganda é boa.

Mesmo os famintos devem admitir

Que o Ministério da Alimentação fala bem.⁷

À fala dos governantes e empresários sobre a “dificuldade de governar” e a necessidade de se deixar o governo do país e o controle da produção na mão de doutores e “espíritos iluminados como o *Führer*”, e não na dos trabalhadores, ele responde:

É possível que

Governar seja tão difícil

Apenas porque a fraude e a exploração

Exigem algum aprendizado?⁸

Tendo compreendido com “os clássicos” (assim ele se referia a Marx, Engels e Lenin) o segredo do caráter fetichista das ideias dominantes, o poeta o revela à classe trabalhadora. Como um intelectual orgânico, nos termos de Gramsci, Brecht liga-se aos de baixo por meio de uma instituição de classe, o teatro proletário, um espaço de diálogo e aprendizado, onde os sujeitos ouvem e falam.

Sim, eu conto os seus segredos. Fico

Entre o povo e explico

Como eles trapaceiam,

E digo o que virá, pois

Estou instruído em seus planos.

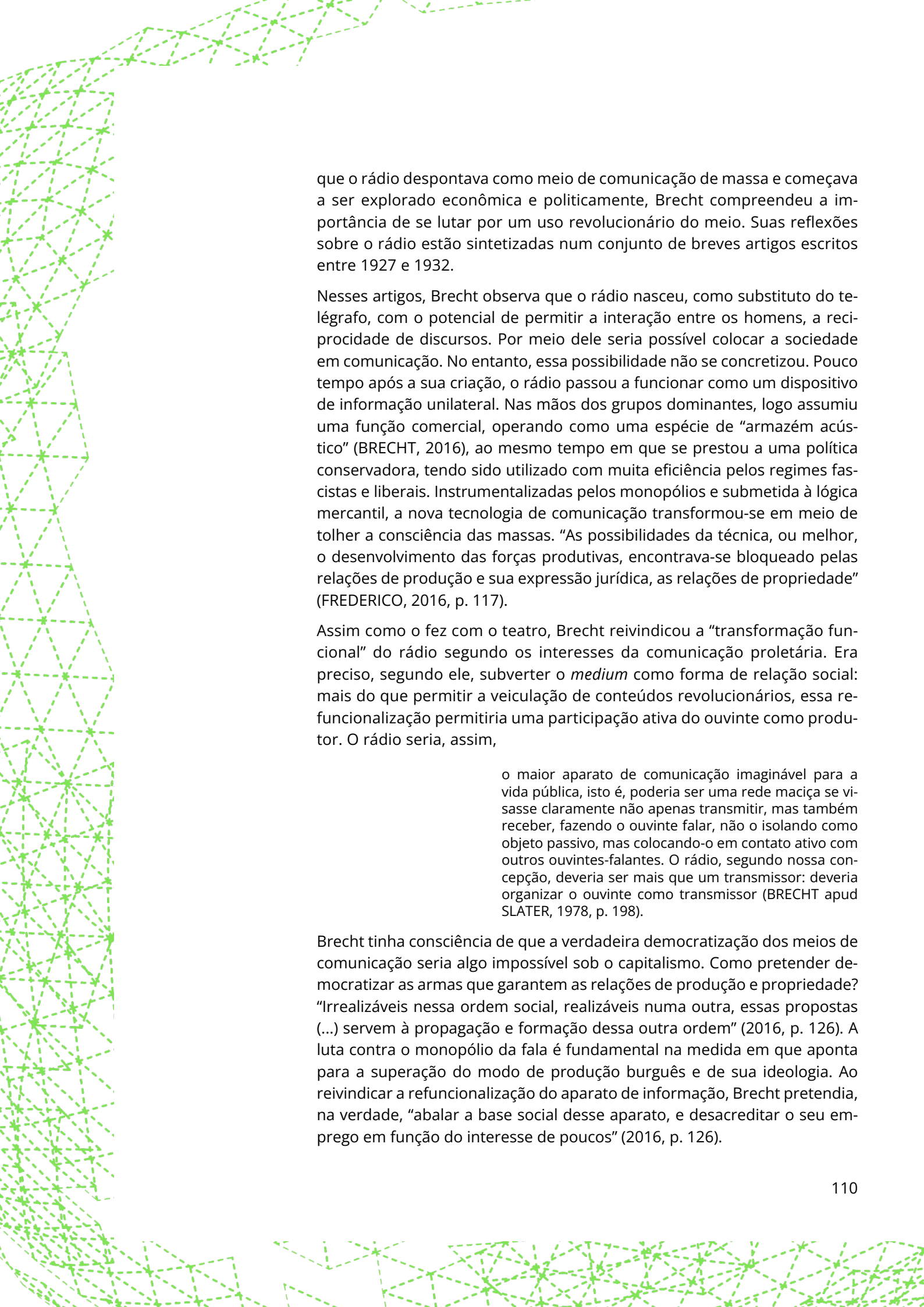
O latim de seus clérigos corruptos

Traduzo palavra por palavra em linguagem comum, então

Ele se revela uma farsa.⁹

O trabalho de Brecht no rádio

A busca por novas formas de comunicação que possibilitassem ao espectador uma atitude analítica, crítica e participativa sempre esteve no centro das preocupações políticas e estéticas de Brecht. Em suas experiências radiofônicas, observa-se a mesma intenção do teatro épico de romper com a hegemonia do falante sobre o ouvinte. “Em ambas as intervenções encontra-se o apelo à participação, o incentivo para que o mundo do trabalho tome a palavra” (Frederico, 2016, p.111). No momento mesmo em



que o rádio despontava como meio de comunicação de massa e começava a ser explorado econômica e politicamente, Brecht compreendeu a importância de se lutar por um uso revolucionário do meio. Suas reflexões sobre o rádio estão sintetizadas num conjunto de breves artigos escritos entre 1927 e 1932.

Nesses artigos, Brecht observa que o rádio nasceu, como substituto do telégrafo, com o potencial de permitir a interação entre os homens, a reciprocidade de discursos. Por meio dele seria possível colocar a sociedade em comunicação. No entanto, essa possibilidade não se concretizou. Pouco tempo após a sua criação, o rádio passou a funcionar como um dispositivo de informação unilateral. Nas mãos dos grupos dominantes, logo assumiu uma função comercial, operando como uma espécie de “armazém acústico” (BRECHT, 2016), ao mesmo tempo em que se prestou a uma política conservadora, tendo sido utilizado com muita eficiência pelos regimes fascistas e liberais. Instrumentalizadas pelos monopólios e submetida à lógica mercantil, a nova tecnologia de comunicação transformou-se em meio de tolher a consciência das massas. “As possibilidades da técnica, ou melhor, o desenvolvimento das forças produtivas, encontrava-se bloqueado pelas relações de produção e sua expressão jurídica, as relações de propriedade” (FREDERICO, 2016, p. 117).

Assim como o fez com o teatro, Brecht reivindicou a “transformação funcional” do rádio segundo os interesses da comunicação proletária. Era preciso, segundo ele, subverter o *medium* como forma de relação social: mais do que permitir a veiculação de conteúdos revolucionários, essa refuncionalização permitiria uma participação ativa do ouvinte como produtor. O rádio seria, assim,

o maior aparato de comunicação imaginável para a vida pública, isto é, poderia ser uma rede maciça se visasse claramente não apenas transmitir, mas também receber, fazendo o ouvinte falar, não o isolando como objeto passivo, mas colocando-o em contato ativo com outros ouvintes-falantes. O rádio, segundo nossa concepção, deveria ser mais que um transmissor: deveria organizar o ouvinte como transmissor (BRECHT apud SLATER, 1978, p. 198).

Brecht tinha consciência de que a verdadeira democratização dos meios de comunicação seria algo impossível sob o capitalismo. Como pretender democratizar as armas que garantem as relações de produção e propriedade? “Irrealizáveis nessa ordem social, realizáveis numa outra, essas propostas (...) servem à propagação e formação dessa outra ordem” (2016, p. 126). A luta contra o monopólio da fala é fundamental na medida em que aponta para a superação do modo de produção burguês e de sua ideologia. Ao reivindicar a refuncionalização do aparato de informação, Brecht pretendia, na verdade, “abalar a base social desse aparato, e desacreditar o seu emprego em função do interesse de poucos” (2016, p. 126).

10 "As novas eras". In: *Poemas 1913-1956* (2000, p. 294).

Precursor da luta pela democratização da comunicação de massa, o poeta tinha plena consciência de que, no mundo burguês,

Das velhas antenas vêm as velhas tolices.

A sabedoria é transmitida de boca em boca.¹⁰

Alienação e ideologia

Brecht, como foi dito, é tributário da noção marxiana de ideologia, compreendida como falsa consciência da realidade. Essa ideia de uma consciência falseada, distorcida está presente já na primeira frase de *A ideologia alemã* (1987): "Até o presente, os homens sempre fizeram falsas representações sobre si mesmos, sobre o que são ou deveriam ser". Em seguida Marx e Engels informam que essa consciência distorcida é, na verdade, uma consciência invertida da realidade: "os produtos de sua cabeça acabaram por se impor à sua própria cabeça. Eles, os criadores, renderam-se às suas próprias criações". As suas ideias lhes aparecem não como criações suas, mas como ideias autônomas, transcendentais, capazes de determinar a sua vida. O homem criou Deus e se curvou diante de suas criação; ele criou, historicamente, valores morais e passou a acreditar que esses valores eram divinos ou naturais; criou as leis do Estado e acreditou que essas eram leis absolutas, racionais. Em suma, o homem obedece as leis dos deuses que ele próprio criou.

Essas representações invertidas da realidade, as ideias da dominação, possuem, segundo o materialismo histórico, um fundamento terreno: são determinadas por inversões práticas que têm lugar no mundo da produção material, isto é, pela alienação do trabalho humano, que consiste no fato dos indivíduos não se reconhecerem no produto do seu trabalho e nas relações sociais que eles mesmos criam. A questão da ideologia encontra-se, portanto, estreitamente ligada ao problema da alienação humana. Se o homem se curva diante das ideias dominantes - da ideia de Deus ou de Estado, por exemplo -, não se reconhecendo como sujeito, criador de todas as ideias e valores, isso tem a ver com o fato de que ele tampouco se reconhece como criador no seu processo de trabalho. Como disse Marx nas *Teses sobre Feuerbach*, o fato de que os homens projetem nas nuvens um mundo religioso, místico, fantástico "só pode ser explicado a partir do autodilaceramento e pela autocontradição desse fundamento terreno" (1987, p. 12). As ideias dominantes nada mais são do que a expressão, no plano das ideias, dessas relações sociais reificadas, marcadas pelo fenômeno da alienação. A ideologia cristaliza em representações a visão invertida do real.

Daí a dificuldade de se refutar a ideologia dominante, isto é, de se explicar para um homem comum, como o fez Brecht, que ele é sujeito da história: no seu trabalho alienado ele não se percebe como sujeito. A sua experiência concreta cotidiana confirma para ele aquelas ideias invertidas, falseadas.

11 Do poema "O operário em construção" [1956] de Vinicius de Moraes. In: _____. *O operário em construção e outros poemas*. Nova Fronteira, 1983.

12 "Perguntas de um trabalhador que lê" (dos *Poemas de Svendborg*), trad. Paulo César de Souza. In: *Poemas 1913-1956* (2000, p. 166).

E a ideologia, por sua vez, corrobora a percepção que ele tem de si mesmo como objeto, adquirida no mundo do trabalho. Por isso o mundo lhe parece natural, impossível de mudar.

A problemática da alienação humana e de sua superação revolucionária que atravessa as peças de Brecht comparece de forma bastante nítida em um de seus *Poemas de Svendborg*, "Perguntas de um trabalhador que lê". Esse trabalhador lê os livros que lhe contam a história oficial, na perspectiva dos de cima, mas os lê criticamente, com aquele distanciamento proposto por Brecht, indagando sobre o papel desempenhado na história pelos de baixo, os oprimidos e silenciados. Contemplando o real histórico livre da neblina do sonho, o trabalhador constata *assombrado* que "tudo o que existia era ele quem o fazia".¹¹ Agora ele é capaz de falar, reabrindo as questões que estão soterradas por explicações doutrinárias de fundo conservador.

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?
(...)
Cada página uma vitória.
Quem cozinhou o banquete?
A cada dez anos um grande homem.
Quem pagava a conta?
Tantas histórias.
Tantas questões.¹²

As indagações se sucedem, reavivando "o poder de 'estranhar', que reage às construções ideológicas", observa Leandro Konder (1996). O trabalhador que lê estranha o que é dito nos livros, o que ouve no rádio e assiste nos espetáculos; estranha a fala unilateral dos "grandes homens" e pergunta pelos que não falam, pelos criadores expropriados do seu trabalho, pelos sujeitos apagados da história. E, assim, *arranca a cortina* que oculta as contradições sociais, camufla a luta de classes e encobre o mundo dilacerado pela alienação humana.

Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hanna. *Homens em tempos sombrios*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. "O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht". In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- 
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*, v.4. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956* (seleção e tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Editora 34, 2000.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner* (tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Editora 34, 2013a.
- BRECHT, Bertolt. "Dramaturgia não-aristotélica" (textos traduzidos e selecionados por Luciano Gatti). In: *Artepoesia*. Ouro Preto, n.14, julho de 2013b.
- BRECHT, Bertolt. "O rádio como aparato de comunicação. Discurso sobre a função do rádio". trad. Tércio Redondo. In: FREDERICO, Celso. *Ensaio sobre marxismo e cultura*. Rio de Janeiro: Mórula, 2016.
- ECO, Umberto. *De Superman au Surhomme*. Paris: Grasset, 1993.
- FREDERICO, Celso. "Brecht e a teoria do rádio". In: *Ensaio sobre marxismo e cultura*. Rio de Janeiro: Mórula, 2016.
- KONDER, Leandro. *A poesia de Brecht e a história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- MARX, K; ENGELS, F. *A ideologia alemã (I- Feuerbach)*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- SLATER, Phil. *Origem e significado da Escola de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala*. Petrópolis: Vozes, 1986.