

## IMPRESSÕES DE UMA ÉPOCA: O TEATRO DE BRECHT E A HISTÓRIA

Gianna Carli Sorrentino de Albuquerque\*

Palavras-chave: Brecht; Teatro; História.

As discussões em torno da narrativa da história e suas fontes de pesquisa sempre foram muitas ao longo do caminho trilhado pela historiografia. Com a quebra do paradigma positivista e com a revolução informacional e documental, ocorrida no século XX, aumentou o uso das linguagens visuais como documentação a serem analisadas na produção de trabalhos preocupados em discutir processos históricos, percebendo-se, assim, o quão ricas, como fonte de pesquisa, elas podem ser.

Durante o final do século XIX ocorreu uma clara demarcação das fronteiras entre as diversas ciências humanas. Já durante a segunda metade do século XX, assistimos, após as discussões em torno de um novo paradigma, a um movimento inverso: nas últimas décadas deste século, as fronteiras foram como que se diluindo, colocando, assim, em pauta, as questões que giram em torno da *multidisciplinaridade*.

Dentro desse debate, para alguns mais radicais, as fronteiras se diluem a tal ponto, que fica difícil de diferenciar as questões referentes ao ofício e atividades dos vários *campos do saber*. Todavia, apesar dos historiadores, também terem sido atingidos por esse debate, observamos que a ciência da História manteve suas especificidades, não perdendo assim sua identidade.

Quanto a essa questão da multidisciplinaridade, Sandra Pesavento, em apresentação do dossiê *História Cultural e Multidisciplinaridade*, afirma que deve-se aceitá-la, “a partir da idéia de que a realidade é construída a partir de múltiplos discursos e linguagens que dialogam entre si.” A História Cultural veio absorvendo essa postura, mantendo, dessa forma, o diálogo com os vários domínios do conhecimento em que estabelece um diálogo especial com domínios referentes as artes.

Nesse sentido, é que vemos aparecer uma interlocução entre História e Teatro, em que desse encontro disciplinar, já temos inúmeras produções e diversos grupos espalhados pelas Universidades do país, podendo citar como um exemplo bem próximo de nós, o grupo HISTORIARTE, da Universidade Federal da Paraíba.

Em meio a essas questões, de forma implícita, está o problema da *representação* na narrativa histórica. A História, enquanto discurso sobre o passado, trabalha com um referencial ausente, tendo o historiador de admitir muitos outros discursos que falam sobre o *real*, que contribuem da mesma forma para investigação do passado, além de ajudar na própria maneira de compreender o mundo.

No caso do nosso trabalho com o Teatro enquanto fonte de pesquisa é possível elaborar reflexões por intermédio do texto ou da cena, que nos dão a oportunidade de construir todo um panorama sobre um determinado momento histórico. Lembrando sempre que os discursos estruturados sobre determinadas épocas, são diferentes e dependem do *lugar* de onde fala o pesquisador. Para Michel de Certeau, a subjetividade do autor, as instituições do saber e a própria estrutura da sociedade, são fatores que determinam a produção de um discurso historiográfico e que devem ser levados em consideração no caso de uma pesquisa histórica.

Dessa forma, discutiremos o autor Bertolt Brecht, a partir da análise de algumas de suas peças, selecionadas previamente e, as quais resolvemos chamar de *primeiros temas* – além do vol. I de seu *Diário de Trabalho: 1938-1941* –, capazes de demonstrar sua compreensão do mundo, bem como o seu olhar sobre o movimento da história. Estudos como este nos mostram, que as possibilidades estão abertas para que, possamos tanto empreender pesquisas que analisem indivíduos a partir de um momento histórico, como também, façamos a análise de uma determinada época, partindo da historicidade de um indivíduo.

Nesse sentido, entendemos que atividades nesta área exigem do pesquisador um exercício interdisciplinar, com vistas a evidenciar a historicidade do objeto artístico, a partir do momento que consideramos o teatro como uma fonte de pesquisa como qualquer outro documento, cabendo a nós como historiadores, interrogá-la da mesma forma.

## **ALEMANHA: ESQUERDA REVOLUCIONÁRIA E REPÚBLICA DE WEIMAR**

Bertolt Brecht nasceu em Augsburg em 1898, na Alemanha. Filho da burguesia chegou a estudar medicina. Ainda era um adolescente quando viu estourar a Primeira Guerra Mundial – tinha 16 anos. Por conta dela chegou até a escrever poemas patrióticos, mas aos 18 anos passa a ter uma visão crítica com relação à mesma, denunciando não só sua inumanidade, “como também a estreita ligação que aparece nas conflagrações entre a desgraça dos pobres e o aumento do lucro dos ricos”, como ele mesmo escreveu no poema *Na Guerra Muitas Coisas Crescerão*:

Ficarão maiores as propriedades dos que possuem  
E a miséria dos que não possuem.

As denúncias, que aparecem através de textos mordazes e de uma visão catastrófica do mundo, fizeram com que se identificassem em seus escritos elementos que o aproximam de movimentos como o *expressionismo* e o *dadaísmo*, apesar dele – lembremos – não se fechar em nenhum movimento de forma específica.

Essas manifestações artísticas fizeram parte da – auto-intitulada – *vanguarda* artística que surge entre o final do século XIX e início do século XX – e da qual Brecht passou a fazer parte.

Uma característica importante a ser destacada é a de que essa vanguarda se tornou extremamente politizada: não havia como não manifestar o que sentia-se com relação a assuntos como revolução socialista ou guerra mundial, sendo digno de nota que em torno dessas questões era a esquerda que conseguia concentrar essa vanguarda.

Na Alemanha, a derrota da esquerda revolucionária junto à ineficiência da República de Weimar era motivo de insatisfação entre os artistas que surgiam. Após o término da I Guerra, o país vinha pagando os ônus de guerra através do Tratado de Versalhes e encontrava-se diante de uma revolta de trabalhadores, cujo desfecho marcou o surgimento da República de Weimar.

O Tratado de Versalhes foi o acordo de paz imposto pelas potências vencedoras (EUA, Grã-Bretanha, França, Itália), após o término da Primeira Guerra e, que, porém, como lembra Hobsbawm, estava “condenado desde o início”. Nele a Alemanha foi colocada como a responsável pela grande destruição ocorrida na Primeira Guerra, sendo assim, quem mais sofria com as imposições do Tratado.

Em meio a essa situação o movimento de trabalhadores se intensifica, culminando em uma revolta que foi levada a frente pela Liga Spartakus, grupo formado por dissidentes do Partido Social Democrata Alemão, e que tinha como seus principais líderes, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, divergentes das políticas do partido e seu apoio a I Guerra.

O movimento teve seu início em Outubro de 1918, com um levante de marinheiros da base naval de Kiel, e representava a ameaça bolchevique em território alemão; precisava, assim, ser eliminado.

Nas primeiras semanas de 1919, tomaram as sedes dos principais jornais de Berlim, mas foram violentamente reprimidos em poucos dias e tiveram seus principais líderes assassinados, o que pôs fim a revolta.

Tudo isso em meio a uma instabilidade que se dava em todos os setores: político, social e econômico. Mas apesar dessa crise generalizada, o campo da cultura (pensando de forma específica as artes), esteve sempre em movimento durante todos esses anos da República. As manifestações de insatisfação com a situação da sociedade alemã eram muitas. Os artistas vanguardistas da Alemanha surgiam durante e após a Guerra, se recusando a aceitar o que vinha ocorrendo em seu país e no mundo. Bertolt Brecht era um desses.

Estes artistas produziam a partir dos sentimentos de angústia e da insatisfação; da desilusão causada pela República e, principalmente, pela derrota da esquerda revolucionária. Nesse sentido, é que quando se observam as produções desses artistas, raramente vemos expresso o sentimento de *esperança*, apesar de ideologicamente acreditarem em mudanças.

## **OPERÁRIOS, SUBÚRBIOS E DIALÉTICA: OS PRIMEIROS TEMAS**

Dessa forma, podemos observar que um dos primeiros temas a ser representado por Brecht está relacionado, justamente, à revolta de trabalhadores e a Liga Spartakus, ambos discutidos na peça *Tambores na Noite*, escrita entre 1918-1920. Destacando que a revolta na Alemanha ocorreu no período entre o final de 1918 e início de 1919, vemos – além da genialidade – como ele sempre manteve relações diretas com seu tempo e a história. Podemos dizer isso porque Brecht, ao contrário da maioria, se via como sujeito ativo na sociedade, sempre investigando, analisando e refletindo sobre o processo histórico, que é de onde extrai todo o material para a sua teoria.

Em *Tambores na Noite* temos a história do soldado alemão Kragler, que combateu na África pela Alemanha e volta para o país enquanto está ocorrendo à revolta de trabalhadores junto a Liga Espartakus entre 1918 e 1919. Na peça, vemos referências constantes aos “abutres da revolução”, os espartaquistas e ao “bairro dos jornais”. A encenação termina durante a tomada das sedes dos principais jornais, pelos revolucionários, questões que podem ser identificadas na seguinte passagem:

Espartaquistas no bairro dos jornais!

Rosa, a vermelha, faz discurso ao ar livre no Jardim Zoológico!

(BRECHT, 1977: p. 206).

Já em a *Ópera de Três Vinténs* (1928), vemos em cena uma sátira social com personagens marginais dos subúrbios londrinos. A exploração do lucro feita pelo capitalista em cima dos miseráveis se apresenta na figura de um tal Sr. Peachum, dono de uma loja, na qual aluga roupas esfarrapadas para que os miseráveis possam mendigar mais “caracterizados”.

Sua filha, Polly, resolve se casar com o gangster mais perigoso de toda Londres, conhecido como Mac Navalha; e o xerife da cidade, Brown, O Tigre, é nada mais nada menos do que amigo de longa data de Mac Navalha e encobre todos os crimes do amigo, que, assim, passa ileso pela polícia.

Em falas de personagens como Mac e Brown, podemos ver exposto, o que representava para Brecht, intuições sociais como a instituição jurídica, quando se referem à *lei* e aos advogados e a financeira quando se referem aos bancos. Para ele eram instituições falaciosas.

Numa discussão entre o Sr. Peachum, que quer prejudicar a imagem da polícia com um cortejo de seus miseráveis, e o xerife Brown, Peachum diz:

[...]A lei foi feita única e exclusivamente para explorar aqueles que não a entendem ou que, por pura necessidade, não podem cumpri-la. E quem quer receber sua parte nessa exploração tem que agir rigorosamente dentro da lei. (BRECHT, 1988: p. 84).

E quando interrogado por Brown, se com isso ele acha que os seus juizes são corruptos, Peachum responde que

pelo contrário! Nossos juizes são incorruptíveis: e não há dinheiro no mundo que os corrompa a ponto de fazerem valer a justiça. (1988: p. 84).

Já mais a frente, ao final da peça, com Mac Navalha perto de ser enforcado, no meio de sua penúltima fala diz:

[...] O que é uma gazua comparada a uma ação ao portador? O que é um assalto a um banco comparado a fundação de um banco? [...]. (1988: p. 103).

Nesse período dos anos 20, representados pelas peças citadas anteriormente a *dialética* esta mais do que presente em tudo que escreve. Partindo dela é que, Brecht, em sua teoria do teatro, ressaltava a importância da utilização do *efeito-d* (efeito de distanciamento) e dos gestos na representação teatral.

O efeito de distanciamento que utiliza em suas peças, dar-se através da interrupção de ações, de grandes títulos de cenas em letreiros, buscando fazer com que o espectador não se identifique emocionalmente com o que esta sendo apresentado e possa realmente pensar sobre o que esta vendo.

Nesse sentido, é que sobre o efeito-d, em dezembro de 1940, escreve em seu Diário que é “claro que o teatro do distanciamento é um teatro da dialética” e ainda diz que seria praticamente impossível representar a realidade com intenção de poder dominá-la, “sem indicar o caráter contraditório e corrente de condições, acontecimentos, figuras, pois a realidade só pode ser dominada se se reconhece sua natureza dialética” (BRECHT, 2002: p.151).

Lembremos então, com isso, da atitude que Brecht indicava que o ator deveria tomar. A partir de agora este passaria também a não mais encarnar a personagem como era feito no teatro da tradição aristotélica. Para ele, determinada ação acontece de determinada forma, porque está inserida naquele determinado tempo histórico, isso não quer dizer que com o passar dos tempos as ações não mudem. Por isso, é que podemos identificar *distanciar* no teatro brechtiano como sendo *historicizar*.

Com relação ao gesto no teatro, Brecht explica que não devemos entender por gesto um “simples gesticular”; que “não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou começar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais”; necessita da elaboração de *gestos sociais*. Eles é que são significativos, pois fazem parte da realidade social da luta de classes. Nesse sentido, é que, por exemplo, o movimento de se defender de uma mosca, não é um gesto social, mas a

atitude de se defender de um cão pode ser um gesto social, se for exposta “a luta que um homem andrajoso tem de travar com cães de guarda” (2005: p. 238).

Walter Benjamim, explica que os gestos são algo que podem revelar muito sobre personalidades, sendo relativamente pouco falsificáveis e que, ainda, são eles capazes de demonstrar “a significação e a aplicabilidade social da dialética” (1987: p. 88).

Comentando sobre *Um Homem é um Homem*, escrita por Brecht entre 1924-1926, Benjamim, demonstra que “o mesmo gesto faz Galy Gay aproximar-se duas vezes do muro, uma vez para despir-se e outra para ser fuzilado” (1987: p. 89). Na peça, Galy Gay é um simples estivador que acaba se envolvendo no meio dos “militares de Kilkoa”. E, que a exemplo da fala de uma das personagens

[...] é um homem que não sabe dizer não! (BRECHT, 1987: p. 157).

Como bem explica Benjamim (1987: p. 86), a peça não trata da “fidelidade à sua própria essência, e sim da disposição constante para receber uma nova essência”, pois só quem “está de acordo” tem a oportunidade de mudar o mundo.

Leandro Konder coloca Brecht, como “um mestre da dialética”, dizendo que

para ele, a possibilidade de engendrar o novo e compreendê-lo dependia da capacidade de o sujeito humano, em sua ação, conferir-lhe um sentido, uma razão. Essa razão, por sua vez, não poderia *jamaiz* preexistir à intervenção inovadora dos homens, isto é, não poderia presumir-se acabada, completa, inquestionável. Ao contrário, deveria ser necessariamente uma razão autoquestionadora, sempre disposta a se repensar, a se reformular, aprendendo constantemente com a história, na qual se manifesta e se realiza. (1996: p.71).

A intenção de Brecht, era a de dar ao teatro a função social de objeto transformador e instigador de uma atitude crítica, diferentemente do teatro da estética burguesa da época, dito naturalista e de tradição aristotélica.

O homem não é mais visto como algo mecânico e incapaz de resistência (BENJAMIM, 1987: p. 89). A “pobreza e estupidez” não são mais tratadas “como um fato da vida, mas como coisas que são interdependentes e que podem ser eliminadas” (BRECHT, 2002: p. 176). Ele acredita que as coisas não são imutáveis, como nos diz em seu *Elogio da Dialética*:

[...]O seguro não é seguro. Como está não ficará.[...]

[...]Os vencidos de agora serão os vencedores de amanhã.  
E o 'hoje' nascerá do 'jamais' [...].

O que vemos é que ao nascer, o homem encontra determinadas circunstâncias sociais que independem de sua vontade. Porém, ser condicionado pelas circunstâncias sociais, não significa manter uma relação passiva com o preexistente. O homem é produto das condições sociais, mas também, é um ser criativo e pode buscar formas de se libertar das condições impostas.

Toda essa articulação é a dialética. Alegrou-se em conhecê-la – seja lendo Hegel ou Marx –, e inclusive, a sua teoria do teatro, põe em discussão o assombro, com relação ao que vê representado, mas também o alegrar-se em conhecer o que está sendo discutido. Nesse sentido, é que nos diz Benjamim, que “o objeto mais autêntico desse assombro é a dialética” (1987: p. 89). Através dela, admitia a existência de contradições internas, nas quais procurava trabalhar da mesma forma dialética que olhava a política ou as relações sociais. Considerava que era através desse movimento que os sujeitos se fazem (KONDER 1996: p. 53).

Esse conflito interno, para Brecht, é que nos leva a fazer escolhas. Uma das escolhas que Brecht teve de fazer foi a de optar pelos valores da sua classe ou não. Optou, assim, pelos valores da classe trabalhadora, do povo.

Sobre isso escreveu da forma mais mordaz, que o “educaram no hábito de ser servido”, mas que depois de crescido, olhou ao seu redor e viu como as pessoas de sua classe não o agradavam, acabou se juntando a “gente pequena”, como ele próprio diz. Por isso se intitulava *traidor de sua classe*:

[...] ensinaram-lhe suas artes, e ele  
denuncia-os ao inimigo.  
Sim, eu conto seus segredos.  
Fico entre o povo e explico  
como eles trapaceiam,  
e digo o que virá.  
Pois estou instruído em seus planos [...].  
(BRECHT, s.a: s.p).

Por fim, podemos concluir o quanto a obra de um autor é claramente marcada pelo seu tempo. Com Brecht não poderia ser diferente. No entanto, é importante ressaltarmos, que apesar disso, ele não foi marcado de forma determinante pelos acontecimentos de sua época. Seus escritos são expressões de seu tempo, mas também é a expressão de sua inquietação pessoal, de sua personalidade questionadora e de sua individualidade.

## NOTAS