

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

RAYLA DIAS

***A MÃE*: A MUDANÇA DE FUNÇÃO NO TEATRO DE BRECHT**

São João del-Rei

2021

RAYLA DIAS

***A MÃE*: A MUDANÇA DE FUNÇÃO NO TEATRO DE BRECHT**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei para a obtenção do título de mestra em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Cultura, Política e Memória.

Orientadora: Profa. Dra. Carina Maria Guimarães Moreira

São João del-Rei

2021

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

D541m Dias, Rayla .
 A Mãe : A mudança de função no teatro de Brecht /
Rayla Dias ; orientadora Carina Maria Guimarães
Moreira. -- São João del-Rei, 2021.
 114 p.

 Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas) -- Universidade Federal de São João
del-Rei, 2021.

 1. Teatro político. 2. Bertold Brecht. 3. Mudança
de Função. I. Guimarães Moreira, Carina Maria,
orient. II. Título.



Ata da Defesa Pública de Dissertação de Mestrado

Aos dezesseis dias do mês de julho do ano de 2021, às 09 horas via aplicativo Zoom, reuniram-se os membros da banca examinadora composta pelos professores doutores Carina Maria Guimarães Moreira (presidente e orientadora, PPGAC/UFSJ), Alberto Ferreira da Rocha Junior (membro titular PPGAC/UFSJ), Ernesto Gomes Valença (membro titular, PPGAC/UFOP), a fim de arguirem a mestranda Rayla Dias, cujo trabalho intitula-se “A MÃE: A MUDANÇA DE FUNÇÃO NO TEATRO DE BRECHT”. Aberta a sessão pela presidente da mesma, coube à candidata expor o tema de sua dissertação, dentro do tempo regulamentar, sendo em seguida questionada pelos membros da banca examinadora. Tendo dado as explicações que foram necessárias, os membros da banca consideraram a Dissertação de Mestrado:

aprovada

não aprovada, devendo ser realizada nova defesa no prazo de noventa dias.

Recomendações da Banca:

Recomenda-se uma revisão das normas técnicas no texto. Durante a apresentação inicial a mestranda demonstrou o perfeito domínio dos resultados da pesquisa e grande capacidade na articulação de ideias. A escolha da noção de “mudança de função” é uma contribuição significativa para as discussões sobre o teatro de Brecht. Por fim, a banca destaca a pertinência e importância do tema da dissertação para o momento político presente.

Banca Examinadora:

Carina Maria Guimarães Moreira (PPGAC/UFSJ)

Alberto Ferreira da Rocha Junior (PPGAC/UFSJ)

Ernesto Gomes Valença (PPGAC/UFOP)

São João del-Rei, 16 de julho de 2021.



Emitido em 16/07/2021

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO N° ata defesa Rayla/2021 - PPGAC (13.41)
(N° do Documento: 84)

(N° do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 17/07/2021 15:06)
ALBERTO FERREIRA DA ROCHA JUNIOR
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DEACE (12.83)
Matrícula: 1005446

(Assinado digitalmente em 17/07/2021 10:40)
CARINA MARIA GUIMARAES MOREIRA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
PPGAC (13.41)
Matrícula: 1721320

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufsj.edu.br/public/documentos/> informando seu número: **84**, ano: **2021**, tipo: **ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**, data de emissão: **17/07/2021** e o código de verificação: **41f2160592**

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, Maria Edileusa Avelino Mesquita, pelo apoio durante toda a vida e pelo empenho na minha formação. Te amo e sou imensamente grata por tudo.

Agradeço aos meus irmãos, Raul e Gabriel, pelo carinho, pelo cuidado e pelas risadas. Amo vocês com todo o meu coração.

Agradeço ao meu pai por ter me ensinado a sonhar.

Agradeço a minha orientadora, Carina Maria Guimarães Moreira, pelas oportunidades diversas que me deu no palco e na escrita, e por me ajudar nos momentos bons e ruins que essa pesquisa me proporcionou.

Agradeço ao professor Claudio Guillarduci, por acreditar em mim, me incentivar e por me ensinar sobre o significado, os desafios e as possibilidades da educação. A sua influência foi fundamental na minha trajetória.

Agradeço a todos os professores do Teatro-UFSJ e especialmente aos professores da minha linha de pesquisa (Cultura, Política e Memória), por todos os ensinamentos e por todo o cuidado com a minha formação.

Agradeço à Beatriz Valquíria pelas conversas, pelas trocas, pelas viagens e pelas histórias que protagonizamos. Agradeço também a Thainá, Júlio e Novato, por perdoarem as minhas ausências, se alegrarem com as minhas vitórias e me acolherem nas minhas dores.

Agradeço ao Raphael, meu companheiro, por tudo e por tanto. Te amo e sou grata por todos os sonhos, as lutas e as conquistas que temos compartilhado. Sigamos juntos.

RESUMO

O objetivo deste trabalho de dissertação é analisar o texto dramático *A mãe*, de Bertolt Brecht, tendo como referência a concepção de mudança de função desenvolvida pelo próprio autor. Nesse sentido, a pesquisa se desenvolve em torno dos textos teóricos de Brecht, e de intelectuais comprometidos com a análise e a interpretação da obra brechtiana para compreendermos não só a concepção de mudança de função e sua relação com a obra investigada, mas também compreender os pressupostos que permitiram a construção e o desenvolvimento da peça em questão. Dessa forma, intentamos compreender a investigação da categoria mudança de função, levando em consideração os aspectos históricos que permitiram o surgimento e o desenvolvimento de tal ideia, para, a partir desse entendimento, construirmos uma análise da obra *A mãe* que se disponha a compreender a sua localização na trajetória artística de Brecht e suas potencialidades para a luta revolucionária no campo da cultura ainda hoje.

Palavras-chave: *A mãe*; teatro político; teatro revolucionário; Bertolt Brecht; mudança de função.

ABSTRACT

The dissertation objective is to analyze the dramaturgical text *The Mother* by Bertolt Brecht, having as reference the concept of change of function developed by the author. In this sense, the research is elaborated around Brecht's theoretical texts, and academic productions written by intellectuals committed to the analysis and interpretation of Brecht's work. The approach to these texts aimed to understand not only the concept of change of function and its relationship with the Brechtian work investigated, but also to understand the assumptions that allowed the construction and development of the referred theatrical play. Thus, we intend to understand the investigation of the change of function category taking into account the historical aspects that allowed the emergence and development of such idea. Based on this understanding, we build an analysis of the play *The Mother* that is willing to comprehend its location in Brecht's artistic trajectory and its potential for the revolutionary struggle in the field of culture today.

Keywords: The mother; political theater; revolutionary theater; Bertolt Brecht; change of function.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – OS INÍCIOS DE BRECHT: ENTRE A REVOLUÇÃO E A GUERRA	16
1.1 O tempo histórico de Brecht	16
1.1.1 A república de Weimar e a derrota da revolução.....	17
1.1.2 O nazismo.....	22
1.1.3 O processo revolucionário russo.....	24
1.1.4 A arte política na União Soviética	28
1.2 Os pressupostos de Brecht	35
1.2.1 Associações de teatro na Alemanha.....	36
1.2.2 Gêneros literários da Alemanha.....	36
1.2.3 Brecht e o marxismo	38
1.2.4 Brecht e Piscator.....	41
CAPÍTULO 2 – MUDANÇA DE FUNÇÃO: UMA LÓGICA MATERIALISTA NO TEATRO	45
2.1 Mudança de função.....	46
2.2 Um novo tempo, um novo teatro.	50
2.3 O método de Marx.....	56
2.4 Narratividade.....	61
2.5 Brecht e os elementos dramáticos.....	72
2.6 Mais do que apenas conteúdos.....	76
CAPÍTULO 3 – REVOLUÇÃO E MUDANÇA DE FUNÇÃO.....	79
3.1 Contexto histórico.....	79
3.2 Pistas sobre a mudança de função.....	80
3.2.1 A família e o papel social da mãe	81
3.2.2 Narratividade	87
3.3 Trajetória de formação da personagem.....	90
3.3.1 A educação.....	90
3.3.2 Deus	93
3.3.3 Luta proletária	98
3.3.4 Dialética.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

O trabalho que apresentamos aqui tem como tema o teatro de Bertolt Brecht e busca tratar da concepção de “mudança de função”¹ a partir da análise da obra brechtiana “A Mãe”.

O ponto de partida deste trabalho se deu ainda na graduação em Teatro pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), quando me aproximei do teatro de Brecht. Primeiro, como atriz, especialmente dentro do projeto da professora Carina Maria Guimarães, “As formas do político na cena contemporânea” – projeto que dá origem ao Coletivo Fuzuê², do qual participei do ano de 2016 ao ano de 2018. Depois, na pesquisa teórica, de fato, quando, na iniciação científica, orientada pelo professor Cláudio Guillarduci, estudei os textos de Walter Benjamin sobre Brecht, compilados no livro “Ensaio sobre Brecht” (2017).

Ao longo da graduação, tive contato com esses e outros projetos que acenderam meus questionamentos em relação ao teatro, mas principalmente em relação ao modo de produção e reprodução da vida que nós, enquanto sociedade, assumimos como o mais “correto”. Foram esses questionamentos que me levaram a produzir esta pesquisa, tendo em vista que Brecht e seu teatro, até hoje (no meu entender), oferecem elementos importantes para discutir as nossas possibilidades de construção revolucionária no campo das artes e da cultura.

Desde o início do século XX, o teatro político desenvolvido por Brecht tem se consagrado como movimento artístico de resistência não só porque questiona as estruturas fundantes do teatro burguês, mas também porque busca construir um modelo artístico-cultural de luta contra os mecanismos de opressão. Nesse sentido, várias pesquisas têm tratado de analisar as peças e os poemas de Brecht, trazendo à tona aspectos importantes da obra desse autor que nos auxiliam a refletir sobre o tempo histórico em que Brecht viveu e sobre o qual escreveu, mas também sobre os

1 A depender da tradução, o termo “mudança de função” pode ser encontrado também como “refuncionalização” ou “troca de função”. Todos esses termos se referem à palavra alemã *Umfunktionierung*.

2 O Fuzuê é um coletivo teatral coordenado e dirigido pela professora Carina Maria Guimarães Moreira e é composto por alunos do curso de graduação em Teatro e do curso de Mestrado em Artes Cênicas da UFSJ. O grupo desenvolve pesquisas teóricas e práticas em torno da cena política e conta hoje com dois espetáculos: “Fuzuê” (2016) e “Confere” (2018).

dias atuais que, infelizmente, guardam semelhanças com os momentos mais terríveis do início do século XX.

A ofensiva neoliberal tem atingido de forma violenta trabalhadoras e trabalhadores em todo o mundo, mas tem se mostrado especialmente cruel em países periféricos tal qual o Brasil. A retirada de direitos³, a defesa e divulgação de uma pretensa meritocracia que se manifesta na continuidade de uma série de privilégios das classes dominantes, a criminalização de diversas formas e plataformas de luta popular, a desarticulação das organizações de trabalhadoras e trabalhadores e, por fim, a demonização da categoria revolução sustentam um projeto político e econômico que, no campo material, tem destruído não só a vida de milhões de pessoas, mas a natureza como um todo – tendo em vista que a aceleração da poluição, do desmatamento, da deterioração da terra é substância própria do regime capitalista em sua forma atual. Desta feita, as possibilidades de organização e de luta da classe trabalhadora⁴ contra as ofensivas do capital têm se tornado cada vez mais difíceis e cada vez mais escassas; ao mesmo tempo, essa luta tem se tornado cada vez mais urgente. Nossa pesquisa foi motivada também por esse cenário histórico.

Em seu tempo, Brecht atuou politicamente para construir uma alternativa revolucionária em seu país. Com a ascensão do nazismo, saiu da Alemanha, mas nunca deixou de trabalhar para a construção de uma nova forma de sociabilidade. Sua arte sempre foi comprometida com a luta das trabalhadoras e dos trabalhadores do mundo.

Além de seu comprometimento pessoal com um projeto político específico (o socialismo), o que por si só já é extremamente relevante em seu trabalho, Brecht é também reconhecido pela profunda riqueza técnica e artística presente nas suas inúmeras obras, desde o teatro até a literatura. A grandeza da obra brechtiana é tão

³ A PEC 18/2019 que trata da reforma da previdência e a Lei Nº 13.467 que trata da reforma trabalhista são exemplos disso.

⁴ Entendemos que a ideia de luta de classes não exclui nem diminui nenhuma das lutas historicamente empreendidas por grupos oprimidos ao redor do mundo, tais como mulheres, negros e pessoas LGBTQI+. Pelo contrário, acreditamos que a ideia de luta de classes incorpora e traz ainda mais substância a essas pautas. Marcelo Badaró em seu livro *A classe trabalhadora: De Marx ao nosso tempo* traz à baila o conceito de classe trabalhadora e de luta de classes avaliando sua validade e atualidade. Identificando e apresentando a classe trabalhadora nos nossos dias, sua cor, seu gênero, no Brasil e no mundo. É a partir dessas análises que nos apoiamos para reafirmar a ideia de luta de classes nesse trabalho.

impressionante que ele é talvez o diretor e dramaturgo da modernidade mais estudado do campo teatral. Ainda assim, estamos longe de esgotar as compreensões a respeito de sua obra e de suas elaborações artísticas. Dessa forma, elencar uma obra de tal autor como objeto de pesquisa não foi e não poderia ser uma tarefa fácil.

A peça “A mãe” é uma adaptação de Brecht para o teatro de um romance de mesmo nome, escrito pelo autor Máximo Gorki. A obra se localiza na trajetória artística de Brecht num momento bastante específico, 1931, um pouco antes de Brecht sair da Alemanha e de Hitler tomar o poder. Alguns autores⁵ analisam a obra de Brecht a partir de certas fases, uma dessas fases diz respeito à produção das peças didáticas ou peças de aprendizagem. Tais produções se deram no início da carreira do dramaturgo alemão. Outra fase, que corresponderia a um momento de maior maturidade do autor, contempla as peças que foram elaboradas e produzidas já no exílio, o que convencionamos chamar de “teatro épico”. Se levarmos em conta esse tipo de leitura da obra brechtiana, a peça *A Mãe* se enquadraria em um momento de transição.

Além desse momento de importante transformação para Brecht e para o mundo, a peça ainda trata de um assunto absolutamente relevante para a história do século XX: a Revolução Russa. Discutir no palco a história de uma vitória revolucionária real, no momento em que o nazismo começa a ganhar espaço na sociedade alemã, traz à tona contornos profundos e complexos de um teatro político revolucionário produzido em um tempo histórico altamente reacionário e conservador – o que para a nossa pesquisa foi muito profícuo, tendo em vista que buscamos compreender um dos aspectos mais materialistas do teatro brechtiano e que sustenta muito do carácter revolucionário dessa proposta teatral: a ideia de mudança de função.

A concepção de mudança de função, a qual eu já tinha estudado na iniciação científica e que foi um elemento importante desde o começo da pesquisa para a dissertação, era especialmente interessante para pensar uma peça com o conteúdo

5 Segundo Fran Teixeira (2014, p. 47): “Diversos comentadores de seu teatro (BORNHEIM, 1992; ESSLIN, 1979; HINCK, 1962; KESTING, 1986; WILLET, 1967) organizam a produção brechtiana enfeitando-a em fases, sejam biográficas ou estéticas. É comum ouvir falar do jovem Brecht expressionista, do Brecht exilado, do Brecht em Hollywood, do Brecht do Berliner Ensemble. E também do Brecht das óperas, das peças didáticas e do Brecht tardio das grandes peças”.

revolucionário tão presente. Todas essas camadas me levaram a elencar a peça *A mãe* como objeto de estudo desse trabalho.

Buscamos, com esta pesquisa, portanto, lançar mais um olhar sobre o teatro brechtiano, que é também e antes de tudo um teatro político e revolucionário. Entendemos que a obra *A mãe*, além de apresentar de forma bastante nítida questões pertinentes ao seu tempo (início do século XX), tem muito a nos dizer ainda hoje, na terceira década do século XXI.

Tendo em vista a relação de Brecht com o marxismo (que inclusive começa a se delinear de forma mais precisa e mais permanente só poucos anos antes de Brecht se dedicar a adaptação do romance *A Mãe* para o teatro) e o interesse desta pesquisa pelo carácter revolucionário do teatro brechtiano, construímos este trabalho a partir de um referencial teórico estruturado basicamente sobre autores marxistas, que de alguma forma nos ajudaram a compreender o teatro brechtiano em si. Destacamos aqui os autores Walter Benjamin⁶ e Raymond Williams⁷. Vale ressaltar também os autores Fernando Peixoto⁸ e a autora Iná Camargo Costa,⁹ que nos ajudaram a entender melhor o momento histórico experimentado por Brecht.

Para a realização desta pesquisa, utilizamos como instrumento metodológico a revisão bibliográfica com o intuito de construir um aprofundamento no que diz respeito aos aspectos teórico-conceituais desenvolvidos por Brecht, para que possamos, assim, compreender de que forma ele se utilizou desses mecanismos na construção da obra *A Mãe*. No que diz respeito ao procedimento de leitura, num primeiro momento nos aproximamos de discussões que tratam do tempo histórico experimentado e discutido por Brecht, assim como de obras do próprio autor, para trabalhar especificamente esses momentos históricos. Entendemos que esse procedimento é necessário, tendo em vista que não intentamos “fatiar” o teatro brechtiano como um movimento artístico ou uma teoria teatral apartada da realidade social em que está

⁶ Walter Benjamin foi um importante filósofo e pesquisador da escola de Frankfurt. Suas pesquisas buscavam tratar de temas como cultura, arte, memória e história.

⁷ Raymond Williams era teórico marxista. Ele desenvolveu pesquisas especialmente importantes a respeito de temas como cultura, literatura e política.

⁸ Escritor, diretor e ator. Autor de diversas obras ligadas às concepções brechtianas de teatro. Entre suas obras importantes destacamos o livro *Brecht: Vida e Obra* (1968).

⁹ Iná Camargo Costa é professora aposentada da USP e importante pesquisadora do teatro brasileiro. Além disso, várias obras de Iná Camargo contribuem para as discussões a respeito da obra teatral de Bertolt Brecht e do teatro político no século XX. Entre elas podemos destacar *A hora do teatro épico no Brasil*.

inserido. Ao contrário, buscamos evidenciar as determinações históricas, artísticas, políticas e sociais que permitem o surgimento do teatro proposto por Brecht e que delimitam suas possibilidades em seu tempo determinado.

A respeito da categoria mudança de função, depois da leitura dos textos teóricos brechtianos, recorreremos também a estudiosos que se propuseram a discutir a teoria brechtiana à luz de sua dimensão histórica compreendendo a obra do autor de um ponto de vista materialista.

No que concerne à leitura da peça teatral propriamente dita, começamos por uma leitura preliminar, destacando as ideias expostas no texto que entendemos serem mais fundamentais para a compreensão da obra em si. Depois, buscamos nos apropriar das dimensões históricas discutidas na peça e também a dimensão histórica experimentada por Brecht no momento da produção da obra. Por fim, buscamos analisar se e de que forma a categoria mudança de função se faz presente na peça.

A obra de Bertolt Brecht é imensa e se divide em textos teóricos – dos quais poucos são os publicados no Brasil – e textos literários, dramaturgicos e poéticos. Fixamo-nos a priori nos textos teóricos *A compra do latão* (1999) e *Estudos sobre teatro* (1978), entendendo ser necessário nos aproximarmos da concepção de mudança de função desenvolvida pelo próprio Brecht, pois acreditamos que essa ideia é central em sua obra artística e especialmente central na peça *A mãe*, objeto de nossa análise.

Brecht compreendia que há muito já se tentava inserir os conteúdos políticos e sociais na cena teatral da Europa; entretanto, essas tentativas sempre se tornavam extremamente limitadas, tendo em vista que a perspectiva formal do drama burguês restringia em muito as possibilidades de construção política revolucionária no campo teatral. Brecht, então, orientado por vários teatrólogos anteriores a ele (em especial, Piscator) e influenciado por diversas correntes que se afastavam do limite estético que o drama impunha (principalmente o naturalismo e o teatro oriental), constrói um modelo que representa uma alternativa revolucionária teatral não só do ponto de vista do conteúdo das peças ou das intenções da direção, mas também do ponto de vista dos próprios elementos teatrais.

A mudança de função diz respeito exatamente à transformação ou à reconfiguração dos mecanismos culturais. Essa concepção (a mudança de função)

tinha como objetivo não alimentar os aparelhos próprios da burguesia com conteúdo ou intenções revolucionárias (que se mostraram historicamente não só ineficientes, mas também contrarrevolucionárias, muitas vezes), mas transformar os próprios aparelhos culturais e artísticos para que eles contribuíssem efetivamente para a construção do socialismo.

Entendemos, assim, que a defesa do caráter revolucionário do teatro brechtiano, ao qual buscamos construir neste trabalho, não pode abdicar de discutir a ideia de mudança de função e os limites e as conquistas desse conceito no campo cultural à sua época e ainda hoje.

Para trabalharmos esse conceito, além dos textos teóricos do dramaturgo alemão – *A compra do latão* (1999) e *Estudos sobre teatro* (1978) –, também utilizamos do livro *Ensaio sobre Brecht* (2017), de Walter Benjamin, amigo de Brecht e importante pesquisador da chamada Escola de Frankfurt. Também entendemos ser necessário para uma construção pertinente a respeito do conceito mudança de função nos aproximarmos de pesquisadores que discutem o teatro de Brecht, seus limites e suas contribuições para o debate cultural em geral. Nesse sentido, os textos que compõem nosso referencial teórico com relação a esse debate são: *Brecht e o teatro épico* (2010), de Iná Camargo Costa; *Teoria do drama moderno [1880-1950]* (2001), de Peter Szondi; *Brecht e a questão do método* (2013), de Fredric Jameson; *Brecht e o teatro épico* (2012) e *O teatro épico* (1985), de Anatol Rosenfeld; *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e a história da cultura* (1987), de Walter Benjamin; *Tragédia moderna* (2002), de Raymond Williams; e *Sobre Brecht e Marx* (1968), de Louis Althusser.

A respeito da organização do trabalho, estruturamos a dissertação em três capítulos:

- *Os inícios de Brecht: Entre a revolução e a guerra*
- *Mudança de função: uma lógica materialista no teatro*
- *A mãe: uma análise sobre a revolução no palco*

O primeiro capítulo trata fundamentalmente da dimensão histórica que envolve a produção artística brechtiana. Entendemos ser necessário abrir o trabalho com um capítulo que contemple os pressupostos e as circunstâncias objetivas que permitiram

com que um teatro político da envergadura do teatro épico se erguesse no início do século passado.

Depois de uma investigação histórica que desse conta de situar a vida e a obra de Brecht em seu tempo histórico, buscamos apresentar a mudança de função, que foi um conceito primordial para a construção artística brechtiana do ponto de vista revolucionário. Buscamos identificar e apresentar no segundo capítulo os aspectos mais importantes que fundamentam esse conceito, a partir da análise dos escritos teóricos de Brecht e da análise dos autores que discutem sua obra e seu potencial revolucionário na modernidade e nas artes.

O terceiro e último capítulo se ocupa da análise da peça *A mãe*. Levando em consideração todos os elementos teóricos e históricos já observados e a partir da construção de algumas categorias de análise, buscamos identificar de que forma a concepção de mudança de função pode ser verificada nessa obra em especial.

CAPÍTULO 1 – OS INÍCIOS DE BRECHT: ENTRE A REVOLUÇÃO E A GUERRA

*“Quem ainda vive, não diga: jamais!
 O certo não está certo
 Assim, como está, não ficará.
 Quando os opressores tiverem falado
 Não de falar os oprimidos.
 Quem ousa dizer: jamais!
 Se a opressão permanece a quem se deve? A nós.
 A quem se deve se for esmagada? A nós também.
 Quem for derrubado, levante-se!
 Quem estiver perdido, lute ainda!
 Quem conhece a situação, por que ficar parado?
 Pois os vencidos de hoje são os vencedores de amanhã
 E o jamais se tornará: Já” (Brecht, 1990, p.235)*

1.1 O tempo histórico de Brecht

Brecht nasce e cresce num momento histórico bastante conturbado. No início do século XX, a expansão do capitalismo exigia uma nova divisão do mundo, as contradições do sistema se tornavam cada vez mais profundas e a revolta entre trabalhadoras e trabalhadores da Alemanha e da Europa em geral era crescente. Brecht, que havia nascido numa família de posses, se rebelou desde cedo contra o estilo de vida que o cercava, escolhendo lutar ao lado dos explorados e dos humildes.

Durante sua vida, que não foi tão longa, tendo em vista que ele morreu com 58 anos apenas: (i) duas guerras mundiais se estabeleceram no mundo; (ii) a Rússia se transformou em União Soviética e passou de um país predominantemente rural com regime monárquico a uma potência mundial organizada em torno do socialismo; (iii) a Alemanha, seu país de origem, foi palco não só de uma revolução derrotada em 1919,

mas também da maior atrocidade que o século XX presenciou – a ascensão do regime nazista e o holocausto de milhões de judeus.

Todos esses aspectos delimitam e influenciam a obra de Brecht de forma tão intensa que se torna incoerente proceder à análise das peças brechtianas sem ao menos esboçar os contornos da movimentação política e social que permearam a vida do autor.

Dessa forma, o texto a seguir trata do momento histórico e político que se estabeleceu na Europa no início do século passado. Entendemos que a obra de Brecht se relaciona profundamente com sua época, sendo assim, entendemos ser necessário um aprofundamento a respeito desse momento histórico, uma vez que objetivamos construir uma análise coerente a respeito das obras do teatrólogo alemão, sem desconsiderar todos os limites e as possibilidades que seu tempo histórico impôs a ele e à classe artística e intelectual como um todo. Consideramos justo começar, assim, pela experiência alemã.

1.1.1 A república de Weimar e a derrota da revolução

Bertolt Brecht era alemão, e os contornos de sua obra artística começam a se delinear mais claramente depois de sua experiência na Primeira Guerra Mundial, no período denominado “entreguerras” – talvez o momento mais contraditório de todo o século XX. Esse momento, não acidentalmente, coincide com a constituição da República de Weimar, regime político democrático implementado na Alemanha, em 1918, e encerrado com a ascensão do nazismo, em 1933. Brecht se insere na vida artística de Berlim, capital da Alemanha, exatamente nesse momento e grande parte de sua obra é influenciada pelas experiências políticas e culturais que ele vivencia nessa rica e contraditória época.

Observando a relevância da República de Weimar na constituição de Brecht como intelectual e como artista, entendemos ser imperioso analisar melhor esse período com o objetivo de compreender as obras de Brecht de forma historicamente mais contundente.

Para iniciarmos essa reflexão, torna-se importante ressaltar que a experiência revolucionária que deu início à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS)

afetou fortemente todo o mundo, em especial a Alemanha, que caminhava também no sentido revolucionário com uma classe trabalhadora efervescente que foi fortemente motivada pelas lutas engendradas pela classe trabalhadora russa.

As aproximações entre esses dois movimentos revolucionários não foram pequenas. A intenção do regime revolucionário russo era inclusive de que a revolução socialista se tornasse um movimento internacional e colaborativo, fato que não ocorreu (pelo menos, não plenamente), tendo em vista que, mesmo nos tempos mais efervescentes da Guerra Fria, poucos países do mundo conseguiram efetivamente promover uma ruptura com os regimes imperialistas e com o capitalismo. Hoje – ainda que restem experiências importantes e significativas como o socialismo cubano e ainda que as contradições do capitalismo tenham chegado a níveis catastróficos para a continuidade do próprio sistema e da vida como um todo na Terra –, as perspectivas de luta da classe trabalhadora mundial se encontram bem mais limitadas do que em meados do século passado quando a URSS, uma nação declaradamente socialista, despontava como potência e referência mundial, estabelecendo um claro contraponto aos interesses do capital no mundo.

Para os trabalhadores e trabalhadoras revolucionários do início do século passado a tarefa de fazer da revolução de outubro um movimento internacional se mostrou tremendamente difícil já em 1918, na Alemanha.

A revolta de 1905, na Rússia, tinha incendiado o espírito revolucionário alemão; a Primeira Guerra Mundial só aprofundou os conflitos e despertou os trabalhadores da Alemanha para a luta. Em 1916, liderada por Karl Liebknecht, a massa de trabalhadores começa a se organizar. Em 1917, logo que a revolução Russa se efetiva, na Alemanha começam a acontecer diversas manifestações e greves, mas é em 1918 que a revolução alemã¹⁰ estoura de fato. Nesse ano os trabalhadores se movimentam em intensa agitação e organização. Em janeiro, uma greve imensa repercute em todo o país e a luta se acentua gravemente. Brecht participa ativamente das movimentações revolucionárias enquanto ainda é enfermeiro no hospital de Augsburg, sendo eleito, inclusive, para compor um dos conselhos operários.

¹⁰ Isabel Loureiro trata em seu, livro “A revolução Alemã [1918-1923]”, dos processos históricos que envolveram a construção e a derrota da revolução socialista na Alemanha.

Fernando Peixoto traz em seu livro *Brecht vida e obra* (1968) uma fala do próprio Brecht sobre essa movimentação revolucionária e sobre sua contribuição à luta que era travada na Alemanha de 1918:

Fui membro do comitê revolucionário de Augsburg. O hospital era o único organismo militar da cidade. E me elegeram. Mas não tivemos, para nos orgulhar, nenhuma guarda vermelha. Não tivemos tempo de nacionalizar bancos, publicar decretos ou fechar igrejas. (Brecht *apud* Peixoto, 1968, p.28)

As falas de Brecht denunciam a brevidade da revolução alemã. Em 1919, a classe trabalhadora acabou sendo brutalmente golpeada numa contrarrevolução violenta e sanguinária apoiada pelo Partido Social-Democrata Alemão (PSDA). Débora El-Jaick Andrade esclarece de que forma esse processo aconteceu:

O PSDA fora um partido de massas, o grande partido operário, majoritariamente marxista, que passou a prescrever, em primeiro plano, a luta por reformas sociais à medida que ocupava espaços institucionais. Contudo, conforme pontuou Stackelberg (2003), a República foi implantada pela social-democracia contra a esquerda revolucionária, pois o PSDA estabeleceu um governo de colaboração de classes que coordenou as ações de repressão contra os levantes nas ruas de Berlim e em Munique, que incorreram nos assassinatos de milhares de militantes comunistas, como Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo. (Andrade, 2018, p.3)

Com os assassinatos dos líderes da revolução e a repressão constante por parte das elites e do PSDA, as massas se dispersam e a revolução alemã, dessa forma, é derrotada; mas se ergue desse movimento uma república, um novo regime governamental que representou um momento ímpar de efervescência artística e intelectual na Alemanha. Falamos aqui da República de Weimar¹¹.

¹¹ A República de Weimar foi um regime democrático que se constituiu na Alemanha em 1919, no fim da primeira guerra mundial, e se encerrou em 1933 com a ascensão do regime nazista liderado por Adolf Hitler.

Torna-se importante ressaltar que grande parte dessa efervescência cultural, característica da República de Weimar, se deve à importante participação do proletariado nos debates e nas proposições culturais da época.

Exemplo claro da participação dos trabalhadores no espaço cultural alemão é a imprensa proletária. Celso Frederico afirma que nos tempos da República de Weimar:

Uma das publicações, o Jornal ilustrado do Trabalhador, chegou a ter uma tiragem de 350 mil exemplares. Esse e outros jornais tinham uma orientação totalmente diferente da imprensa burguesa e que não se restringia apenas à posição política. Havia um empenho em fazer que o leitor operário se identificasse com o jornal. (FREDERICO, 2007, p.219)

Os trabalhadores participavam efetivamente do processo de construção e organização dos exemplares na medida em que enviavam críticas, cartas e artigos ao jornal. Grande parte desse material, inclusive, era utilizado nos teatros políticos.

Também o cinema – instrumento cultural novo e extremamente popular na Alemanha – teve suas potencialidades bastante investigadas por intelectuais e artistas na República de Weimar. Brecht foi um dos pioneiros na pesquisa a respeito dos possíveis usos revolucionários dessa ferramenta. Um dos exemplos é o filme *Kuhle Wampe*¹², produzido por Brecht, Eiller, Ottwalt e Dudow (FREDERICO, 2007, p.220).

Entretanto, o cinema não se mostrou uma alternativa viável à expressão política da classe trabalhadora durante muito tempo. A inserção de falas nos filmes transformou o cinema e elevou muito o custo das produções cinematográficas. A indústria burguesa, dessa forma, estabeleceu uma supremacia na produção e na circulação dos filmes em grande escala; supremacia essa que, de alguma forma, impera até os nossos dias. A firma Prometheus, construída em 1925 por trabalhadores alemães e que tinha como objetivo produzir e divulgar filmes de viés proletário, decretou o fim de suas atividades em 1930.

¹² *Kuhle Wampe* é uma obra cinematográfica política. Lançado em 1932, o filme trata da crise econômica, do desemprego, da luta e do desespero do povo trabalhador, mas também fala do comunismo como alternativa ao nazismo, que começava a se desenhar na Alemanha no início do século XX.

Os tempos da República de Weimar sempre despertaram em Brecht sensações e sentimentos conflitantes. É necessário pontuarmos que, segundo Fredric Jameson, em seu livro *Brecht e a Questão do Método* (2013), a República de Weimar se configura como um momento especialmente importante na formação de Brecht por apresentar de forma bastante crua e nítida as contradições da realidade ao dramaturgo:

O que parece pelo menos justo dizer é que Weimar deu a Brecht uma experiência não amalgamada da modernidade como tal, de Lindbergh à grande cidade industrial, do rádio às boates e cabarés, do desemprego ao experimento teatral, de uma mais antiga burguesia ocidental à novíssima experiência soviética (JAMESON, 2013, s/p).

Como se já não bastassem as contradições de um regime que se ergue sobre o sangue revolucionário, mas que permite e até mesmo promove uma série de inovações artísticas e intelectuais de carácter proletário, ainda existia, para Brecht, a ambiguidade de sensações que Berlim (enquanto cidade grande e moderna) lhe trazia: um espaço cheio de possibilidades e descobertas que o fascinava, mas que, ao mesmo tempo, causava asco tal como a maioria das cidades modernas que carregam consigo o germe da desigualdade, da criminalidade, do descaso social.

A década de 1920 trouxe grandes problemas econômicos para a Alemanha, o que evidenciou ainda mais o lado negativo e cruel da modernidade. Enquanto a economia ia se dilacerando, o antimarxismo e o antisemitismo iam ganhando cada vez mais força entre os cidadãos alemães. Tal contexto permitiu, em 1933, a dissolução da República de Weimar e a ascensão, por meio democrático, do regime nazista orquestrado e controlado por Adolf Hitler.

Certo é que a República de Weimar foi um momento histórico tão potente quanto contraditório do ponto de vista político e cultural. Talvez Brecht seja um dos grandes autores capazes de expressar (pelo menos em parte) o belo e o horrendo de um tempo histórico tão conflituoso.

1.1.2 O nazismo

Infelizmente, as obras de Brecht, devido ao seu tempo histórico, tiveram de dar conta ainda de outras movimentações políticas; movimentações essas tão decisivas quanto desastrosas para a história do século XX e para a história de milhões de pessoas ao redor mundo. Falamos aqui do nazismo.

Em 30 de janeiro de 1933, Hitler é nomeado chanceler da Alemanha. A essa altura, o Partido Nazista já tinha a maioria dos votos da população referentes às duas eleições gerais que haviam ocorrido ainda em 1932. Brecht parte com sua família para o exílio no dia 28 de fevereiro de 1933; um dia antes de sua partida, o prédio do Reichstag (parlamento Alemão) foi incendiado. Os nazistas colocaram a culpa do incêndio na esquerda – como era de se esperar – e se utilizaram desse episódio para prender milhares de sindicalistas, comunistas e opositores ao regime.

Brecht era um dos intelectuais alemães mais lúcidos a respeito do poder de convencimento dos nazistas e das reais possibilidades de Hitler colocar em prática as atrocidades que orquestrava já antes de subir ao poder. Segundo Domingos e Maciel (2009, p. 89):

Brecht, em 1923, acompanhado por um amigo, assistiu a um discurso de Hitler em um circo, e os desfiles das Tropas de Assalto (SAs) provocaram-lhe espanto, pois chamaram sua atenção pela capacidade de manipulação do ideário nazista. Resultou disto a peça “Um homem é um homem”, na qual um operário se transforma rapidamente em uma máquina de guerra.

Exatamente por essa lucidez e capacidade de análise sobre seu próprio tempo histórico, Brecht foi um dos primeiros intelectuais a se exilar da Alemanha quando Hitler foi alçado ao poder. A partida de Brecht se deu no momento certo, caso contrário teria sido morto pelo Partido Nazista, uma vez que seu nome já figurava entre os “inimigos de Hitler” no início do ano de 1933. Seu poema *A lenda do Soldado Morto* era visto como um ataque frontal ao regime, unicamente porque denunciava a barbárie promovida na Primeira Guerra Mundial e o extremismo do exército alemão. Além desse poema, suas peças *A decisão* (1929-1930) e *Santa Joana dos matadouros*

(1929-1931) também foram identificadas como obras contrárias ao regime e já não podiam mais ser exibidas na Alemanha. Brecht era considerado um traidor.

A censura era elemento substancial da proposta de poder fundamentada e executada por Hitler; nenhum questionamento ou perspectiva crítica era admitida na Alemanha sob o seu poder. Um exemplo emblemático da política de censura elaborada pelo Partido Nazista foi a queima de livros realizada em 10 de maio de 1933, em Berlim, quando Brecht já tinha se exilado. Obras de Marx, Engels, Freud, Einstein e também obras de Brecht foram jogadas ao fogo por jovens alemães e por nazistas.

Joseph Goebbels, nome importante da propaganda cultural nazista, elogia fortemente a queima dessas obras. Reproduzimos aqui uma parte de seu discurso no evento em que a queima de livros foi realizada:

Meus compatriotas, estudantes, homens e mulheres alemães, a era do intelectualismo judeu chegou ao fim. O triunfo da revolução alemã abriu um caminho para o estilo alemão; e os futuros alemães não serão apenas homens de livros, mas homens de caráter, e é para este fim que queremos educá-los. Para que tenham, desde a mais tenra infância, a coragem de olhar diretamente nos olhos impiedosos da vida. Para repudiar o medo da morte e reconquistar o respeito por ela. Esta é a missão dos jovens, por isso vocês estão certos de, nesta hora tardia, entregar o lixo intelectual do passado às chamas. É uma forte, grandiosa e simbólica responsabilidade, uma responsabilidade que irá provar a todo o mundo que a base intelectual da República de Weimar está sendo derrubada agora; mas que a partir das ruínas irá crescer, vitorioso, o senhor de um novo espírito (QUEIMA de livros durante discurso de Goebbels). (BRASIL, 2016, p.45)

Para o regime nazista, a repressão aos intelectuais deveria ser levada às últimas consequências. A queima de livros em Berlim serviu para mostrar nitidamente as bases ideológicas sob as quais o nazismo se sustentava: a supremacia da raça ariana e a aniquilação de quaisquer outros povos, incluindo sua cultura e seu pensamento.

Hitler ganhava cada vez mais espaço e poder na Alemanha, não só dentro da instituição governamental, mas também, e principalmente, entre a população comum alemã. Um fato histórico absolutamente amedrontador é o plebiscito que permitiu a

Hitler acumular os cargos de chanceler e presidente da Alemanha: mais de 90% da população, em 1934, acreditava que Hitler deveria se estabelecer como o dirigente maior do país.

Com o poder político e militar nas mãos, o nazismo ia se expandindo de forma crescente, o parlamento foi dissolvido e o exército alemão aumentava exponencialmente. Hitler, então, confiante na vitória, invade a Polônia, em 1939, dando início à Segunda Guerra Mundial.

Com o início da Guerra e a formação dos exércitos aliados que lutariam contra o nazismo, a resistência cultural dos exilados alemães começa a se intensificar, as denúncias a respeito da crueldade e da desumanidade praticadas pelo regime contra os judeus e contra as minorias em geral começam a ser apresentadas de forma mais recorrente, principalmente a partir do teatro. Brecht é um dos principais diretores comprometidos com a elaboração e a realização de espetáculos antinazistas.

A derrocada do regime nazista só se efetivou realmente em 1945, depois do grande desgaste das tropas alemãs no território da União Soviética e depois do contínuo avanço das tropas aliadas contra o regime nazista alemão. Em 30 de abril de 1945, a União Soviética entra em Berlim e põe fim ao estado nazista. A rendição formal ocorre em 2 de maio de 1945.

1.1.3 O processo revolucionário russo

Destacamos que este subcapítulo busca versar sobre o processo revolucionário russo, que além de ser absolutamente importante para a constituição da obra artística de Brecht, também é o momento imediatamente posterior ao tempo histórico discutido na peça “A Mãe”. Dessa forma, diversos aspectos analisados aqui serão retomados no capítulo 3 desta dissertação, capítulo destinado à análise da obra, de fato.

Como podemos ver, a Europa do século XX não se resumiu a catástrofes políticas e humanas. Antes do nazismo, a própria República de Weimar – apesar de constituída no seio de uma contrarrevolução – promoveu significativos avanços no que concerne às artes e à intelectualidade. Além desses avanços, outras grandes conquistas políticas populares se desencadearam no solo europeu ainda no início do

século. A Revolução Russa se destaca nessa direção. De 1917 a 1991, o mundo teve um contraponto ao capitalismo, um espaço efetivo e simbólico em que um outro modelo de sociedade estava sendo gestado. A obra de Brecht carrega e apresenta muitas das possibilidades e dos limites que a Revolução Russa trouxe ao contexto político e histórico do século XX. Dessa forma, entendemos ser necessário ao menos pontuar o processo histórico supracitado neste trabalho.

A Rússia, nos inícios do século XX, ainda era um país quase que plenamente agrário, o campesinato se estendia ao longo do imenso território do país e a burguesia russa não se animava sequer a promover uma revolução liberal aos moldes de seus vizinhos europeus. A monarquia czarista conformava o regime político russo extremamente injusto e cada vez mais cruel.

A história da Revolução Russa, como é o caso da maioria dos processos revolucionários, se desenvolve durante longos anos, e podemos encontrar vestígios das lutas da classe trabalhadora russa contra os mandos e desmandos do poder político até então vigente no país mesmo antes da entrada do século XX. No entanto, podemos destacar como o primeiro e mais importante marco efetivo da Revolução Russa de 1917 o movimento revolucionário travado pelos trabalhadores em 1905; Brecht, nessa época, ainda era apenas uma criança e vivia longe dos conflitos russos, na pacata Augsburg.

A Rússia já não vivia um bom momento em 1905, quando a guerra contra o Japão foi declarada; muitos historiadores consideram que esse foi um ato bastante equivocado por parte do Tzar:

Das profundezas de seu delírio, o regime prevê uma vitória fácil. Suas forças, no entanto, são lideradas sem nenhuma competência, equipadas e treinadas de forma inadequada. A derrota é catastrófica. (Miéville, 2017, s/p)

À população faltavam os mantimentos mais básicos e a guerra, além de morte, só trazia fome e humilhação ao povo. Em 22 de janeiro de 1905, milhares de trabalhadoras e trabalhadores com suas famílias marcharam pacificamente em

direção à residência do Tzar para reivindicar o fim da guerra, melhores condições de trabalho e direitos políticos. Os manifestantes foram recebidos com tiros.

O ano de 1905 desnudou para a classe trabalhadora russa a profunda indiferença da burguesia e dos Romanov¹³ em relação a sua situação e à imensa crueldade da qual os dominantes se utilizavam na tentativa de barrar as reivindicações populares. As máscaras foram postas ao chão e o povo viu com seus próprios olhos a insensibilidade e a desumanidade dos comandantes frente à dor de milhares de homens e mulheres que reivindicavam naqueles dias não mais que o mínimo para a manutenção de suas próprias vidas. Muito sangue de trabalhadoras e trabalhadores foi derramado no solo russo no ano de 1905, a mando do Tzar: "Quando a carnificina chega ao fim, nada menos que 1.500 pessoas mortas jazem na neve." (MIÉVILLE, 2017, s/p). Entretanto, a estupidez e crueldade do Tzar não foram o suficiente para calar e parar a classe trabalhadora em seu ímpeto revolucionário.

Esse foi o momento crucial que deu início à primeira Revolução Russa. Os trabalhadores começaram a se organizar, os primeiros sovietes foram criados e as primeiras ações revolucionárias começaram a ganhar força, de fato. Alguns avanços importantes foram conquistados pelo povo: a Duma, por exemplo, uma espécie de parlamento russo, foi constituída a partir das demandas populares por representação nos órgãos oficiais do Estado. A experiência de 1905 trouxe conquistas importantes, mas o poder do Tzar ainda era grande e o governo estava mais preparado que os trabalhadores, e com uma ação mais uma vez sanguinária de repressão, a revolução foi derrotada.

Iná Camargo Costa nos elucida a respeito do olhar de Vladimir Lenin sobre a importância do movimento revolucionário de 1905 para a construção da revolução de 1917:

Para Lenin, o proletariado russo era o mais revolucionário do mundo simplesmente por ter mantido vivas as tradições da luta inaugurada em 1905. Isso significa que a experiência dos sovietes não apenas não se perdera como continuara se multiplicando por todo o país. (COSTA, 2019, p.26)

¹³ Romanov foi a segunda e última dinastia imperial Russa e governou o território durante oito gerações. O último Tzar Romanov foi Nicolau II.

1905, portanto, foi o início de uma tomada de consciência do proletariado a respeito de sua própria força frente à monarquia czarista. Mas, além disso, ainda outros eventos semearam no solo fértil da Rússia as sementes da revolução proletária.

No ano de 1914, a Primeira Guerra Mundial foi anunciada, trazendo com ela uma crise política, econômica e social de dimensões nunca antes experimentadas. A Rússia, por óbvio, não passou ilesa por essa crise, e os pobres, operários e camponeses russos foram os mais afetados no país.

Se havia alguma dúvida a respeito das motivações imperialistas da burguesia mundial que ditava as diretrizes da guerra, essas dúvidas estavam desfeitas no imaginário do povo russo em 1917, e em 23 de fevereiro desse mesmo ano, uma manifestação das trabalhadoras contra o Tzar e contra a guerra – e que mobilizou todo o proletariado de Petrogrado (atual São Petersburgo) – sacudiu o país e chamou os trabalhadores russos à luta. Depois que os trabalhadores foram convocados a trocar as fábricas pelos campos de guerra na Primeira Guerra Mundial, muitas vidas foram perdidas, a revolta se instalara no povo russo e nenhum discurso nacionalista era capaz de persuadir o proletariado. O ímpeto revolucionário reacendeu a chama da luta proletária. Os trabalhadores que agora empunhavam armas transformaram a guerra imperialista em guerra civil:

Nos bulevares da cidade insurgente, revolucionários socialistas, liberais raivosos e pessoas de todos os matizes se atropelavam, e não estavam calmos. O que todos compartilhavam era a certeza de que a mudança, a revolução, era necessária, inelutável. Era uma cidade nova, em erupção, em plena Segunda-Feira Vermelha. A velha lei estava morrendo, a nova ainda não fora decidida. (MIÉVILLE, 2017, s/p)

Depois de cinco dias de muita luta frente a uma Rússia transformada pela força das reivindicações da classe trabalhadora, o Tzar não teve opção a não ser abdicar. Entretanto a vitória da Revolução ainda não estava plenamente consolidada: era necessário que os trabalhadores tomassem o poder. Depois da abdicação do Tzar, o que se estabeleceu foi um governo burguês com grande apreço pela monarquia.

De fevereiro a outubro, as contradições entre a força dos trabalhadores organizados e o governo burguês foram se acentuando até o ponto culminante, em 25 de outubro de 1917, quando os bolcheviques, liderados por Lenin, tomam de fato o poder. Em 26 de outubro, o decreto de paz retira a Rússia da Primeira Guerra Mundial e o decreto da terra estabelece o fim da propriedade privada e a partilha da terra entre os camponeses.

Logo depois da tomada de poder pelos bolcheviques, a guerra civil explodiu na Rússia revolucionária. A guarda branca, ou exército branco – composto por militares czaristas, liberais favoráveis à monarquia, conservadores, a Igreja ortodoxa russa e países interessados no reingresso da Rússia na guerra imperialista (Estados Unidos, Inglaterra e Japão, por exemplo) – lutou contra o governo bolchevique e foi derrotada por ele. Com a vitória dos Bolcheviques e a derrota do exército branco foi instaurada a URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas).

1.1.4 A arte política na União Soviética

Em primeiro lugar, é necessário compreender que o momento histórico experimentado na Rússia pós-revolução é absolutamente inédito no mundo; sendo assim, as propostas estéticas desenvolvidas nesse momento foram muitas e divergentes. Dessa forma, apesar de ser possível destacar certos movimentos artísticos que surgiram nesse momento, de forma nenhuma seria correto tentar definir a cultura revolucionária russa elencando apenas um ou alguns dos processos estéticos experimentados e desenvolvidos na Rússia do início do século XX.

Em segundo lugar, logo após a revolução e a consolidação da União Soviética, a classe artística russa – que já não era muito numerosa mesmo antes da guerra – se tornou ainda muito menor depois dos eventos revolucionários de 1917, tendo em vista que a maioria dos intelectuais e artistas russos ou haviam morrido ao longo dos confrontos revolucionários e na violenta guerra civil que perdurou durante anos na sequência da Revolução, ou haviam se exilado em países vizinhos na tentativa de fugir de tais conflitos. Esse fato, aliado com o momento histórico experimentado, apontava para a necessidade de construção de uma nova classe artística.

Dessa forma, ainda se torna essencial destacar que na constituição e manutenção do sistema socialista soviético a cultura não foi um elemento de menor

importância. Se por um lado as dificuldades políticas e econômicas que invadiram o país logo após a Revolução, instaurando a guerra civil, impediram em muito o desenvolvimento das instituições culturais no território russo, por outro lado havia uma grande preocupação do Partido Bolchevique (partido que saiu da guerra como vencedor e que instaurou a União Soviética) em pensar, construir e investir numa proposta artística que contribuísse relevantemente com os ideais políticos da URSS. Nesse sentido, a arte e a cultura gozavam de um lugar privilegiado nas discussões e nos movimentos empreendidos na Rússia revolucionária.

Trataremos aqui de um movimento cultural muito relevante na constituição da revolução, pois engendrou um processo de transformação importantíssimo para a conversão da cultura em arma revolucionária e também porque esse movimento tem grandes impactos e influências na constituição do teatro que Brecht iria, mais à frente, desenvolver. Esse movimento é o teatro de Agitprop, ou teatro de agitação e propaganda. Iná Camargo Costa nos ajuda a entender melhor esse tipo de teatro:

A função geral do teatro de Agitprop soviético era política em sentido próprio, isto é: tratava-se de uma atividade determinada e patrocinada pelo Estado revolucionário tendo como finalidade a construção do poder soviético. Especificando um pouco mais: artistas que fizeram o teatro de Agitprop estavam vinculados ao programa político da revolução e definiam suas prioridades a partir dele. Em poucas palavras: eram militantes do partido bolchevique ou integrantes do Exército Vermelho. (COSTA, 2012, p.198).

Podemos depreender, portanto, que o Agitprop não era um movimento artístico desprezioso do ponto de vista político, nem foi criado a partir de um desejo estético e também não estava interessado apenas na inovação artística em sentido criativo. Cabe enfatizar aqui que a criação do Agitprop se deu no contexto da guerra civil que se seguiu à Revolução de 1917. O Agitprop é mecanismo teatral de potencial tão elevado que até hoje, no início do século XXI, movimentos sociais de cunho revolucionário se utilizam dele na produção de processos e experimentos artísticos

com o intuito de agitar, organizar e propagar as propostas políticas dos movimentos sociais junto aos trabalhadores e trabalhadoras alinhados à luta¹⁴.

Durante a guerra civil, efetivou-se a criação do Exército Vermelho, formado pelos trabalhadores e camponeses russos, organizado pelos bolcheviques e criado para defender o país. Após a Revolução de Outubro, várias foram as tentativas de derrubar o Partido Bolchevique, reinserir o país na guerra imperialista e destruir o regime socialista implementado na Rússia; por isso, a formação de um exército para proteger e fortalecer os interesses revolucionários foi essencial.

A cultura, nesse contexto, era instrumento fundamental no engajamento do povo e na defesa da Revolução. Dessa forma, o Agitprop era mais do que um movimento teatral com o qual o partido tinha alguma afinidade. Segundo Iná Costa (2012, p. 198), o teatro de agitação e propaganda “tratava-se do braço artístico do exército revolucionário”.

O Agitprop trabalhava no sentido da conscientização, informação e agitação das massas em direção à consolidação do movimento revolucionário desencadeado a partir das lutas populares de 1905 e levado a termo em 1917, com a queda do Tzar e a implementação do socialismo na Rússia.

As formas de Agitprop foram enumeradas por Iná Camargo Costa em seu texto *Cultura e luta de classes* (2012) de forma mais ou menos cronológica, sendo que as primeiras correspondem aos momentos mais efervescentes e radicais do Agitprop, tendo em vista que depois da guerra e da consolidação da Revolução, esse movimento foi sendo progressivamente rechaçado pelo Partido Comunista que depois de 1927 já estava sob a liderança de Josef Stalin. Vários aspectos dessas formas de teatro de agitação e propaganda influenciaram a arte política alemã e o teatro brechtiano de forma mais ou menos evidente, dependendo da peça e do momento no qual ela foi produzida.

¹⁵Não por acaso um dos movimentos que inspiraram e influenciaram as produções artísticas de Brecht durante vários anos foi o Agitprop. Buscamos aqui, portanto,

¹⁴ O MST (Movimentos dos Trabalhadores Sem-terra), no Brasil, é um exemplo de movimento social que se utiliza de estratégias do *agitprop* na produção e desenvolvimento de experimentos artísticos vinculados à luta pela reforma agrária.

apresentar algumas aproximações entre a obra produzida por Brecht e esse tipo revolucionário de produção artística teatral. Para tanto, faz-se relevante compreender que o Agitprop se faz presente na trajetória artística de Brecht em duas situações distintas. A primeira situação e mais recorrentemente comentada é o contato de Brecht com Piscator, um grande diretor teatral e que tratou de utilizar as potencialidades do Agitprop no teatro alemão com intuito claramente revolucionário.

A segunda situação, apesar da imensa relevância para a compreensão do movimento artístico brechtiano, não é tão conhecida e é muito menos analisada do que a primeira: trata-se da formação de núcleos de Agitprop por coletivos alemães vinculados ao Partido Comunista Alemão durante os anos 1920. Todavia, de maneira nenhuma essa última situação pode ser entendida como de menor importância, não só pela relevância na história pessoal do dramaturgo alemão, mas também pela considerável força que o Agitprop apresentou na própria Alemanha. Segundo Mantovani (2018, p. 132):

Apenas para dar uma ideia: na época em que o *Fatzer 3* foi publicado (1930), o movimento de agitação do partido comunista alemão contava com trezentas brigadas e quatro mil membros. Nas eleições para o Reichstag em setembro de 1930, as trupes realizaram centenas de apresentações, algumas delas realizando até mesmo vinte apresentações em um mesmo dia. O número de trabalhadores que podiam assistir a uma apresentação em um bairro operário podia chegar a duzentos e mesmo fora do período eleitoral, o trabalho de agitação era expressivo. Na greve dos metalúrgicos em abril de 1931, por exemplo, vinte trupes chegaram a se apresentar cento e oitenta vezes, sendo que dessas, cem apresentações foram realizadas para aproximadamente noventa mil trabalhadores.

A relevância qualitativa dos coletivos de Agitprop na Alemanha também deve ser mencionada aqui. Vários dos integrantes buscavam, inclusive, formação política na escola de trabalhadores marxistas (MASCH), onde estudavam não só artes ou teatro, mas política, economia, educação, história entre outras disciplinas com grandes intelectuais da época.

Um dos experimentos artísticos que deixa clara a aproximação de Brecht com o Agitprop – principalmente em relação à sua função social na organização da luta dos trabalhadores – é o *Fatzer 3*. Pedro Mantovani (2018) defende que o *Fatzer 3*

pode ser lido como uma refundição do Agitprop, tendo em vista as necessidades e perspectivas históricas da Alemanha nos anos de 1920 e 1930. Segundo ele:

O Fatzner 3 trocava o sinal do Agitprop do partido comunista Alemão. No lugar de difundir a linha do KPD entre os desempregados, se propunha a apresentar as consequências dos erros provocados pela política das lideranças, desvendar suas causas e discutir os meios para corrigi-los. Ou seja, se propunha a ser um meio efetivo de educação e instrução política naquele contexto. E, como sua publicação nos Versuche explicita, era proposto por Brecht como um modelo. Ao nosso ver, para a produção de um tipo de Agitprop que pudesse contribuir para a formação de uma frente única, instrumento de combate contra a ameaça fascista e para a conquista da maioria dos trabalhadores para a ideia da derrubada revolucionária do capitalismo. (Mantovani, 2018, p.135)

Vejamos, pois, que Brecht não renega o Agitprop enquanto movimento artístico nem desacredita de seu caráter revolucionário; antes, observa os erros e os limites das trupes envolvidas na construção dessa forma artística e busca construir uma outra alternativa com base na análise dos problemas encontrados nas peças de Agitprop encenadas e nas necessidades políticas emergentes na Alemanha de seu tempo. Ao contrário das críticas contemporâneas ao Agitprop – definindo-o como panfletário, raso, pouco elaborado esteticamente –, Brecht compreendia a importância política e cultural do Agitprop na formação das trabalhadoras e trabalhadores.

Do ponto de vista dos mecanismos de organização da cena, vários são os elementos que aproximam a proposta teatral brechtiana da forma artística que o Agitprop assumiu. Vale a pena ressaltar aqui três desses elementos. O primeiro deles diz respeito à própria dramaturgia dos experimentos de Agitprop que é maleável e, por definição, que não se encerra em si mesma. O Agitprop tinha intenção política: seu motivo de existência era a promoção dos ideais comunistas, a consolidação do Estado socialista e a manutenção do poder soviético. Dessa forma, o sentido do Agitprop estava necessariamente para além dele. O teatro de Brecht, por sua vez, também não pretendia organizar a obra teatral de modo que o sentido dela findasse no palco. A reflexão do público – que para Brecht era elemento fundamental para a concretização de um teatro de cunho político – deveria ser fomentada a partir do palco, mas de maneira nenhuma a crítica poderia se esgotar no espaço cênico.

Isso nos leva ao próximo elemento: o teatro de Agitprop não propõe uma estrutura dramatúrgica central e linear. Segundo Christine Hamon (2015, p. 84):

Isto é o que chama mais atenção num espetáculo de Agitprop: a sucessão de pequenas cenas breves, variadas, eficazes, renovando a todo instante o interesse e a combatividade política da espectadora e do espectador por meio dessa diversidade (Hamon, 2015, p.84)

O Agitprop se utilizava de cenas curtas que tratavam tanto dos problemas do dia a dia do público trabalhador, quanto das questões políticas e econômicas mais amplas, tratando de articular os elementos da estrutura econômica e governamental do Estado com as dificuldades enfrentadas pelas trabalhadoras e trabalhadores em sua vida cotidiana. No teatro de Agitprop, a diversidade era elemento fundamental, pois captava e mantinha o interesse do público a respeito dessas questões políticas que, no senso comum, geralmente são vistas como distantes ou de pouca importância para a vida material imediata dos sujeitos.

É possível percebermos aproximações entre a proposta dramatúrgica fragmentada e não linear do teatro de Agitprop e os experimentos épicos de Brecht. Este último propõe também na condução de sua narrativa uma lógica fragmentada, continuamente interrompida, mas que conduz o público a uma reflexão contextualizada e que não pressupõe uma evolução (no sentido de uma melhora ou avanço em direção a um ápice) nem no desenrolar da ação cênica, nem com relação à história da humanidade.

O último elemento do qual trataremos aqui diz respeito ao “papel” do público do teatro de Agitprop. O espectador é convidado a ser uma figura ativa na encenação. Christine Hamon (2015) traz à tona essa questão no seguinte trecho:

Do mesmo modo que o cartaz político é dirigido a “você” e muitas vezes com o dedo apontado para a pessoa designada, o teatro de Agitprop recorre a implicação direta, seja incitando o público a participar fisicamente do espetáculo, por exemplo no processo de agitação, em que as pessoas da audiência frequentemente entram em cena; seja sublinhando de maneira explícita que a mensagem política é diretamente direcionada a elas pela intervenção de uma pessoa com

função de narrar ou conduzir a peça (mestre de cerimônia), trazendo à tona o seu significado. (HAMON, 2015, p.86)

O público, dessa forma, é mais do que uma massa sem poder e sem voz: é, antes, um sujeito da ação. Esse teatro não busca tratar de um sujeito específico, numa localidade específica, vivendo uma situação específica; ao contrário, geralmente os personagens são reconhecidos a partir de sua classe. É exatamente por isso que as estruturas sentimentais e psicológicas nunca ocupam o primeiro plano da ação – o âmago das encenações está, quase sempre, nas concepções políticas coletivas e nos conflitos de classe. Eis então o potencial didático desse modelo teatral: o público se reconhece como produtor da história, como transformador da realidade. Mais uma vez, as palavras de Hamon trazem lucidez a esse debate:

Com procedimentos artísticos muitas vezes julgados ingênuos e esquemáticos, cuja eficácia é, no entanto, indiscutível, o teatro de Agitprop consegue persuadir o espectador e a espectadora, pois a eficácia do espetáculo não reside tanto na criação de personagens ou de intrigas verossímeis, mas em colocar em cena situações dramáticas politicamente expressivas (HAMON, 2015, p.87)

Brecht, da mesma forma, se recusa a caminhar no sentido de psicologizar ao extremo seus personagens. O espetáculo político brechtiano aposta também (ainda que de forma diferente) em questões coletivas e historicamente ancoradas; seu debate sempre se desenvolve em torno da realidade material e histórica que os seus personagens experimentam. Ainda que sentimentos e sensações sejam expostos em cena, as determinantes sociais que permeiam a vida real dos personagens se fazem presentes, são desnudadas, investigadas a partir do palco. A reflexão a respeito dessas determinantes é papel reservado ao público. Assim como no Agitprop, o teatro brechtiano assume o espectador como sujeito ativo, pensante, crítico. O espetáculo é construído de forma a questionar o público, a incitá-lo a refletir.

Partindo dessas reflexões, é possível afirmar que o teatro de Agitprop exerceu grande influência nas formulações posteriores de Brecht e na construção de sua proposta teatral. Faz-se necessário compreendermos historicamente o papel do Agitprop na condução da luta política na Europa e a sua fecunda contribuição ao campo da cultura como um todo; resgatar estética e teoricamente uma proposta

artística tão fundamental para a luta política, como o Agitprop, e que foi imensamente importante na trajetória de Brecht e do teatro épico no início do século XX e é ainda importante nos dias de hoje. A respeito disso, acreditamos ser necessário ressaltar que o trabalho que Douglas Estevam, Iná Camargo Costa e Raphael Villas Bôas empreenderam junto aos militantes da Cultura, Comunicação e Juventude do MST, denominado *Agitprop: cultura política* (2015), é instrumento fundamental na luta política do campo artístico e cultural brasileiro; afinal, trata-se de uma importante fonte para o conhecimento e o aprofundamento a respeito do Agitprop e de sua história não só na Europa, mas também no Brasil.

1.2 Os pressupostos de Brecht

Além de dramaturgo, Brecht foi amigo, pai, marido e pesquisador de teatro e das artes em geral. Mas, sobretudo, ele foi um homem que respondeu ao seu tempo. Ao longo de sua trajetória de construção e sistematização de um modelo teatral político, muitos foram os nomes e as correntes que o influenciaram. É imprescindível que essas influências sejam expressas neste trabalho, pois, se de um lado o momento histórico e político experimentado pelos sujeitos delimitam suas possibilidades de apreensão e construção da realidade concreta, de outro lado, os antecessores e os contemporâneos de qualquer sujeito que promova certa inovação artística ou científica determinam rigorosamente as condições para que aquelas inovações de fato se realizem.

Dentro de uma concepção marxista, à qual este trabalho está alinhado, nem a ciência nem a arte se produzem por “iluminações divinas” ou por *insights* geniais: a ciência e a arte são produtos da realidade material e constituídas a partir de um conjunto de elementos sociais, políticos, tecnológicos e históricos que se relacionam entre si. Nesse sentido, é essencial localizarmos geograficamente e historicamente o teatro brechtiano, compreendendo quais são as bases que fundamentam o referido modelo teatral. A partir desse panorama, poderemos compreender, de fato, a influência que o momento histórico, social e cultural exerceu na obra do dramaturgo alemão. Afinal, esse momento impulsiona uma transformação não apenas no pensamento individual de Brecht, mas também traz modificações relevantes para as práticas artísticas e para

o pensamento intelectual como um todo. Nesse sentido, elencamos alguns dos fatos mais importantes que circundam política e historicamente a vida do autor.

1.2.1 Associações de teatro na Alemanha

O primeiro aspecto importante a ser ressaltado aqui é a emergência, na Europa, notadamente na Alemanha, de associações como a Freie Bühne (Cena Livre), a Freie Volksbühne (Cena Livre do Povo) e a Neue Freie Volksbühne (Nova Cena Popular Livre), organizações que buscavam aproximar o teatro da classe trabalhadora, tornando o espetáculo teatral acessível ao proletariado em geral – coisa que até então não acontecia, pois uma série de mecanismos culturais e sociais – muito especialmente o preço dos espetáculos berlinenses – deixava claro que o teatro da Alemanha era reservado às pessoas abastadas. De acordo com Paranhos (2012, p. 136):

Na Alemanha e na França, só para exemplificar propostas como a do Freie Bühne (cena livre), de 1889 ou do Théâtre du peuple (Teatro do povo), de 1885, pretendiam ir além do mero barateamento do custo do ingresso. Homens de teatro como Romain Rolland destacaram em seus escritos diversos níveis de discussão, que iam do espaço cênico ao texto, procurando configurar objetivamente um projeto de teatro popular. (PARANHOS, 2012, p. 136).

Entretanto, segundo Piscator (1968) – outro autor importantíssimo na trajetória artística de Brecht e do qual falaremos mais tarde –, esse projeto, à época, se configurou apenas como um objetivo idealista. Segundo ele, a sociedade não estava amadurecida o suficiente a ponto de corroborar essa ideia. Apesar disso, a partir desse tipo de movimentação, um precedente muito importante foi aberto na construção cultural alemã pois, finalmente, de forma coletiva e organizada houve uma união entre o proletariado e o teatro.

1.2.2 Gêneros literários da Alemanha

As contradições do capitalismo se exprimiam de forma radical na Europa; a arte dramática refletia essa contradição e o pensamento intelectual a respeito da estética

e da cultura, também. Dito isto, é necessário compreendermos que Brecht nasce e inicia seus trabalhos teatrais na Alemanha, país que carrega uma vasta tradição intelectual e literária. Essa tradição estabeleceu ao longo dos anos uma divisão que, de maneira concisa, corresponde a três grandes gêneros: o lírico, gênero que trata das dimensões mais subjetivas do ser; o épico, que trata de todas as esferas da vida pública como, por exemplo, das relações governamentais e históricas; e, por último, o gênero dramático, que corresponde à dimensão da vida privada, às relações e disputas que se estabelecem dentro de uma casa, em família. O dramático era, até então, o gênero vinculado ao espetáculo teatral na Alemanha.

Segundo Iná Camargo Costa (2010), essa divisão dos gêneros literários é um dos pressupostos teóricos do teatro épico. É importante ressaltar ainda que essa divisão estava completamente alicerçada no pensamento alemão. No início do século XX – inclusive, especificamente na República de Weimar –, já se chamava de épico todo o teatro de cunho político, exatamente porque o gênero literário que tratava das discussões políticas era o gênero épico, portanto, o teatro político correspondia a um teatro épico.

Esse pressuposto nos permite compreender que o teatro proposto por Brecht tem uma história muito mais longa do que a vida do dramaturgo: a história desse teatro está intrinsecamente vinculada à crise do drama burguês que começa a dar sinais de sua derrocada vários anos antes do nascimento de Brecht. Essa crise se relaciona muito claramente com a divisão de gêneros da tradição literária alemã, tendo em vista que temas políticos (portanto, épicos) começavam a surgir nos palcos teatrais. Os críticos à época insistiam em declarar essa mistura entre os gêneros como uma falha, um erro. Apenas as questões familiares e privadas deveriam ser abarcadas pelo drama; os assuntos políticos, as mazelas sociais e todas as outras questões que não estivessem diretamente relacionadas às paixões e aos conflitos de um núcleo familiar específico deveriam ser excluídos do drama, com o risco eminente da peça em questão ser declarada ruim, confusa e desqualificada.

Entretanto, essa não era uma questão meramente estética, pois a crise do drama reflete, pelo menos em alguma medida, o pressuposto mais importante do teatro épico sobre o qual o próprio Brecht escreveu: a ascensão do proletariado na cena teatral. É notadamente a partir desse pressuposto que Brecht “encontra” Marx.

1.2.3 Brecht e o marxismo

Apesar de ter nascido no seio de uma família burguesa – o pai era diretor de uma fábrica de papel –, Brecht, ainda jovem, se rebelou contra a burguesia; e depois de servir na Primeira Guerra Mundial como enfermeiro, seu descontentamento com o regime capitalista e a exploração dos mais frágeis economicamente só aumentou. Essa rebeldia, em seus primeiros momentos, foi bastante conturbada. Brecht a expressou em diversas direções:

Na exaltação da vida marginal dos aventureiros, rufiões, malandros e prostitutas – vida de vícios mas, ao mesmo tempo, estranhamente inocente. O exotismo dos esgotos, o misticismo do lodo, são a expressão paradoxal e cínica de um intenso anseio de pureza – pureza que a moral da burguesia lhe parece ter corrompido. (ROSENFELD, 2012, p. s/n)

Apesar das várias nuances que na juventude Brecht molda na tentativa de expressar seu descontentamento, sua revolta só se estabelece como potência de ação revolucionária, de fato, quando ele encontra o marxismo, quando uma modificação ocorre no artista: “Ao adotar os princípios do marxismo, o poeta passa por uma transformação. A linguagem, pouco a pouco, torna-se mais seca e sóbria, passa por uma espécie de esfriamento.” (ROSENFELD, 2012, s/p). Uma sobriedade coberta de complexidade invade a linguagem do dramaturgo; complexidade que parece conter em si muitas das contradições presentes na vida de Brecht e, ao mesmo tempo, na sociedade que ele experimentava. Sua origem burguesa não desaparece, muito menos sua rebeldia, entretanto, o entendimento e a profunda elaboração desses campos que permeiam a sua vida e da experiência moderna são o que estruturam os contornos de sua arte a partir de então. Nesse sentido, é imprescindível frisarmos que Brecht descobriu a poesia antes de descobrir o marxismo e que se tornou, portanto, um poeta e dramaturgo marxista.

Não seria possível construir um teatro de cunho revolucionário – como era o objetivo de Brecht – se concomitantemente não fosse construída uma renovação da forma dramática, tendo em vista que os elementos estéticos e sociais coincidem na

constituição de uma consciência passiva ou ativa em relação à transformação da sociedade e das forças materiais que a controlam.

Apesar de Brecht já ser um autor conhecido e estar orientado em direção a um pensamento crítico, o momento intelectual e político de maior relevância para ele se dá em meados de 1920, quando estuda e incorpora definitivamente o marxismo à sua vida e à sua obra. Segundo o próprio Brecht (apud ECKART; GILMAN, 1996, p. 88):

Lendo O capital de Karl Marx, compreendi meus sonhos. Pode-se ver que eu queria um público mais vasto para esse livro. Não descobri subitamente ter escrito toda uma coleção de dramas marxistas sem conhecê-lo, mas Marx foi o único público com que me deparei em meus dramas. Um homem com os seus interesses estaria interessado em tais peças. Não porque são brilhantes, mas porque ele era.

Quando Brecht se propõe a estudar Marx e é finalmente arrebatado pelo materialismo histórico, sua proposição teatral é amplamente influenciada por tais fundamentos. Não era para menos, pois Brecht encontra em Marx o que sempre buscou: uma explicação material para os problemas sociais; uma alternativa possível de intervenção política efetiva na vida dos trabalhadores e trabalhadoras. Brecht compreendeu imediatamente que seu teatro deveria ser um teatro marxista.

Assim, fez--se necessária uma reestruturação dos mecanismos teatrais. Para tanto, Brecht utilizou o materialismo histórico-dialético como horizonte teórico. Em seus estudos e experimentações, Brecht buscava aproximar cada vez mais o teatro da filosofia e acreditava, inclusive, que o futuro do teatro estaria na filosofia; o autor entendia que somente assim a arte teatral poderia contribuir, de fato, com a verdadeira emancipação social.

Louis Althusser (1968) analisa, em um dos seus textos, o teatro brechtiano e constrói uma comparação entre Marx e Brecht em suas respectivas revoluções – Marx na filosofia e Brecht na arte dramática. Para Althusser (1968), o que Brecht promove ao interferir ativamente na técnica teatral é uma revolução na prática teatral:

Suas reformas da técnica teatral estão sempre ligadas a uma concepção do conjunto da encenação, a uma concepção do sujeito, a uma concepção da relação cena-público, atores-público, a uma

concepção da relação teatro-história, a uma concepção filosófica. O conjunto desses termos faz com que as reformas técnicas de Brecht devam ser entendidas como os efeitos de uma revolução na prática teatral. (ALTHUSSER, 1968, p. 53).

Para Althusser (1968), também a revolução de Marx na filosofia se faz de dentro para fora. É verdade que Marx reelabora as suas estruturas fundamentais, mas não as nega, nem propõe a construção de uma nova filosofia – assim como Brecht faz com o teatro. Os dois intervêm na prática de tais elementos (Marx, na prática filosófica, e Brecht, na prática teatral), para então redirecionar os dois campos do conhecimento humano no sentido da transformação social.

Toda essa transformação da prática filosófica e artística se relaciona fundamentalmente com um mesmo objetivo: tornar nítido o espaço que a política ocupa nesses dois campos. Em seu texto *Sobre Brecht e Marx*, Althusser (1968, p. 58) pontua: “Eu já disse que, na filosofia e no teatro, é a política que fala, mas que sua voz é em geral encoberta. É preciso voltar a dar a palavra à política”. Segundo Althusser (1968), de uma forma ou de outra a política está presente na filosofia e no teatro, apesar do movimento contínuo de negação que se percebe nesses dois campos. Na filosofia, esse movimento de negação da política (apesar de ela estar presente) corresponde ao que Marx denominou como a filosofia que se satisfaz em interpretar o mundo, sem, no entanto, buscar transformá-lo (MARX, [1845] 2007). Brecht chama o teatro que, apesar de fazer política também alega que não o faz, de “teatro culinário”. Portanto, o que Marx e Brecht promovem, de acordo com Althusser (1968), é uma ocupação do lugar que representa a política na filosofia e no teatro.

Entretanto, essa ocupação não é tarefa fácil, principalmente porque não bastava ocupar o lugar que representa a política; no caso de Brecht, especificamente, era necessário apresentar essa ocupação no palco e incluir também o público nesse movimento. Para Althusser (1969) o Efeito V¹⁶, que ele prefere chamar de descolamento, é fundamental na efetivação desse objetivo, pois a relação entre o espetáculo e o público se altera a partir do deslocamento e que se torna, assim, uma relação descolada: “O público deve deixar de se identificar com o que a cena lhe

¹⁶ O Efeito V é uma elaboração artística de Brecht muito conhecida no teatro, é um processo de estranhamento. O público estranha, se desloca da cena pra pensar no que está acontecendo nela, se questiona.

faz ver, ele deve se encontrar em posição crítica, e tomar o seu próprio partido, julgar, escolher e se decidir” (ALTHUSSER, 1968, p.60). Essa escolha diz respeito à concretização de um processo de conscientização. Segundo Didi-Huberman (2017), tomar partido ou tomar posição, na heurística brechtiana, corresponde a tomar conhecimento.

1.2.4 Brecht e Piscator

Uma das bases artísticas que fundamentam o que há de político no modelo teatral que Brecht desenvolve é o teatro pensado e produzido por Erwin Piscator¹⁷. Piscator nasceu em 1893 e serviu como soldado na Primeira Guerra Mundial (1914-1918); depois de presenciar os horrores da Guerra, tornou-se bastante próximo da esquerda radical, e o teatro que ele propunha refletia isso. O teatro proletário, movimento que ele integrava, em diálogo com um programa político que buscava promover a consciência da classe proletária a respeito da exploração e da possibilidade de transformação social, tinha como premissa clara subordinar a prática teatral em favor da luta de classes. Segundo o próprio Piscator (1968, p. 51), o teatro proletário “não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente”. Aparentemente, essa intenção não foi bem recebida nem mesmo pela central do Partido Comunista:

Esse teatro não durou muito, devido a dificuldades econômicas e à própria oposição do Partido Comunista, que, através do seu órgão central, afirmou que “a arte é uma coisa muito sagrada para servir a fins de propaganda”. (ROSENFELD, 2012, s/p)

Entretanto, apesar do curto tempo de duração, a experiência do teatro proletário foi bastante rica nas experimentações artísticas e políticas. Segundo Judith Malina (2017, s.p):

Mesmo com as dificuldades relacionadas à capacidade técnica: o teatro proletário incluía pessoas notáveis como John Heartfield, que

¹⁷ Além de uma grande fonte de inspiração, Piscator se tornou um grande amigo de Brecht, que foi padrinho de seu casamento com Maria Ley, em 1937.

projetava mapas e fotomontagens sobre o cenário, e László Moholy-Nagy, que arquitetava construções simbólicas.

Assim, fica claro que as inovações posteriores promovidas pelo teatro político de Piscator começaram a ser esboçadas a partir da iniciativa do teatro proletário. Depois que o teatro proletário foi fechado, Piscator começou a trabalhar nos maiores teatros de Berlim e, “elaborando de modo original certas sugestões de Meierholde” (ROSENFELD, 2012, s/p), construiu espetáculos teatrais que já se orientavam pelas concepções épicas.

Em suas apresentações, Piscator buscava sair do subjetivismo exacerbado proveniente do expressionismo e caminhava cada vez mais no sentido de mostrar ao público os determinantes técnicos e econômicos que conduziam a pessoa humana e também a sociedade. Talvez tenha sido Piscator o primeiro diretor teatral a trabalhar e se utilizar conscientemente da modelagem épica no teatro.

Suas concepções estéticas, entretanto, não tinham como fim uma renovação estilística ou mesmo uma experimentação puramente artística. Todas as técnicas que eram utilizadas no palco piscatoriano se relacionavam necessariamente com a experiência político-didática que o diretor buscava compartilhar com o público. O diretor deixava bastante clara sua relação com a técnica teatral:

Para mim, a técnica nunca foi um objetivo em si mesmo. Os meios que eu tinha empregado e ainda estava prestes a empregar não deveriam servir ao enriquecimento técnico do aparelhamento cênico, e sim à elevação do cênico ao histórico (PISCATOR, 1968, p. 157).

Nesse sentido, podemos compreender que Piscator buscava uma elevação das cenas particulares ao espaço do que era histórico, social e, portanto, político, fundindo a cena com a realidade da vida dos sujeitos. O palco do teatro desenvolvido por Piscator – palco esse que nunca foi convencional – exemplifica nitidamente suas concepções políticas. A respeito da ascensão das cenas particulares à apresentação histórica em suas encenações, Piscator (1968, p. 157) declara: “Não se pode entender outra coisa senão a elevação ao político, ao econômico e ao social. É por eles que unimos o palco a nossa vida”.

Outro elemento extremamente importante para discutir o teatro político de Piscator é a utilização dos elementos audiovisuais no palco; ele foi pioneiro no emprego desse tipo de material no teatro. A partir de seus experimentos, vários outros diretores e encenadores se utilizaram desses mecanismos cênicos em seus trabalhos. Malina (2017, s.p) aponta que:

Em suas produções para o Volksbuhne, Piscator experimentou formas técnicas e cinemáticas e novos usos de telões e projetores, às vezes misturando ou entrecortando atores ao vivo e suas imagens sobre a tela, às vezes apresentando duas ou três cenas simultaneamente, mas sempre retrabalhando cada peça para enfatizar seu sentido moral e político.

Podemos compreender, portanto, que a função dos filmes, dos sons e das imagens no palco piscatoriano está também vinculada essencialmente a um objetivo político. O diretor alemão utilizava as projeções no sentido de apresentar com elas comentários, mas também para produzir um efeito de ampliação cênica ou mesmo para construir um pano de fundo histórico e geográfico com o intuito de relacionar, de forma clara, a encenação realizada e a realidade contemporânea do espetáculo. A utilização de diferentes mecanismos de locomoção horizontal e vertical (faixas rolantes e elevadores) consistiam em trazer toda a movimentação do mundo moderno na sua multiplicidade de camadas e seu todo caótico. Essa, portanto, é mais uma das ferramentas que o encenador utiliza na tentativa de relacionar a cena política e a realidade concreta.

É possível perceber uma série de convergências entre os pensamentos de Piscator e Brecht e mesmo uma continuidade das elaborações iniciadas no teatro político de Piscator sendo incorporadas e reorganizadas no teatro épico de Brecht. Todavia, o mais importante é perceber como esses dois artistas iniciaram um movimento de reflexão a respeito de suas próprias práticas, uma constante crítica do seu fazer que transforma de dentro para fora o movimento político que é exposto inevitavelmente no palco. Malina (2017, s.p) afirma:

Concordo com Piscator que todo teatro, intencionalmente ou não, é teatro político, no sentido de que o teatro exprime um padrão social e

tem conteúdo de classe. Seria interessante analisar, por exemplo, as novelas televisivas norte-americanas em termos de sua persistente e muitas vezes assustadora consciência de classe.

Se todo teatro é político, o que Piscator e Brecht fazem é constituir de forma coletiva um movimento teatral que declara e desnuda a perspectiva de classe que todo palco teatral defende, chamando, concomitantemente, os trabalhadores para o centro da cena como sujeitos da história.

CAPÍTULO 2 – MUDANÇA DE FUNÇÃO: UMA LÓGICA MATERIALISTA NO TEATRO

*Eu quero duas rimas para liberdade.
Nem cidade nem saudade,
nem faculdade nem eternidade.
Eu quero duas rimas para liberdade
para escrever um poema
que fale da fome de um operário,
que fale da angústia de um camponês.
Achei as duas rimas para liberdade!
Luta e União!*

*Amigos!
Sejamos todos poetas!
Utilizarmos as rimas!
E escrevemos todos juntos,
de uma vez,
o poema da liberdade
que acabe com a fome do operário,
que acabe com a angústia do camponês.
(LAGO, 1948, p.13)*

2.1 Mudança de função

Um dos autores mais importantes no que diz respeito a análise da obra brechtiana, sem dúvidas, é Walter Benjamin. Além de intelectual marxista, comprometido com a luta antifascista e com a construção de um embate revolucionário no campo da cultura, Benjamin era amigo de Brecht, incentivador, apreciador e crítico do trabalho do dramaturgo alemão.

As análises de Benjamin sobre a obra de Brecht são ricas e diversas; grande parte delas podem ser encontradas no livro *Ensaio sobre Brecht* (2017), que recentemente foi traduzido no Brasil. Entre os textos selecionados nesse livro, um em especial chama a atenção pela agudeza da análise de Benjamin a respeito do momento cultural que a Europa vivia e os problemas que a esquerda enfrentava na constituição de uma alternativa revolucionária no campo das artes e da cultura. O texto em questão se chama *O autor como produtor* e corresponde a uma palestra proferida por Benjamin, em 1934, para o estudo do fascismo. Nesse ensaio, Benjamin nos elucida a respeito de uma série de questões fundamentais para entendermos como e por que o teatro épico brechtiano poderia ser categorizado como uma alternativa revolucionária dentro do campo cultural naquele momento histórico.

A primeira questão que Benjamin traz à luz, nesse texto, se refere à autonomia do poeta e sua liberdade na construção de sua arte. Quando um artista posiciona a sua construção artística em favor ou não da classe explorada, esse toma uma decisão; nesse momento se encerra a sua autonomia. Assim sendo, a liberdade do artista não é plena. Segundo Benjamin, esse artista segue uma tendência.

A relação entre tendência e qualidade na arte deve ser tratada, segundo Benjamin, de forma dialética, e só é possível chegar nesse ponto se nos afastarmos dos objetos rigidamente isolados e nos atentarmos às relações sociais vivas que circundam tais objetos; afinal, relações sociais são necessariamente condicionadas por relações de produção.

A crítica sempre buscou compreender como a obra de arte se situava diante das relações de produção vigentes a sua época. O que Benjamin ([1934] 2017) propõe é um olhar mais próximo e talvez com mais chances de respostas. A busca, nesse

sentido, seria por compreender de que forma a obra se situa não diante das relações de produção, mas dentro delas. Essa pergunta se direciona principalmente à técnica.

Para discutir essa problemática, Benjamin ([1934] 2017) nos faz olhar para a figura do intelectual na Alemanha de seu tempo. É fato que muitos dos intelectuais alemães, frente às condições políticas e econômicas que os assolavam, passaram por um processo revolucionário no que diz respeito ao campo de suas convicções; entretanto, não houve, de fato, um movimento revolucionário pensado a partir do ponto de vista das suas relações com os meios de produção, de sua técnica, de seu trabalho.

Segundo Benjamin ([1934] 2017), o conceito de intelectual está fortemente vinculado à inteligência da esquerda e tem grande relevância nos manifestos políticos. Esse conceito, entretanto, foi construído sem levar em consideração a posição dos intelectuais no processo produtivo.

Para Benjamin ([1934] 2017), o ativismo, ao fim e ao cabo, buscou substituir a dialética materialista pelo bom senso; entretanto, numa perspectiva de classe, o bom senso é valor indefinível. A coletividade intelectual, portanto, não se constituiu de fato como uma coletividade; na verdade, essa coletividade era apenas mais um grupo, e o princípio que constituiu esse grupo foi, na verdade, reacionário. Benjamin nos alerta sobre um equívoco muito perigoso que se constitui no ativismo quando a definição de intelectual se faz por motivos exteriores ao processo produtivo, como se esse tipo (o intelectual) pudesse ser definido por suas opiniões, intenções ou disposições. Marino (20117, p. 393) argumenta que:

Uma produção intelectual dita progressista não deve viver sua solidariedade com o proletariado no plano de suas convicções e sim na dimensão de sua produção mesma, a qual não deve conformar-se às relações de produção, descrevendo-as ou até mesmo criticando-as, e sim buscar a sua transformação revolucionária por meio da destruição das oposições entre produtores e consumidores, engajamento e refinamento, e da superação de contradições que tolhem a inteligência.

É necessário compreendermos que a definição de intelectual só pode ser realmente alcançada se nós perguntarmos qual é a real posição desse sujeito dentro do processo de produção.

Além de pensar sobre os intelectuais, Benjamin manifesta ainda preocupações com os especialistas; de acordo com sua definição, especialista é o sujeito que se nega a afastar o aparelho de produção da classe dominante. Segundo Benjamin, grande parte da literatura de esquerda estava muito mais comprometida com um processo de distração do público do que com uma transformação no sentido da revolução.

O autor revolucionário, segundo Benjamin, não deve se atentar somente para a suas obras, mas simultaneamente deve se preocupar com os meios de produção. Exatamente por esse motivo os produtos desse autor devem ter uma função organizativa. Poderíamos pensar, assim, que a tendência já seria suficiente para conquistarmos essa função organizadora, mas isso é um erro: a tendência é condição necessária, mas nunca suficiente para tal feito. É imprescindível o comportamento instrutivo, diretivo daquele que produz. Benjamin utiliza como exemplo a figura de autor e afirma: “Um autor que não ensina nada aos que escrevem não ensina nada a ninguém” (BENJAMIN, [1934] 2017, p. 95).

Entretanto, nesse mesmo texto, Benjamin vai além da indicação dos problemas mais urgentes que a cultura revolucionária deveria resolver; ele nos apresenta também uma categoria artístico-cultural que, de acordo com suas análises, não comete os erros acima citados, não despreza a qualidade e o rigor artístico, nem renuncia à prática revolucionária em favor de uma proposta estética. Buscaremos nesse capítulo evidenciar essa categoria que é fundamental no trabalho brechtiano e que Benjamin entendeu ser extremamente relevante na fundação de uma proposta verdadeiramente revolucionária no campo cultural. Falamos aqui da ideia de “mudança de função” (*Umfunktionierung*).

A definição de Benjamin a respeito desse conceito está expressa no próprio ensaio “Autor como produtor”:

Brecht criou o conceito de “mudança de função” (*Umfunktionierung*) para a transformação de formas e instrumentos de produção no

sentido de uma inteligência mais progressista – por essa razão interessada na libertação dos meios de produção e atuante na luta de classes. Ele foi o primeiro a dirigir aos intelectuais a exigência abrangente de não abastecer o aparelho de produção sem simultaneamente, na medida do possível, o modificar no sentido do socialismo. (BENJAMIN, [1934] 2017, p. 91).

Brecht sempre teve grande preocupação em contribuir com a luta da classe trabalhadora; seu teatro, seus poemas, suas obras sempre estiveram comprometidos com as lutas dos explorados. O conceito de mudança de função também se relaciona com esse objetivo e busca transformar as técnicas e instrumentos artísticos em prol de um projeto cultural materialista e revolucionário.

Nesse sentido, talvez a característica mais importante das obras revolucionárias seja o seu caráter de modelo. O primeiro passo na construção de uma atividade cultural de fato revolucionária, segundo Benjamin ([1934] 2017), é a condução dos outros produtores em direção a uma forma nova de produção; o segundo passo é a melhora do aparelho de produção. É especificamente essa característica que qualifica o teatro épico de Brecht como uma alternativa relevante de resistência dentro do campo cultural.

Brecht é o primeiro a compreender essa demanda e cria, então, o conceito de mudança de função. O seu objetivo era transformar os instrumentos de produção na direção de uma libertação dos meios de produção. Ele defende enfaticamente que os intelectuais não devem abastecer o aparelho de produção se não estiverem, ao mesmo tempo, buscando modificá-lo no sentido de construir o socialismo. As transformações que deveriam ocorrer não são aquelas renovações espirituais conclamadas pelos fascistas, mas sim inovações técnicas.

É possível perceber nos escritos brechtianos essa preocupação. No livro *Estudos sobre teatro* (BRECHT, 1978), o dramaturgo alemão ressalta que seu projeto teatral tem como interesse fulcral a construção de uma “autêntica arte proletária”:

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, 1978, p. 39).

O olhar de Brecht com relação ao papel da cultura na promoção e estruturação da luta de classes nunca foi ingênuo. O dramaturgo alemão sempre compreendeu a responsabilidade que o campo artístico carregava tanto na estruturação das possibilidades revolucionárias, quanto na manutenção do *status quo*. Seu teatro, portanto, foi pensado e continuamente reformulado para responder às demandas que seu tempo histórico impunha.

O conceito de mudança de função se insere e se vincula a uma proposta coletiva de transformação do regime econômico e político vigente em direção a uma outra forma de sociabilidade. A mudança de função é uma proposta historicamente situada, mas que se relaciona profundamente com as questões pertinentes ao nosso tempo histórico, tendo em vista que a luta pela construção de um outro projeto de produção e reprodução da vida, não pautado na lógica do capital, tem se tornado a cada dia mais urgente.

2.2 Um novo tempo, um novo teatro.

Ao longo dos séculos XIX e XX, vários foram os autores e diretores teatrais que questionaram, a partir de suas obras, as limitações que o drama burguês impunha à cena teatral; entre eles poderíamos citar Anton Tchekhov, August Strindberg e Henrik Ibsen. Bertolt Brecht também se dispõe a esse desafio e de fato sistematiza, com seu teatro épico, um modelo teatral que torne possível uma cena constituída pelas temáticas sociais experimentadas naquele momento histórico.

Indo ao encontro do método materialista histórico, Brecht poupa o público das ilusões de uma realidade imediata da qual o drama burguês se utilizava e carrega a história teatral do passado ao futuro, construindo um espetáculo coerente com as condições objetivas das situações sociais experimentadas pelos personagens e pelos espectadores, já que esse é um teatro pensado e desenvolvido para a classe trabalhadora.

A burguesia – classe dominante no capitalismo, mas que foi classe revolucionária no processo que fez emergir tal modelo econômico – tem no drama

burguês seu legítimo representante. Entretanto, no início do século XX, com a burguesia completamente estabelecida como classe dominante e já sem nenhum ímpeto revolucionário, o seu instrumento estético-teatral acaba por não dar conta de estabelecer uma relação direta entre o palco e o público, de forma que o momento histórico propicia a ascensão de um novo modelo de produção cênica. É possível perceber, inclusive, certa aversão ao Realismo burguês durante o século XX não só no teatro, mas também em outros espaços estéticos como as artes visuais, por exemplo. O objetivo das artes de forma geral, naquele momento, era “a busca do novo”.

Para nos afastarmos de qualquer confusão proveniente de um equívoco conceitual, faz-se necessário apontarmos as importantes diferenças entre a estética realista tradicional – na qual está inserido o drama burguês – e o naturalismo, já que o teatro de Brecht, em alguma medida, é influenciado pelo movimento naturalista que o antecede. Não podemos, entretanto, afirmar o mesmo sobre o contato do teatro brechtiano com o teatro realista convencional: o modelo teatral desenvolvido pelo dramaturgo alemão se distancia radicalmente tanto da perspectiva teórica, quanto da perspectiva estética que fundamentam esse tipo de teatro – muito embora seja possível declarar que Brecht se posiciona a favor de um palco comprometido com a realidade. Segundo Jameson (2013, p. 61):

Brecht poderia ser um rude filistino como é o próprio Lukács quando se refere às correntes mais herméticas do modernismo; mas rejeitou a condenação que este faz das técnicas então experimentais em nome de um supostamente decadente “formalismo”, propondo discutir o assunto em termos da ‘realidade’ mais do que do “realismo”.

A radicalidade de Brecht em direção à apreensão da realidade enquanto tal é um dos fatores que o distancia também do Realismo tradicional.

A constante tentativa das artes de constituir uma “verdade”¹⁸ é antiga e não se limita a nenhuma corrente artística específica. Em menor ou maior grau, por diferentes

¹⁸ “Verdade”, nesse sentido, diz respeito à aproximação da arte com a realidade experimentada pelos seres humanos. O movimento impressionista, por exemplo, entendia que a realidade da imagem não é tão bem delimitada na natureza, que as luzes e os tons se misturam formando o que nós enxergamos

aspectos, várias das escolas artísticas a partir de suas conexões e aproximações com teorias e correntes epistemológicas buscam, no teatro, representar ou “imitar” a vida humana. Algumas, de forma mais psicologizada; outras, de forma mais científica, principalmente do ponto de vista das ciências naturais. Há também correntes que se alinham a uma perspectiva mais sociológica e outras, claro, se vinculam de forma mais efetiva a concepções políticas específicas; entretanto, de uma forma ou de outra, a expectativa da aproximação com o real, seja lá qual for a concepção de real compreendida, é quase sempre categoria central do teatro. Não foi diferente com relação ao Realismo e ao Naturalismo.

A respeito do Realismo, Diderot¹⁹ defendia que o autor deveria criar a sua obra, aproximando-a o máximo possível da experiência vivida e sentida. Além dele também, Lessing, poeta, filósofo e dramaturgo alemão, em meados de 1700, “exigiu um palco mais realista ao insistir na criação de uma tragédia burguesa e ao apresentar modelos em que abordava temas atuais, geralmente excluídos da tragédia” (ROSENFELD, 1993, p. 270). O mundo passava por transformações importantes e os estudiosos do teatro à época compreendiam que eram necessárias adaptações para que a arte da cena correspondesse ao novo tempo que era experimentado pela sociedade.

Entre as características mais significativas para conhecermos os limites e as fronteiras entre essas duas correntes artísticas, o Realismo e o Naturalismo, está a aproximação deste último ao Positivismo e, portanto, às ciências naturais. O Positivismo teve como premissa a compreensão do mundo e da sociedade a partir das ciências exatas. Dessa forma, o ser humano passa a ser apresentado, no movimento naturalista, sob um ponto de vista mais impessoal e muito pouco subjetivo. Isso condiciona a imagem do ser humano a um espaço bastante limitado, tanto do ponto de vista psicológico, como do ponto de vista histórico. Segundo Rosenfeld: “Pela

na realidade. Dessa forma, eles questionam as tradições de representação até então aceitas na academia de Artes. Já o movimento cubista, introduz uma multiplicidade de pontos de vista nas suas obras, já que entendem que um mesmo objeto nunca é visto de apenas uma forma. Por isso, a afirmação de que a busca por alguma “verdade” sempre foi um elemento importante nas construções artísticas.

¹⁹ Denis Diderot foi um dos grandes nomes do pensamento iluminista. Filósofo e escritor, Diderot se dedicou à escrita de peças teatrais, comédias, romances e também novelas. Entretanto, o grande projeto de sua vida foi a *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (*Enciclopédia, ou Dicionário Racional das Ciências, Artes e Profissões*).

própria influência do cientificismo, a imagem do homem é sujeita a um processo de desmascaramento e redução às vezes cruel” (ROSENFELD, 1993, p. 271.)

Apesar de ser comprovadamente limitadora no campo artístico e científico, a corrente positivista também promoveu grandes avanços no que diz respeito ao rigor das análises até então elaboradas cientificamente. Esse rigor pode ser comprovado também no teatro, afinal, não tendo mais um olhar idealista sobre o ser humano, as questões da vida em sociedade puderam, enfim, ser apresentadas de forma mais nítida. No teatro naturalista, o destino humano – diferente das tragédias gregas e do drama burguês – não é mais conduzido pelos desejos e paixões dos homens e mulheres; antes, são as circunstâncias biológicas e sociais os fatores determinantes na relação do ser humano com o mundo. Além disso, não há também no Naturalismo um compromisso com a unidade da ação, com uma linha perfeitamente coerente que carrega a vida: a ação não tem necessariamente início, meio e fim definidos, pois, para o Naturalismo, o que é imprescindível é a análise minuciosa dos determinantes anônimos da existência cotidiana. Se a vida humana não tem na realidade uma unidade coerente e os naturalistas buscam apresentar um recorte da vida humana no palco, a unidade de ação não é basilar para essa corrente artístico-teatral.

Rosenfeld (2012), ao discutir uma obra do autor Hauptmann, nos apresenta uma distinção bastante interessante entre o Naturalismo e o Realismo:

É desnecessário dizer que a peça de Hauptmann não tem propriamente um fim, exigência fundamental no drama clássico; nem poderia tê-lo, porque sua pretensão não é apresentar um microcosmo cênico autônomo que, como tal, tem princípio e fim no palco. Sua pretensão é apresentar uma “fatia” da realidade; não uma pequena totalidade em si, mas uma parcela “real” de uma realidade parcelada. (ROSENFELD, 2012, p.s)

Nesse sentido, o teatro brechtiano tem muita relação com as concepções que fundamentam o Naturalismo.

A corrente teórica pela qual o teatro épico se orienta – o materialismo histórico – é profundamente diferente, como veremos mais à frente. Entretanto, o rigor a um método de análise específico, a busca pelas determinações e contradições que conduzem a vida em sociedade e a recusa à unidade de ação proposta pela tragédia

e incorporada ao teatro burguês na compreensão de que uma representação que busque o real não deve se limitar ao fatalista início, meio e fim que constitui o presente cênico burguês mostram que Brecht não está isolado no tempo e que sua concepção teatral não surge de uma “iluminação” ou “genialidade”. Antes, seu teatro emerge de e responde a um tempo histórico específico, que não abandona todas as tradições teatrais até então constituídas, mas incorpora os elementos científicos e revolucionários de seus antecessores na constituição de um modelo teatral coerente com o seu tempo e com os avanços e os limites que o campo artístico já havia apresentado.

Não há como negar que o drama burguês – este, sim, ancorado no realismo convencional – construiu um caminho pouco promissor no que diz respeito à exposição real e coerente das questões coletivas que eram experimentadas pelos sujeitos na modernidade. Constituindo um tempo-espço necessariamente fincado no presente cênico, o drama burguês, já no fim do século XIX, trazia indicativos de que não conseguiria dar conta de compartilhar com o público as contradições que a vida em sociedade apresentava.

Brecht é um dos autores que se dispõe a pensar e trabalhar numa proposta teatral que contemple a realidade dos homens e mulheres de seu tempo. É desse desejo e dessa iniciativa que surge o teatro épico. É imprescindível pontuar aqui, entretanto, que o modelo teatral brechtiano não tem como fim último o rompimento total com o drama²⁰; seu objetivo é construir um teatro que busque a realidade histórica e social dos problemas cotidianos e que contribua de forma efetiva na luta coletiva em favor dos oprimidos no sentido da transformação social.

Em seu texto *A compra do latão*, Brecht (1999) faz uma apresentação, em forma de texto dramático, de sua proposta de produção teatral pautada simultaneamente numa proposta de formação (instrução) dos espectadores envolvidos nesse “novo” teatro.

No entendimento de Brecht, o momento histórico que o mundo experimentava tinha como premissa a exploração contínua dos trabalhadores e, ainda mais grave, o

²⁰ Discutiremos essa afirmação de forma mais contundente mais à frente, no tópico dedicado à “narratividade”

fato de essa exploração se configurar pelos mecanismos impostos pela sociedade burguesa como um processo natural da vida humana:

O que talvez nos pareça o mais natural é a maneira como ganhamos a nossa vida, um vendendo um pedaço de sabão, outro um pão, outro a força de seus braços. Aqui, pensamos, só se trocam coisas, livremente, mas qualquer exame mais cuidado e também a experiência terrível da vida quotidiana nos mostram que esta troca não é apenas feita entre homens, mas é dominada por certos homens. (BRECHT, 1999, p. 45).

A complexidade dos instrumentos e mecanismos de poder e opressão se tornaram tão fortemente elaborados que a realidade se tornava inatingível dentro de um ponto de vista de percepção imediata; esse problema se traduzia de forma bastante clara no teatro praticado na Europa naquele momento.

O teatro burguês conduzia a experiência teatral ao mais próximo da ilusão de realidade que seria possível dentro do espaço-tempo cênicos. Dos textos às encenações, esse modelo teatral buscava a realidade imediata como experiência não só central, mas única e natural, conduzindo tudo o que era contraditório para fora das vistas do público. As paixões representadas, as brigas exibidas, todas as fábulas eram construídas para que o espectador e também os atores se sentissem inseridos em uma totalidade mágica e intransponível, e quaisquer movimentos de quebra ou ruptura com essa ilusão eram imediatamente lançados fora.

É papel do campo artístico oferecer aos sujeitos espaços de possibilidade de fruição, espaços de contemplação estética e espaços de reflexão sobre a vida e o mundo que são experimentados. Para Brecht, um teatro baseado na ilusão não poderia contribuir para a apreensão do mundo de forma qualificada e, posteriormente, para a sua transformação. Antes, um teatro que naturaliza as opressões sofridas e causadas por humanos sem fazer compreender que essas opressões são passíveis de modificação só pode contribuir para a inércia dos sujeitos sociais – os únicos que teriam a possibilidade de construir as condições necessárias para a transformação de suas próprias vidas. Assim, Brecht busca com seu modelo teatral ir além das ilusões propostas pela tradição teatral de seu tempo, construindo um teatro que pressupõe uma aproximação real, social e histórica com a realidade; não construindo respostas

fáceis e arbitrárias, mas propondo questões, justificando os seus movimentos no palco, expondo os desafios e as contradições do mundo não como poderes naturais e insuperáveis, mas como elementos de uma luta que é construída socialmente todos os dias. Nessa luta, tanto Brecht quanto seu modelo teatral se colocam ao lado da classe trabalhadora.

2.3 O método de Marx

É nítido que o teatro brechtiano tem preocupação central com a formação da classe trabalhadora. Essa formação está fortemente alinhada a bases marxistas que constituem a proposta mais assertiva de análise e condução da luta da classe trabalhadora contra seus exploradores até os dias atuais. O teatro brechtiano, entretanto, diferente do que se possa pensar, não assume a teoria marxista como atemporal e dogmática, estruturando seu palco apenas a partir dos escritos de Marx, transformando o tablado num espaço de “adoração” ou “devoção cega”. Pelo contrário, a matéria-prima de Brecht, assim como a de Marx, é a realidade histórica e social que envolve o mundo. Segundo Althusser (1968, p. 54, grifos do autor): “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*”.

O objeto de estudo de Marx era a nova e promissora sociedade burguesa; para uma aproximação verdadeira a esse objeto uma metodologia de análise igualmente nova e (como foi comprovado historicamente) igualmente promissora deveria ser elaborada. Essa metodologia é o que costumamos chamar de materialismo histórico-dialético. Dialética aqui, pode ser entendida como uma herança crítica do conceito difundido e utilizado por Hegel. Em Marx esse conceito toma novos contornos e é possível dizer que se coloca em perfeita oposição ao entendimento hegeliano. Nas palavras de Marx (2009, p. 128):

Meu método dialético, em seus fundamentos, não é apenas diferente do método hegeliano, mas exatamente seu oposto. Para Hegel, o processo de pensamento, que ele, sob o nome de ideia, chega mesmo a transformar num sujeito autônomo, é o demiurgo do processo efetivo, o qual constitui apenas a manifestação externa do primeiro.

Para mim, ao contrário, o ideal não é mais do que o material transposto e traduzido na cabeça do homem.

É possível compreendermos, portanto, que o método de Marx se relaciona com a realidade material. Para Hegel, era o universo das ideias que compunha a realidade; para Marx, ao contrário, a realidade existe na materialidade da vida, as ideias são tão somente a reprodução e a organização dessa materialidade no pensamento humano.

O que Marx constrói na medida em que descobre e apresenta a sociedade burguesa, sua forma de estruturação, suas dinâmicas e seus fundamentos, é uma teoria social. Conforme Netto (2009, p. 5), por teoria, Marx entende:

[...] a reprodução ideal do movimento real do objeto pelo sujeito que pesquisa: pela teoria, o sujeito produz em seu pensamento a estrutura e a dinâmica do objeto que pesquisa. E esta reprodução (que constitui propriamente o conhecimento teórico) será tanto mais correta e verdadeira quanto mais fiel o sujeito for ao objeto.

Ou seja, para Marx a vida se constitui no campo material e a teoria não faz mais do que reproduzir e interpretar a realidade material no espaço do pensamento.

A construção teórica de Marx sobre a sociedade burguesa se inicia com a aproximação dele a um texto de Engels sobre a economia política na sociedade burguesa. Essa sociedade se estabelece concretamente no mundo e se reproduz a partir de um modo de produção específico: o modo de produção capitalista. A pesquisa de Marx que busca compreender a estrutura e a dinâmica dessa sociedade começa efetivamente com o texto *Manuscritos econômicos e filosóficos*, de 1844, e percorre toda a vida do autor até a construção de sua obra máxima, *O Capital*.

Isso quer dizer que, apesar de sua teoria conter elementos espantosamente originais, Marx não constrói seus fundamentos metodológicos a partir de *insights* ou de reflexões abruptas; muito ao contrário, ele dedica anos de sua vida na constituição de um método coerente e eficaz para a construção de uma pesquisa que preze pelo verdadeiro e o fundamental da realidade social presente na dinâmica da sociedade burguesa.

Assim sendo, é possível compreender que a preocupação de Marx não residia no debate sobre as condições para se “conhecer”; Marx não estava interessado, portanto, em uma discussão puramente epistemológica²¹. Sua busca se fixava muito mais no campo ontológico: ele queria compreender de que forma era possível se aproximar e compreender, de fato, um objeto determinado – a ordem burguesa. E ao longo de seus anos de pesquisa e de aproximação ao seu objeto, construiu um método eficiente para esse fim. Exatamente por isso, dentro de sua vasta produção teórica, ao contrário de outros pensadores, poucas são as páginas que Marx dedica à questão do método na sua pesquisa. Seu interesse não era edificar um tratado sobre as condições para se produzir ciência, nem mesmo um conjunto de normas aplicáveis a qualquer objeto em qualquer tempo histórico. A ordem burguesa era seu objeto de estudo e seu método foi formulado de forma a corresponder às necessidades de pesquisa que se impunham a esse objeto específico.

Em linhas gerais, o método elaborado por Marx considera que a complexidade do mundo não pode ser capturada de maneira precisa pela percepção imediata dos sujeitos, sendo necessário construir um caminho minucioso de análise no sentido de compreendermos as contradições, mediações e as totalidades de maior e de menor complexidade que formam a realidade concreta.

Para compreendermos melhor, faz-se necessário esclarecer dois elementos extremamente importantes para o entendimento do método: aparência e essência. A aparência e a essência, segundo Marx (2017), não são campos imediatamente coincidentes; se assim fosse, a ciência não seria necessária. A aparência é apenas o primeiro estágio do conhecimento; partimos dela, que no princípio se apresenta como um todo caótico, para então aprofundarmos nossas análises a respeito do objeto analisado e, assim, nos aproximarmos da essência, da coisa em si. Tendo apreendido esses vários elementos que compõem a realidade tal como ela é, a partir de uma série de abstrações que buscam dar conta das determinações mais simples indo até às mais complexas, um caminho de volta ao concreto se faz necessário. Entretanto, depois dessas apreensões, o que era caótico agora pode ser analisado a partir de

²¹ A epistemologia é um ramo da filosofia que se ocupa de discutir criticamente as formas, os métodos, os valores, os limites e os sentidos do conhecimento.

suas categorias fundamentais, tornando-se, a partir das elaborações que se dão no campo da teoria, um concreto pensado.

O fenômeno, que percebemos a partir da realidade imediata (ou aparência), é contraditório; seu movimento, ao mesmo tempo, mostra e esconde a essência. É exatamente por isso que se faz necessário um caminho de análise para nos aproximarmos de forma mais fiel e mais complexa da realidade concreta.

Tendo em vista que esse movimento de mostrar e esconder a realidade é sempre dialético, a complexidade que se estabelece nessa relação é enorme. O método de Marx se propõe a dissecar a dinâmica e a estrutura da sociedade burguesa, de forma que se torne possível compreender o seu movimento na realidade.

O marxismo é tomado por Brecht, portanto, como um aconselhamento a respeito de como se deveria analisar a sociedade dentro de um tempo histórico específico, nunca como uma concepção de mundo pressuposta que conduz o trabalho teatral a um movimento de pura afirmação ou ilustração da teoria.

Brecht se utiliza do método de apreensão da realidade concreta elaborado por Marx, na tentativa de estabelecer um diálogo de fato com o real na cena; não partindo de ilusões da percepção imediata ou tentando compartilhar com o público respostas e soluções para os problemas que emergem na cena. Ao público é reservado o movimento de reflexão sobre a realidade do palco como possibilidade de apreensão da realidade social na qual está inserido. Brecht não propõe soluções teatrais no sentido de conduzir o espetáculo a uma resposta, pois na realidade do mundo os únicos que podem alterar a realidade em direção a uma resposta ou solução são os oprimidos. O teatro de Brecht é, portanto, direcionado a essas pessoas.

Esse modelo teatral, diferente do teatro dramático burguês, não incendeia o público com sensações que em um contínuo ilusório promovem algum ímpeto de alegria e regozijo. O teatro brechtiano é incômodo e construído a partir da interrupção de ações. Não busca uma plateia que ao final do espetáculo se sinta alegre e aliviada dos pesos da vida cotidiana, pelo contrário: o espetáculo teatral épico chama a plateia à luta, à ação.

Isso não quer dizer de forma nenhuma que a tentativa de uma aproximação concreta com a realidade e as contradições da vida retirem do teatro toda a

proximidade com o campo do sentir. A racionalidade e o sentir precisam trabalhar juntos para que uma arte de cunho político pautada no real se efetive:

Já descobrimos que temos de acabar com a convicção de que só nos aproximamos do prazer da arte afastando-nos da sobriedade e aproximando-nos da embriaguez — Já sabemos que toda a escala desde a sobriedade até a embriaguez, e o contraste entre sobriedade e embriaguez estão presentes no prazer da arte. (BRECHT, 1999, p. 38).

Brecht entendia que só seria possível construir um teatro que inspirasse reflexão e transformação se o público fosse afetado na integridade de seu ser verdadeiramente. Não apenas as emoções, não apenas a cognição, não apenas a racionalidade, o público do teatro épico em toda a sua complexidade como ser social e histórico deve ser considerado na produção cênica; inclusive porque precisamos convergir todos os esforços no sentido de construir uma reflexividade profunda e não superficial. A tendência de separação entre a racionalidade e a sensibilidade é base para muitas das compreensões que constituem a ilusão da naturalidade em relação à exploração e aos sofrimentos que assolam a classe trabalhadora. Brecht recusa essa divisão e enfatiza que a reflexão não deve se esgotar no campo racional:

A vossa crítica não deve de modo algum limitar-se ao racional. Também os sentimentos participam na crítica, talvez seja mesmo vosso dever organizar a crítica através dos sentimentos. A crítica, lembrem-se, nasce das crises e reforça-as. (BRECHT, 1999, p. 60).

A construção do espetáculo, portanto, deve comportar todas as dimensões do pensamento e da sensibilidade humana, para que possamos construir uma reflexividade também real e não superficial sobre a peça teatral apresentada e sobre o mundo em si: “[...] O pensar aparece-me agora simplesmente como um tipo de comportamento, e mais propriamente um comportamento social. Nele participa o corpo todo, com todos os sentidos” (BRECHT, 1999, p. 62).

Para a construção de um teatro revolucionário que fosse útil à reflexão e à luta dos oprimidos, Brecht entendia que uma nova lógica deveria guiar o palco cênico. O materialismo histórico-dialético se tornou para Brecht um guia para a análise da

realidade não só no sentido de apresentar as contradições e mediações que sustentam o modo de produção capitalista, mas também de apreender a realidade em suas complexidades e de mostrar o passo seguinte: trabalhar na sua transformação. O movimento teatro épico – que tem como seu maior representante Brecht, mas que foi pensado e organizado e continua a ser construído nos dias de hoje por muitos outros artistas – propõe uma modificação na dinâmica teatral como um todo, trazendo, de fato, uma proposta materialista para o palco.

2.4 Narratividade

A narratividade, no nosso entendimento, se estabelece como um dos pilares fundamentais do teatro de Brecht, exatamente porque se vincula de forma muito íntima com a concepção de mudança de função. Consideramos que a narratividade, tal como se estabelece no teatro épico, é uma transformação da dinâmica teatral que altera a lógica do teatro burguês e confere uma coletividade genuína ao processo cênico.

Como contextualizamos anteriormente, o termo épico (aplicado ao teatro político de Brecht) tem determinações mais específicas do que a forma usada tecnicamente – de épico como gênero narrativo apenas. Essas determinações se localizam especialmente na divisão alemã de gêneros literários.

Segundo Rosenfeld (1985), Brecht só começa a falar de “teatro épico”, abandonando a ideia de um “drama épico”, em 1926; não coincidentemente, é nesse momento que o diretor intensifica seus estudos marxistas. Na constituição de um teatro de cunho político revolucionário, Rosenfeld (1985) elenca dois motivos que fazem com que o modelo teatral elaborado por Brecht se afaste radicalmente do drama aristotélico. O primeiro desses motivos era o objetivo do teatro épico de apresentar mais do que apenas as relações humanas interpessoais em movimento, mas mostrar também os determinantes sociais que fundamentam essas relações. Ou seja, Brecht queria expor as razões materiais que definem as relações entre os seres humanos, razões que não podem ser expressas senão por uma forma teatral que contemple a complexidade histórica do mundo e não apenas conflitos individuais – como fazia o drama até então.

O segundo motivo é o carácter pedagógico mesmo do teatro brechtiano, “à intenção de apresentar um palco científico capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la” (ROSENFELD, 2012, s.p). Para esse fim, era absolutamente necessário um movimento de desnudamento da realidade, movimento completamente oposto ao que propõe o palco aristotélico, que tem suas bases firmadas na ilusão. O teatro mágico, encantado, que despertava a identificação emocional do público com a personagem, não se ajustava à proposta didática de Brecht, afinal, as sensações provenientes desse tipo de teatro levam o público ao conveniente sentimento de conformismo e passividade a respeito das cenas apresentadas no palco.

O teatro de Brecht busca uma atitude mais complexa de seu público; as emoções despertadas pelo palco épico devem ser também racionalizadas e, a partir da tomada de consciência de um público interessado, elas devem ser direcionadas no sentido da transformação social. Segundo o encenador alemão: “Uma coisa fica, porém, desde já fora de dúvida: só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o descrevermos como um mundo passível de modificação.” (BRECHT, 1978, p.6). Partindo desse ponto de vista, apenas uma forma épica poderia conferir essa direção ao teatro.

Fez-se necessário, portanto, a utilização de alguns mecanismos que construíssem uma ponte real, um caminho de construção e compartilhamento coletivo entre o palco e o público brechtiano e a realidade contemporânea. Acreditamos que um desses mecanismos utilizados por Brecht e que pode ser percebido em seus escritos até hoje é a narração.

Walter Benjamin (1936), em seu texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, defendeu a ideia de que a cada dia a faculdade narrativa se afastava mais das sociedades e a capacidade de apreender experiências e compartilhá-las com os outros estava se perdendo numa velocidade avassaladora na modernidade. A comunicabilidade da experiência que, por ser tão fundamental, nos parecia “segura e inalienável”, foi usurpada da sociedade. Podemos perceber isso de forma mais nítida a partir da experiência atroz da guerra. Afinal, por ser tão desumana e incoerente, de fato, a vida experimentada na circunstância da guerra não poderia

ser compartilhada – pelo menos não por um movimento narrativo que se aproximasse da arte narrativa original, ligada principalmente à oralidade.

Para Benjamin, o silêncio dos soldados que voltavam da guerra mais pobres do que ricos em poder de comunicabilidade da experiência é o primeiro sinal do desaparecimento da figura do narrador. Em seu texto *Experiência e pobreza*, o filósofo alemão afirma:

Nunca houve experiências mais desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. (BENJAMIN, 1987, p. 115)

O trabalho narrativo se refere à capacidade de transmissão das experiências sensíveis, tal como se dava na contação de histórias. Benjamin nos apresenta duas categorias específicas que nos ajudam a compreender melhor a arte de narrar e a constituição da figura do narrador ao longo dos tempos. A primeira dessas categorias é a do “camponês sedentário”, o homem que, por permanecer em sua terra, tem muito o que compartilhar sobre o seu lugar e o seu povo. A outra categoria é a do “marinheiro comerciante”, que, por viajar e conhecer outros espaços, tem a possibilidade de compartilhar suas aventuras e as histórias de países longínquos. Esses dois seres não limitam em si a arte narrativa, mas como propulsores dessa atividade inauguram e consolidam o caminho da narração.

Segundo Benjamin (1987), a arte de narrar possui sempre uma dimensão utilitarista:

Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio, seja numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. (BENJAMIN, 1987, p. 200)

É interessante apontar que a qualidade da narrativa é necessária e precede o aconselhamento, tendo em vista que a impossibilidade de narrar uma situação impede também a possibilidade de um aconselhamento adequado. O conselho se perde na

medida em que se perde a narrativa, assim como a narrativa se perde na medida em que se perde a sabedoria. O ato de aconselhar tem relação intensa com a atividade narrativa, pois o conselho não se refere a uma resposta única e imediata em relação a um problema apresentado; o conselho se aproxima mais de uma tentativa, uma inspiração em direção à continuidade de uma narração.

Outro elemento que aprofunda muito a crise da narrativa, segundo o olhar de Benjamin, é a mais nova e, talvez hoje em dia, a mais importante forma da comunicação: a informação. Essa nova forma de comunicação limita dramaticamente a interpretação do leitor, pois cada informação é seguida de uma explicação clara e imediata. Para Benjamin (1987, p. 203), “metade da arte narrativa está em evitar explicações”; os eventos e as situações mais espetaculares e espantosas são contadas por um exímio narrador de forma minuciosa, mas ao leitor cabe imaginar e construir para si todas as lacunas psicológicas da ação: “Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1987, p. 203).

A informação tem seu valor no momento presente; assim, como ela surge de forma rápida, também desaparece velozmente. Diferente, entretanto, é a narrativa: sua “semente” se conserva no tempo, e por não depender da imediata explicação, seus ensinamentos e reflexões podem ser interpretados em momentos diferentes e perdurarem durante longos anos.

Para compreendermos as aproximações entre o movimento da atividade narrativa e o teatro épico brechtiano, recorreremos às análises de Peter Szondi (2001) a respeito do teatro épico em seu livro *Teoria do drama moderno 1880–1950*. O autor afirma:

O processo é agora objeto de narrativa do teatro, que se relaciona com ele como o narrador épico faz com o seu objeto: só da contraposição de ambos resulta a totalidade do espetáculo. Da mesma maneira, o espectador não é deixado de fora do espetáculo, tampouco é sugestivamente envolvido (“iludido”) nele de modo que deixe de ser espectador, mas é contraposto ao processo como espectador, e o processo lhe é apresentado como objeto de sua consideração. (SZONDI, 2001, p. 136).

Ou seja, o público compartilha efetivamente a construção desse teatro na medida em que é convidado pelo palco a criticá-lo.

Benjamin argumenta, em seu livro *Ensaio sobre Brecht* (2017), que o diretor alemão modifica o movimento teatral de forma muito significativa quando reconfigura os espaços teatrais e confere aos agentes do teatro papéis muito especificamente definidos. Na primeira versão do texto *O que é teatro épico*, Benjamin observa que no teatro brechtiano o público, por exemplo, deixa de ser uma reunião de “cobaias hipnotizadas” – como acontecia no teatro burguês – e se transforma numa reunião de “interessados”. Na segunda versão desse texto, o autor ainda acrescenta que o teatro épico busca um público “relaxado”, “descontraído”, pois o posicionamento que é proveniente desse teatro também deve ser refletido relaxadamente.

Segundo Marino (2017, p. 388), “a rigor, a ideia de público, como totalidade mistificadora, é desfeita criticamente e dá espaço a partidos ativos, baseados na luta de classes real”. Benjamin destaca ainda que o que se impõe nesse sentido é uma vontade política, tendo em vista que o teatro de Brecht se dirige à massa, sujeitos ativos que só pensam quando se veem motivados e que refletem criticamente sobre a encenação apresentada no palco; portanto, essa encenação tem que ser transparente. Essa transparência deve ser encontrada no próprio palco, que também é reconfigurado pelo teatro de Brecht, uma vez que não é percebido mais como um “espaço encantado”, um lugar de ilusões, no qual o esconder é mais importante que o mostrar. No teatro brechtiano, o palco deve ser, antes, espaço de exibição.

O palco épico se diferencia radicalmente do palco próprio do teatro trágico, já que o transcurso do tempo acontece de forma muito diferente nesses dois espaços. As tensões que conduzem ao final no teatro trágico não se fazem presentes no teatro épico; este, ao contrário, está muito mais interessado nos acontecimentos individuais, o que possibilita a utilização dos períodos mais variados em suas encenações.

Dentro dessa lógica, podemos contrapor o teatro épico também ao teatro de entretenimento. Este, por exemplo, tem espaço dentro da lógica capitalista e conserva os privilégios de uma crítica que possui um conhecimento técnico a respeito da direção e da encenação dos espetáculos e, portanto, muitas vezes dita todo o julgamento de determinada obra. Já no teatro épico, a estética do teatro é apresentada ao público, que tem nas suas mãos a possibilidade da crítica.

A crítica é, inclusive, elemento que percorre e fundamenta as bases do teatro épico e tem profunda relação com a narratividade. O teatro, até então – até mesmo pela rigidez da configuração do espaço do palco e do espaço da plateia –, reservava a crítica apenas a sujeitos experimentados no teatro que, por compreenderem as dinâmicas cênicas por detrás da ilusão promovida pelo palco teatral burguês, detinham o poder de “avaliar” o espetáculo.

Além desse tipo de crítica, que se referia à técnica e não era endereçada ao público comum, ainda podemos discutir sobre a crítica que se desenvolve não sobre, mas a partir do acontecimento teatral, que se relaciona necessariamente com o contexto histórico e com o público envolvido naquela apresentação. A promoção dessa reflexão também não é o objetivo do teatro burguês: com uma perspectiva na maior parte das vezes extremamente maniqueísta, o palco burguês elege para si vilões e mocinhos, bons e maus, o lado certo e o lado errado, não dando o mínimo espaço para a construção compartilhada da narratividade cênica e, conseqüentemente, negando o espaço da crítica. Afinal, apenas espectadores que tiveram acesso a várias propostas narrativas, às contradições presentes em cada uma delas e a várias perspectivas em relação a um mesmo acontecimento, podem, por si sós e a partir das suas experiências individuais ou coletivas, refletirem criticamente sobre aquele enredo.

O teatro épico, ao contrário do teatro burguês, delega a função da crítica aos seus espectadores; exatamente por isso o espaço do palco se torna nesse teatro uma tribuna, pois o público se torna, de fato, seu fórum. Nesse sentido, a discussão a respeito do teatro épico deve ser composta por vários partidos, e a crítica, nesse modelo teatral, se torna apenas mais um deles. O teatro épico busca transformar, assim, o interesse primordial em interesse técnico; essa busca é, essencialmente, materialista.

Além disso, também não há proximidade entre o teatro épico brechtiano e o teatro burguês, já que o teatro brechtiano não tem compromisso com as sensações provenientes do conteúdo das encenações; pelo contrário, Brecht acreditava que os acontecimentos históricos, por serem já conhecidos do público, seriam os mais adequados a esse modelo teatral. Ademais, recursos de dilatação deveriam ser

usados, inclusive nesses acontecimentos, exatamente para retirar seu caráter de sensação.

Faz-se necessário apontarmos que o que se expressa nesse entendimento é uma proposta formativa, de fato: “Brecht pensava ser mais interessante, do ponto de vista pedagógico, as apresentações de situações previamente conhecidas, tentando tornar a peça em verdadeiro objeto de estudo e conhecimento” (MARINO, 2017, p. 388). O modelo teatral brechtiano revela, portanto, não apenas uma nova concepção estética e técnica do palco, mas uma reformulação de sua função social. Por não ter compromisso com as sensações provenientes do teatro burguês, o palco brechtiano não se vale da empatia na condução da narrativa.

Nas teses de Benjamin em *Sobre o conceito de história*, mais especificamente na tese VII, o autor alemão problematiza essa questão:

[...] Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 70)

A recusa do teatro épico em relação à empatia é elemento substancial para compreendermos o rompimento desse modo de produção teatral com preceitos vinculados às demandas da classe dominante.

No teatro épico, não se trata de conduzir os sentimentos do público ao terror ou à piedade, como o teatro trágico fazia, nem mesmo enfeitiçar o público a partir de um entretenimento acrítico e anistórico. Num interesse explicitamente político, Brecht promove uma mudança de função para, a partir do *gestus* e da atuação mediada do ator²², despertar o público das ilusões que se vinculam apenas ao espaço das sensações, construindo a partir do espanto uma relação real e crítica entre a cena e

²² Discutiremos o *gestus* e a atuação do ator brechtiano um pouco mais à frente, no tópico “Brecht e os elementos dramáticos”.

seus espectadores, entre o espetáculo teatral e as suas relações de produção, entre o mundo e os sujeitos que constroem a história.

Um dos instrumentos fundamentais desse modelo teatral, ao contrário da empatia, é exatamente o distanciamento. Esse instrumento permite que o espectador – consciente da situação apresentada como uma encenação e não envolvido por emoções imediatas que turvam a visão para fatos relevantes sobre o acontecimento expresso no palco – possa refletir criticamente sobre a encenação e sobre o mundo.

O teatro brechtiano, nesse sentido, não considera o processo do palco como a completude da encenação; ao contrário, alimenta a ideia de que o espectador – a partir da experiência narrativa que é (antes de mais nada) compartilhamento – pode compreender e interpretar os elementos da obra cênica que são expostos no palco da forma que lhe couber, promovendo, inclusive, um desdobramento das questões expostas na peça para além das fronteiras que o palco dispõe. Dessa forma, o espectador não é apresentado apenas às ilusões da realidade superficial e imediata, mas compreende todo o movimento cênico como construção teatral alicerçada em um ponto de vista histórico. Sendo assim, o espetáculo épico não está nem pautado num momento único (o presente), nem se encerra com o fechar das cortinas e o apagar das luzes do espaço teatral.

O próprio Brecht deixa claro que um compartilhamento vivo e real com o público é absolutamente fundamental para a efetivação das transformações que o teatro épico buscava promover. Brecht tentava “conferir uma função literária” ao teatro, com o objetivo de aproximar o palco cênico das outras instituições de trabalho intelectual; mas ele deixa claro que essa transformação não pode se tornar significativa se o público não participar ativamente dela: “Esta transformação permanecerá, contudo, unilateral, enquanto o público nela não compartilhar e enquanto não ascender, através dela, a um nível superior” (BRECHT, 1978, p. 26)

Sendo assim, entendemos que o teatro de Brecht defende um tipo de narrativa, uma narrativa transparente, pautada na realidade experimentada pelos sujeitos da história, que não se compreenda como criadora e detentora de toda a verdade, mas que propõe e necessita do compartilhamento real com o público e com as suas experiências para, de fato, se completar, não no palco, mas na vida.

Podemos concluir, portanto, que o que Brecht tenta promover é uma continuidade do processo que começa no palco, incentivando e inspirando o espectador a criticar e refletir também sobre os fatos que acontecem fora do espaço teatral. Nesse sentido, o que o teatro épico constrói é uma narrativa pautada no aconselhamento, que se aproxima da narrativa defendida por Benjamin em seu texto *O narrador*.

Entendemos, ainda, que as transformações que Brecht buscava operar no palco não se referiam somente a modificações pontuais nos mecanismos teatrais em direção à ruptura com as restrições técnicas e poéticas que a cultura dramática, muito centrada no texto, impunha ao contexto cênico ocidental. Antes de tudo, Brecht buscava uma transformação da lógica de produção que imperava e impera até hoje no campo da cultura, que está (como todos os outros campos da vida material) subordinada à lógica capitalista. Desta feita, a transformação formal que Brecht propunha tinha um objetivo específico: contribuir para a emancipação política dos sujeitos explorados dentro desse sistema; todos os seus trabalhos intelectuais e poéticos, com sucesso ou não, se encontravam nessa finalidade que para ele era urgente.

Nesse sentido, defendemos que a transformação da forma teatral que ele propôs não tinha como objetivo a autonomia criativa dos agentes teatrais; Brecht, inclusive, critica fortemente essa falsa noção de criatividade difundida pelos vanguardistas²³ de seu tempo, mas que pode ser percebida ainda hoje. Segundo ele:

Aos vanguardistas nem ocorre a ideia de modificar a engrenagem. Pois creem tê-la na mão, a serviço do seu poder inventivo, que se exerce sem qualquer condicionamento; creem 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. (BRECHT, 1978, p.12-13)

²³ As vanguardas foram um conjunto de movimentos artísticos que nasceram em diversos países da Europa. O primeiro desses movimentos foi o Impressionismo. Do início até a metade do século XX, vários foram os movimentos que se apresentaram como de vanguarda; entre os mais famosos podemos citar o Expressionismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Futurismo e o Surrealismo. Tais movimentos questionavam o padrão imposto às artes pela academia e buscavam uma renovação da arte e da cultura. As obras e as propostas desses movimentos influenciaram a arte e a cultura do século XX de forma geral.

E ele continua:

Os produtores, porém, dependem por completo, econômica e socialmente, da engrenagem que patrocina, monopolizando-a, toda a influência que eles possam exercer por si. Deste modo, a produção dos escritores, dos compositores e dos críticos adquire, progressivamente, um caráter de matéria-prima, cabendo à engrenagem a elaboração do produto para consumo. (BRECHT, 1978, p. 13)

Brecht nos faz entender, portanto, que dentro desse sistema, todas as transformações são, de maneira mais ou menos agressiva, condicionadas pelas condições econômicas e sociais vigentes. Sendo assim, não faz sentido concluirmos que a liberdade criativa de qualquer produtor é plena, mesmo no campo das artes.

Ele ainda nos elucidava a respeito das transformações técnicas que no início do século começavam a ocorrer de forma indiscriminada na arte, sem que elas de fato fossem necessárias ou mesmo respondessem a alguma questão que o movimento histórico e cultural impunha; tinham, portanto, o único objetivo de exprimir “o novo”. Assim como as ilusões vanguardistas de criatividade plena sobre as supostas inovações que não têm objetivos específicos e nem surgem de demandas específicas, Brecht também nos alerta: “Tais progressos apenas revelam um atraso. Realizam-se sem que se altere a função do conjunto, ou melhor, realizam-se apenas para que esta não se altere.” (BRECHT, 1978, p.20)

Ainda nesse campo, vale a pena ressaltar que logo que o rádio despontou como tecnologia inovadora, Brecht argumentou em sua “Teoria do rádio”²⁴ sobre os perigos de não compreender como os grupos econômicos se ocupam de monopolizar os meios de produção, transformando-os em meras ferramentas na reprodução de seus próprios interesses de classe. O rádio, em termos de técnica, poderia facilmente ter se estabelecido como um veículo que recebe e emite mensagens, mas ao contrário, tornou-se apenas um aparelho de transmissão, aparelho esse profundamente controlado por grupos específicos. Essa transformação, ou melhor, essa conformação

²⁴ BRECHT, Bertold. Teoría de la Radio(1927-1932). In.: BASSETS, Lluís(ed.). De las ondas rojas a las radios libres. Textos para la historia de la radio. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

do aparelho como ferramenta de transmissão, não se deu ao acaso, muito menos respondeu a uma necessidade social. Segundo Frederico (2007, p. 223):

Já naquela época, Brecht critica os apologistas do rádio que costumavam valorizar tudo o que contivesse “possibilidades” sem se preocupar nunca com os “resultados”. O rádio, diz Brecht, tinha “a possibilidade de dizer tudo a todos, mas, pensando bem, não havia nada a ser dito”. O rádio comercial não nasceu porque era necessário.

Em seu surgimento, o rádio aparece como uma ferramenta de comunicação entre as pessoas – inclusive, nos primeiros anos foi de grande utilidade para o movimento revolucionário alemão, que se comunicava e se organizava através dele. Mas como Brecht analisa brilhantemente, o desenvolvimento das forças produtivas, ou seja, a técnica que poderia fazer do rádio um instrumento de comunicação de massa, não estava em acordo com as relações de produção, isto é, com os grandes proprietários que decidiram fazer do rádio um mero aparelho de transmissão. A censura foi progressivamente impossibilitando a esquerda de se utilizar dessa ferramenta e o rádio se massificou como instrumento comercial de transmissão sonora. É necessário, como já alertava Brecht, que nos atentemos para as condições da inovação, seja ela qual for, buscando identificar a quem essa inovação serve na luta de classes e no tempo histórico em que ela está inserida.

Em relação ao campo teatral, podemos concluir que o progresso dos materiais e mesmo da forma – se entendido apenas como inovação pura e simples, não respondendo, portanto, a nenhuma nova necessidade do teatro e de sua função social – não corresponde ao progresso teatral, de fato; pelo contrário, é a mais radical ferramenta de sua conservação.

Compreendemos, portanto, que o olhar agudo e rigoroso de Brecht em relação aos movimentos artísticos burgueses não faz dele um ingênuo proclamador do “novo”. Brecht se posiciona criticamente também em relação às inovações, buscando sempre observar de forma materialista quais são os pressupostos e os interesses vinculados às ferramentas das quais a cultura e as artes se utilizam.

Tendo em vista esse entendimento, não se pode dizer que o teatro de Brecht abre caminho para a recusa de toda e qualquer ferramenta dramática, na verdade o

palco brechtiano se utiliza de outros elementos dramáticos na tentativa de alcançar objetivos específicos vinculados a transformação social e a formação de seu público. Trataremos dessas ferramentas abaixo.

2.5 Brecht e os elementos dramáticos

Um dos elementos que demonstra efetivamente a narratividade presente no teatro produzido por Brecht é o *gestus*. Esse mecanismo é fundamental no teatro brechtiano, por carregar consigo a dialética que é necessária à construção desse modelo teatral. Na verdade, podemos dizer que o *gestus* é a “mãe” da dialética. Essa matéria-prima, da qual se utiliza o teatro épico, é encontrada na realidade experimentada pelos sujeitos sociais, notadamente, na realidade atual, e é utilizada no espetáculo como mecanismo de promoção do espanto. A partir do *gestus*, o teatro Brechtiano conforma a dialética que a lógica formal (à qual o drama burguês corresponde) não conseguiu acomodar.

Por ser rigidamente delimitado em início e fim e ainda assim permanecer num fluxo inteiro e vivo, o *gestus* permite a dialética, e isso é importantíssimo se quisermos entender a relevância dele dentro do teatro de Brecht, afinal, segundo Benjamin, essa característica (permanecer num fluxo inteiro e ainda assim ser delimitado em início e fim) é um dos “fenômenos dialéticos básicos do Gestus” (BENJAMIN, 2017, p. 31).

Para entendermos quais são os métodos utilizados na construção dos *gestus*, Benjamin nos aponta algumas das relações dialéticas que estão presentes no teatro épico. São elas: a relação do

Gesto com a situação, e vice-versa; a do ator representando com a personagem representada, e vice-versa; a do comportamento compulsoriamente autoritário do ator com o comportamento crítico do público, e vice-versa; a da ação representada com aquela ação implicada em qualquer tipo de encenação (BENJAMIN, 2017, p. 32).

O efeito pedagógico desse modelo teatral pode ser encontrado em todas essas relações que, para Benjamin, se submetem à “dialética superior”, que é a dialética do conhecimento e da educação. No teatro épico, todo conhecimento se converte em

imediatamente em conhecimento.

Muito mais do que as formas de comportamento ou os cursos contraditórios que estão presentes nos enunciados dos espetáculos, é o *gestus* que manifesta a dialética. Assim, uma das grandes realizações do teatro épico foi “tornar os gestos passíveis de ser citados” (BENJAMIN, 2017, p. 26) Para Brecht, segundo Benjamin, o que importa, portanto, não é o contínuo das ações, não é o fluxo, mas sim a interrupção que causa o espanto; a dialética é encontrada na cessação da ação.

Sendo assim, o texto tem função muito específica dentro desse modelo teatral: mais do que auxiliar na construção das histórias ou mesmo ilustrar os acontecimentos expressos na cena, seu papel principal é a interrupção da ação, pois é esta interrupção o que causa o afastamento do espectador em relação a cena apresentada; esse recurso é o que ficou conhecido como “efeito v” ou “distanciamento”. A partir dessa experiência distanciada, o espectador tem condições de compreender a situação expressa no palco como verdadeira, não pela empatia, mas pelo espanto. O teatro de Brecht se preocupa com o espectador que desperta pelo espanto, pois a partir desse momento o conhecimento pode, de fato, ser construído:

O homem que pela primeira vez observou, com surpresa, uma lâmpada a balançar numa corda e a quem não pareceu evidente, mas, sim, extremamente estranho, que ela oscilasse como um pêndulo, e, ainda mais, que oscilasse dessa forma, e não de outra, aproximou-se, com esta constatação, da compreensão do fenômeno e, simultaneamente, do seu domínio. Clamar que a atitude aqui proposta convém à ciência, mas não à arte, não me parece justo. Por que razão não havia a arte de tentar servir, com seus próprios meios naturalmente, essa grande tarefa social que é dominar a vida? (BRECHT, 1978, p.62)

Exatamente nessa questão se encontra uma das diferenças substanciais do teatro brechtiano em relação ao teatro burguês: não se refere a uma transição progressiva de um teatro dramático em direção a um teatro não mais dramático; o que o palco brechtiano propõe é uma narratividade útil à formação política dos sujeitos de seu tempo, que contribua para a luta contra as forças exploradoras a partir da tomada de consciência das classes exploradas. A respeito do teatro didático Bertolt Brecht (1978, p. 48) declara: “O teatro passou a oferecer aos filósofos uma excelente

oportunidade, oportunidade, aliás, aberta apenas a todos aqueles que desejavam não só explicar como também modificar o mundo. Fazia-se filosofia; ensinava-se, portanto”.

Mais uma característica fundamental do teatro brechtiano que tem relação estreita com o entendimento de Benjamin sobre a faculdade da narração é a forma de atuação presente no teatro épico. Segundo Benjamin (2017), é possível perceber, inclusive, que o programa integral de formação marxista coincide com a forma de atuação que é constituída no âmbito do teatro épico. Para ele, o movimento dialético que se faz presente no comportamento de ensinar e aprender pode ser equiparado ao movimento do ator que mostra algo enquanto mostra também a si mesmo.

Para Didi-Huberman (2017) o projeto brechtiano consistia em tomar posição; exatamente porque esse modelo teatral não tem o objetivo de reproduzir o estado das coisas, antes se interessa em descobri-los. Por esse motivo especialmente, a formação do ator brechtiano passa necessariamente pelo engajamento político; afinal, o teatro de Brecht tem como função social contribuir para a luta dos explorados dentro do sistema político econômico vigente.

Segundo Rosenfeld (2012), uma das principais tarefas do ator do teatro épico era construir um caminho de passagem entre a representação e a narração; o ator deveria ser também “narrador” de sua personagem:

Isto implica que o ator não se identifique inteiramente com o papel ou que, ao menos, saiba desidentificar-se em certos momentos, principalmente pela direção ao público, direção que, evidentemente, não é a da personagem fictícia (César não pode se dirigir ao público paulistano), mas sim a do ator como porta-voz do autor. Afastando-se criticamente da personagem, o ator se aproxima do público, entrando com ele num contato novo que, por sua vez, suscita na plateia um movimento de afastamento crítico, desidentificador com relação à personagem, enquanto trava relações novas com o ator, mas próximas dele, num tempo que já não é aquele do tempo fictício do enredo e sim o tempo empírico do momento histórico. (ROSENFELD, 2012, s.p)

Essa forma de atuação permite inclusive o rompimento radical com a proposta de ilusão muito difundida pelo drama burguês, o que cultivava a estagnação e o

conformismo. Segundo Marino (2017), o extremo oposto é o que podemos esperar de uma atuação épica:

Com um ator que vive seu papel de maneira distanciada e em terceira pessoa, levando a uma prática que desnuda os procedimentos teatrais, isto é, contrária ao ilusionismo e que revelaria à plateia o caráter mutável da figura e da realidade que a engendra. (MARINO, 2017 p. 389)

É esse carácter mutável que Brecht pretende expor de forma clara ao longo de suas exaustivas elaborações e transformações da prática teatral. Além disso, muito mais do que uma virtuosidade cênica ou uma capacidade de sedução do público, é o rigor da formação do ator o mais fundamental para o andamento de todo o espetáculo no teatro épico, pois é exatamente essa formação que delinea o rumo da atuação, e é a atuação que, a partir do estranhamento, conduz ao conhecimento:

O ator de um teatro assim, ao serviço de uma arte dramática não-aristotélica, deverá esforçar-se para que o espectador reconheça nele um intermediário entre si e o acontecimento. Este processo de fazer que o espectador “reconheça” o ator contribui para que o efeito do teatro épico se revista do carácter indireto que pretendemos. (BRECHT, 1978, p. 33).

De maneira nenhuma essa interpretação é uma tarefa fácil. Conduzir o público através de uma interpretação mediada e que não apele a emoções superficiais é muitas vezes mais difícil do que despertar as paixões ou os horrores do espectador, como podemos perceber em outros modelos teatrais.

Há, no ofício do ator do teatro épico, uma especificidade fundamental que se relaciona intrinsecamente com a atividade de narrar. Segundo Brecht (1978, p. 84): “O ator tem que adotar para com os acontecimentos e os diversos comportamentos da atualidade uma distância idêntica à que é adotada pelo historiador. Tem de nos distanciar dos acontecimentos e das personagens”. Ou seja, possibilitar que, a partir de um movimento estranhado, o espectador possa, de fato, conhecer o objeto ou a situação exposta no palco, para então perceber que o mundo e suas relações sociais são suscetíveis à transformação. Exatamente por isso a empatia não poderia ser a ferramenta central desse modelo teatral: o ator brechtiano narra os acontecimentos, não os vive.

Rosenfeld (1985), em seu texto *O teatro épico*, nos elucida a respeito dessa forma de atuação e de como ela desperta o conhecimento a partir da ferramenta de distanciamento:

O distanciamento passa então a ser a negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo, tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma. (ROSENFELD, 1985, p.152)

Nesse sentido, mais uma vez, Brecht se aproxima da arte narrativa, pois é a partir da formação dos atores e de suas experiências que são vivamente trocadas com o público no momento do espetáculo que a encenação, de fato, acontece. Não se trata mais de um movimento solitário no palco de busca e de uma contemplação quase hipnotizada do público. A reconfiguração da relação entre o palco e a plateia, a fundação do *gestus* com a sua dialética intrínseca e a necessária formação dos atores do teatro épico evidenciam o rompimento com o processo ilusório que o drama proclamava e a abertura para a troca real e viva dos sujeitos históricos a partir do espetáculo teatral.

Entendemos, por fim, que o movimento teatral desenvolvido por Brecht não caminha no sentido da negação da narrativa, antes busca reconfigurar os elementos teatrais no sentido de se aproximar de uma narrativa mais próxima da experiência narrativa tradicional, que pressupõe a troca, que valoriza a sabedoria, que se faz pelo aconselhamento e que não se dissipa facilmente com o tempo. Acreditamos que essa narrativa é um dos pilares que alicerçam a ideia de mudança de função que o teatro épico pretende promover, contribuindo assim para a luta revolucionária.

2.6 Mais do que apenas conteúdos

O teatro realista não tem se negado a apresentar os conteúdos percebidos na realidade imediata; entretanto, a contradição que se apresenta no mundo e, conseqüentemente num teatro que se pretende fiel imitador do mundo, é percebida como natural.

O fato de ricos serem ricos pela exploração dos pobres não é novidade no mundo e não é novidade no teatro realista. A simples inserção de conteúdos que desagradem ou não contribuam de forma direta para a consolidação de uma imagem gloriosa da classe burguesa não transforma a realidade social e nem transforma o palco teatral num espaço de luta contra as opressões.

Walter Benjamin, em 1934, já nos alertava sobre a impossibilidade de construir a revolução apenas acessando os mecanismos de produção capitalista e inserindo ali conteúdos de cunho progressista ou mesmo revolucionários. Essa atitude se configurava na maior parte das vezes como um movimento de contrarrevolução, pois sem modificar de forma profunda os instrumentos de produção e reprodução capitalista, as suas formas de dominação continuariam se propagando, inclusive com a utilização de conteúdos próprios da luta revolucionária.

Nesse mesmo texto, Benjamin apresenta um exemplo emblemático desse movimento dentro da esquerda:

Mas voltemos a acompanhar o caminho da fotografia. O que vemos? Ela se torna cada vez mais nuançada, mais moderna; como resultado, não consegue fotografar mais nenhum conjunto habitacional ou monte de lixo sem o transfigurar. E com relação a uma barragem ou fábrica de canos elétricos, muito menos declarar algo diferente de “o mundo é belo” – que vem a ser o título de um conhecido livro de imagens de [Albert] Renger-Patzsch, no qual a fotografia da nova objetividade está em seu ápice. Ao registrar a miséria da maneira em voga, perfeccionista, ela logrou transformá-la até mesmo em objeto de fruição. Pois, se uma função econômica da fotografia é oferecer às massas conteúdos cujo consumo lhes era negado no passado – a primavera, os famosos, países estrangeiros – por meio de elaborações na moda, então uma função política que ela tem é a de renovar o mundo tal qual, a partir de seu interior; em outras palavras, renová-lo de acordo com a moda. (BENJAMIN, 2017, p.93)

Benjamin analisa nesse excerto o processo encabeçado pela Nova Objetividade; entretanto, se analisarmos a luta revolucionária no campo da cultura como um todo, veremos que esse problema verificado por Benjamin não está isolado no tempo, e não se configura como uma exceção. No teatro, verificamos o mesmo erro estratégico que se estabelece na tentativa de conduzir um movimento progressista ou mesmo revolucionário a partir de um modelo teatral burguês, apenas

reconstruindo sua dramaturgia no sentido de apresentar questões relevantes à luta dos oprimidos.

Apesar de o texto ser elemento central e consolidador do teatro dramático, toda a lógica cênica que se desenvolve em torno da dramaturgia se vincula também a um ideal burguês. Nesse sentido, é possível dizer que o processo de produção teatral dramático convencional sempre esteve a serviço da consolidação da classe burguesa, do ponto de vista material e simbólico. Um teatro que se pretenda revolucionário, portanto, não poderia se contentar apenas em transformar as fábulas dramáticas e inserir as pautas revolucionárias apenas no texto teatral. Era necessário construir uma nova forma de representar, alterar a relação público-plateia, transformar o modelo teatral tão intensamente que o teatro burguês e suas ilusões de naturalidade não coubessem nesse espaço; não bastava alterar os conteúdos. O teatro épico é a tentativa, bem sucedida na maioria dos casos, de construção de um teatro verdadeiramente comprometido com a construção do socialismo. Uma transformação relevante do processo de produção teatral.

O teatro brechtiano buscou tornar claro que era necessário e urgente que os agentes, os trabalhadores do teatro, tomassem as rédeas de seu próprio ofício, não apenas no sentido de conduzir a arte teatral a um caminho de autonomia progressiva em relação ao texto ou ao encenador, mas buscando construir um teatro político. Era preciso que, na medida do possível, se constituísse uma autonomia em relação lógica de produção cultural vigente, que tem como objetivo final promover a manutenção de um sistema de exploração dos mais pobres em favor do enriquecimento cada vez maior dos mais ricos. Tal tarefa se faz necessária também nos nossos dias, talvez de forma ainda mais urgente.

Compreendendo que trabalhamos e compartilhamos nossa arte dentro de um sistema opressor que só se interessa pela manutenção de seu próprio poder, não basta que nos posicionemos contra esse sistema apenas modificando o conteúdo das nossas produções artísticas. Brecht defendia em suas encenações, em seus textos dramaturgicos, poemas e na sua teoria que é necessário compreendermos qual é o nosso lugar dentro desse sistema e quais são as condições e os possíveis caminhos de luta dentro de nosso próprio labor. Com o conceito de mudança de função, Brecht nos apresenta uma importante ferramenta dessa luta.

CAPÍTULO 3 – REVOLUÇÃO E MUDANÇA DE FUNÇÃO

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

*E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.*

Este capítulo disserta sobre a forma como a categoria mudança de função se apresenta na obra *A Mãe*. Para tanto, intentamos trazer, de forma breve, o debate sobre o momento histórico de produção da peça, de forma que seja possível contextualizar o leitor a respeito dos temas e das intenções que mediaram a construção dessa obra. Por fim, observando os conceitos e as categorias fundamentais que compõem o escopo temático da peça, traremos algumas pistas a respeito de como a mudança de função se faz presente no texto em questão.

3.1 Contexto histórico

A peça *A mãe* é datada de 1931, ainda durante a República de Weimar, depois da derrota da revolução alemã e quando os ideais conservadores que ancoraram o surgimento do nazismo já começavam a se disseminar na sociedade alemã. Brecht entendia isso e trabalhava no sentido de construir uma alternativa revolucionária que pudesse fazer frente ao projeto de poder fascista que ameaçava o povo alemão.

O romance de Máximo Gorki, no qual Brecht se apoia para construir sua adaptação, é escrito em 1907, 10 anos antes da vitória do povo trabalhador russo e da instauração do regime revolucionário soviético. A obra de Máximo se inspira na luta real dos trabalhadores russos contra o governo czarista. Seu texto se alicerça especialmente nos embates que ocorreram em maio de 1902 e no posterior julgamento dos jovens revolucionários que participaram dos atos contra o governo russo.

Construir uma obra teatral que tratasse do processo de construção de uma consciência coletiva por parte do povo trabalhador sobre sua exploração e sobre as suas possibilidades de libertação significava, no momento histórico em que Brecht vivia, mais do que um desejo pessoal; seu tempo exigia dos revolucionários respostas urgentes.

Brecht não era nem um artista ingênuo nem um autor desprezioso – sua história de vida, suas obras artísticas e seus textos teóricos deixam isso claro. A escolha pela adaptação de uma obra que se dispõe a apresentar as lutas, as derrotas e os aprendizados do proletariado russo – um povo que, posteriormente (em 1917), se tornaria vitorioso e livre dos ataques imperialistas (ainda que não definitivamente) – no momento em que a Alemanha começava a ingressar no projeto político nacional mais destruidor do século (o nazismo), não foi de maneira nenhuma obra do acaso.

Tentamos observar neste capítulo pistas sobre a apresentação da mudança de função dentro da obra teórica do autor alemão. Buscamos, acima de tudo, compreender como Bertolt Brecht se utiliza de elementos próprios da lógica teatral e os reconfigura no sentido claro e intencional da construção coletiva, da troca com o público (inclusive no que diz respeito às formas e às técnicas de construção teatral) e da efetivação de uma lógica revolucionária no palco que contribua para a efetivação de uma alternativa revolucionária na vida.

3.2 Pistas sobre a mudança de função

A mudança de função, como discutimos no capítulo 2, é uma categoria ampla e, como Benjamin postula, foi criada por Brecht, mas não se encerra em seu teatro; Benjamin defende, inclusive, que essa categoria deveria ser empregada em todas as esferas da cultura que busquem contribuir na luta revolucionária. Especificamente no

teatro, a mudança de função se apresenta a partir de diversos mecanismos que têm como fim transformar o palco em um espaço crítico, útil à formação política dos espectadores no sentido da construção revolucionária. Nesse sentido, entendemos que a obra *A Mãe* nos oferece algumas pistas sobre a inserção dessa categoria na obra teatral de Brecht. Vejamos como isso se dá.

3.2.1 A família e o papel social da mãe

Dentro do senso comum, é usual observarmos a ideia de família como um conceito universal, ahistórico e até mesmo sacralizado. Entretanto, a configuração que se estabelece como hegemônica hoje difere, às vezes radicalmente, de outras que se estabeleceram ao longo da história. E mesmo no nosso tempo, diferentes culturas estabelecem diferentes formas de se relacionar, de se manifestar e de organizar; portanto, compreendem a ideia de família de forma diferente também.

O capitalismo, sistema político-econômico ao qual estamos submetidos, organiza a família como uma instituição de extrema importância para a sua manutenção. A família – pelo menos a família ancorada na lógica liberal burguesa – tem como função primordial conservar e reproduzir as funções sociais de seus membros. Desde a educação infantil até a moral cristã, toda a lógica civilizatória que nos organiza hegemonicamente até aqui converge para esse mesmo objetivo.

A primeira e talvez a mais evidente pista sobre a mudança de função tem relação íntima com a instituição familiar e já se apresenta no título da obra: a mãe. A peça que analisamos aqui trata, fundamentalmente, da formação política e intelectual de uma mulher proletária. Proletário é, por definição, o sujeito que não tem nada mais do que a sua prole (seus filhos) e que só é útil por causa desta.²⁵

Por ser mãe (e mãe proletária), a função social historicamente reservada a Pelagea Wlassowa é a de produzir e reproduzir a força de trabalho dentro do sistema capitalista. Assim, ela é explorada duplamente: como mulher e como mãe. Primeiro ela dá à luz o filho; depois – amamentando-o, cuidando dele, alimentando-o –, ela

²⁵ PROLETÁRIO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/proletario/>. Acesso em: 01/06/2021.

contribui para a manutenção de sua vida e, conseqüentemente, de sua força de trabalho²⁶.

A função social reservada às mulheres proletárias é elemento central dessa obra, e Brecht trata de nos apresentar essa condição já na primeira página da peça:

PELAGEA WLASSOWA – Quase me envergonha, oferecer esta sopa ao meu filho. Mas eu não posso pôr mais gordura, nem ao menos meia colher. Só na semana passada ele foi descontado em um copeque por hora de seu salário, e isso com nenhum esforço posso compensar. Ele precisa de um alimento mais forte, eu sei, seu trabalho é duro. É muito ruim que eu não possa oferecer uma sopa melhor ao meu único filho; ele é jovem, só agora se faz homem. É tão diferente do pai. Lê o tempo todo e nunca ligou muito para comida. Agora então, com esta sopa ainda pior, não há de ficar satisfeito. *Leva para o filho uma marmita com sopa. Observa como este, sem tirar os olhos do livro, destapa a marmita, cheira a sopa e volta a tampá-la, afastando-a.* Está cheirando a sopa de novo. Eu não posso fazer nada melhor. Daqui a pouco ele vai ver em mim um estorvo em lugar de uma ajuda. Para que divido a sua comida, moro em sua casa e me visto com o seu salário? Ele vai acabar indo embora. Que posso eu fazer, Pelagea Wlassowa, viúva de um operário e mãe de um operário? (BRECHT, 1990, p.165 – grifos do autor).

É nítido na obra que Pelagea assume como seu o trabalho de cuidado e de manutenção da vida do filho, ainda que esse trabalho não seja remunerado.

O primeiro problema que se apresenta de forma imediata a Pelagea é a falta de ingredientes para a sopa que ela cozinha para o filho. A personagem se vê de mãos atadas, dado que o salário do filho – salário esse que a sustenta também – está sendo constantemente diminuído, o que a impossibilita de oferecer-lhe uma sopa mais encorpada. Num primeiro momento, seu sentimento em relação a esse problema é de

²⁶ É importante observarmos que força de trabalho e trabalho são conceitos diferentes. O marxismo entende que, dentro do capitalismo, a força de trabalho é uma mercadoria como qualquer outra e diz respeito à capacidade que um trabalhador tem de produzir outras mercadorias a partir de seu trabalho. Dessa forma, o que o trabalhador vende ao patrão em troca de seu salário é sua força de trabalho, não o seu trabalho.

desespero e desorientação, o que reflete um tipo de entendimento sobre a realidade que experimenta; entretanto, ao longo da peça, essa compreensão da realidade vai se modificando na medida em que Pelagea se aproxima mais firmemente da luta política. Nesse sentido, é a própria concretude da vida que apresenta à protagonista os elementos mais fundamentais para a compreensão da realidade que ela vivencia, e não só para a compreensão, mas também para a transformação dessa realidade.

A luta política da personagem se inicia não a partir de uma iluminação divina, de uma lógica moral ou de uma compreensão filosófica que se dá apartada da concretude da vida; pelo contrário, Pelagea parte para a sua primeira tarefa revolucionária (distribuir panfletos informativos sobre a greve geral para os trabalhadores da fábrica) com o objetivo único de proteger seu filho, sua prole. Durante a distribuição, a mãe não sabe nem ao menos sobre o que falam os panfletos, pois até esse momento Pelagea ainda não sabe ler.

Nesse aspecto, é interessante perceber como Brecht joga com as próprias dinâmicas sociais que alicerçam a sociedade capitalista e suas instituições. O ingresso de Pelagea na luta não se dá a partir da negação de sua função social (como mãe), na verdade é a reorganização que contempla um entendimento radicalizado desse papel social o mote de sua primeira ação na luta.

É a partir desse primeiro movimento que o lugar de Pelagea começa a ser reconfigurado: não se trata mais de observarmos qual é o comportamento de Pelagea diante da luta dos trabalhadores; Brecht nos apresenta, agora, a função da mãe dentro da luta, como revolucionária e agente ativa da luta pela libertação do povo trabalhador, que é o seu povo.

A entrada de Pelagea na luta revolucionária tem repercussões objetivas na sua vida e na vida de seu filho, mas repercussões subjetivas também podem ser observadas e Brecht não hesita em nos apresentar tais repercussões. No canto que Pelagea recita, denominado *Elogio da terceira coisa*, vemos a refundação da família a partir da “terceira coisa”.

ELOGIO DA TERCEIRA COISA

Sempre se ouve, quão depressa

As mães perdem os filhos, mas eu

Preservei o meu. Como o preservei? Através

Da terceira coisa.

Ele e eu éramos dois, mas a terceira

Coisa comum, a causa comum, foi ela

Que nos uniu.

Eu mesma ouvi, às vezes,

Conversas entre filhos e pais.

Mas como eram melhores as nossas conversas

Sobre a terceira coisa, que nos era comum

Grande e comum para tantos homens!

Que perto nos encontrávamos, perto

Dessa coisa: Que bom era pra nós, essa

Boa coisa perto!

(BRECHT, 1990, p.219)

No início da obra, o relacionamento de Pawel e Pelagea se encontrava abalado pelas dificuldades materiais que impediam que a mãe cumprisse seu “papel” plenamente, dado que com a contínua diminuição do salário dos operários, faltavam os ingredientes necessários para que a mãe cozinhasse para o filho uma sopa capaz de deixá-lo forte o suficiente. E o filho se afastava, pois não encontrava na mãe uma companheira de fato, alguém que compreendesse e apoiasse a luta que se tornava cada vez mais central em sua vida. Mas a terceira coisa, a luta revolucionária, a reivindicação e a persistência na construção de uma sociedade nova, ancorada na justiça social e na igualdade entre os seres humanos, estabeleceu entre eles, entre mãe e filho, um vínculo novo.

Dessa forma, percebemos a preocupação de Brecht em demonstrar não só as consequências materiais imediatas e objetivas que resultam da ação dos homens e mulheres sobre a terra. Para ele, a complexidade da vida não poderia ser respondida apenas pelas sensações e sentimentos que os seres humanos experimentam ao

longo da vida; entretanto, seria igualmente superficial negar tais sentimentos e não levar em conta dentro de um teatro de cunho político as dimensões da subjetividade, da emoção e das paixões humanas. Tais dimensões devem também ser analisadas a partir de um olhar crítico.

A entrada de Pelagea na luta política reorganiza, de forma processual mas definitiva, não apenas o seu relacionamento com Pawel, mas sim toda a lógica familiar que no início da peça apresentava os papéis sociais da mãe e do filho muito bem delimitados e rigidamente articulados.

Benjamin faz uma reflexão interessante a respeito das relações familiares e mostra que o sistema capitalista é radical, pois assume e promove a rigidez desses papéis sociais. Essa rigidez de determinações sociais, entretanto, não poderia ser própria do comunismo, que entende não apenas estas, mas todas as relações sociais como um processo histórico e, portanto, passíveis de modificações conforme a necessidade e a vontade dos seres humanos. De acordo com o filósofo alemão, o comunismo:

Não pretende simplesmente eliminar os laços familiares. Ele apenas verifica a capacidade de eles se alterarem. Ele se pergunta: a família pode ser desmontada para que seus componentes recebam outra função social? Esses componentes, entretanto, são menos os membros do que as relações sociais entre eles. Está claro que não há nenhuma mais importante do que aquela entre mãe e filho. (BENJAMIN, 2017, p. 39).

Brecht, de fato, mostra esse questionamento a respeito da possibilidade de alteração das funções sociais dentro da peça. Após o ingresso de Pelagea no movimento revolucionário, os papéis sociais desempenhados por mãe e filho se tornam mais flexíveis. Uma cena em especial mostra esse processo de forma sensível: quando Pawel, revolucionário e filho de Pelagea Wlassowa, retorna à sua terra, ele encontra a sua mãe junto aos seus companheiros revolucionários. Ela, que antes lhe servia a sopa rala e criticava os trabalhadores que se organizavam na construção da luta política, tem agora um novo papel:

PAWEL *corta um pedaço de pão, enquanto os outros imprimem* - As folhas vão ser tiradas pela mãe do revolucionário Pawel Wlassow, a revolucionária Pelagea Wlassowa. Ela se preocupa com ele? De jeito nenhum! Ela lhe traz chá? Prepara-lhe um banho? Mata uma vitela? De jeito nenhum. Fugindo da Sibéria para a Finlândia sob as rajadas glaciais do vento do norte, com os tiros da guarda nos ouvidos, não encontra outro lugar onde pousar a sua cabeça senão em uma tipografia clandestina. E sua mãe, em vez de lhe afagar os cabelos, tira as folhas da máquina.

PELAGEA WLASSOWA – Se quer nos ajudar, venha cá. Andrej te dá um lugar.

PAWEL aproxima-se da impressora e toma um lugar em frente à mãe.

Recitam –

PELAGEA WLASSOWA – Foi muito ruim para você, não?

PAWEL WLASSOW – Tudo ia bem até pegar o tifo.

PELAGEA WLASSOWA – Você pelo menos comeu sempre bem?

PAWEL– Até não haver mais coisa alguma, sim.

PELAGEA WLASSOWA – Você precisa se cuidar. Vai ficar fora muito tempo?

PAWEL – Se vocês aqui trabalharem bem, não.

PELAGEA WLASSOWA– Vocês lá também vão se empenhar?

PAWEL – Com certeza. E lá o trabalho é tão importante como aqui.

(BRECHT, 1990, p.217-218 – grifos do autor)

Não só nessa cena, mas ao longo da peça, Brecht se propõe a desnaturalizar essas funções sociais, especialmente a figura da mãe. O autor nos apresenta não só Pelagea de forma individual, mas as mães proletárias de forma coletiva em sua potência revolucionária. É interessante notar, nesse sentido, que o primeiro ato da peça é dedicado às “Wlassowas” de todo o mundo.

Essa não é a única obra na qual o autor alemão se utiliza dessa estratégia de chamar a atenção do espectador para um sujeito coletivo muito mais do que para a

personagem em suas complexidades individuais, mas a especificidade desse texto concentra algo de muito potente, não exatamente pela riqueza poética do autor, mas principalmente pela riqueza política que a figura social da mãe carrega.

Ontem e hoje, o trabalho exercido pelas mulheres e mães que geram e criam seres humanos, embora seja um trabalho invisibilizado na maioria das vezes, é de extrema importância tanto para a manutenção, quanto para a ampliação da base material que sustenta o sistema político-econômico hegemônico nos nossos dias²⁷.

A reflexão que Brecht nos incentiva a construir a partir dessa obra vai no sentido de apresentar outros olhares sobre esse grupo social que, se por um lado, é duplamente explorado²⁸, por outro lado, carrega em si uma potência material de transformação social única. Benjamin, já no início do século, declarou: “se as mães forem revolucionadas, nada restará a revolucionar” (BENJAMIN, 2017, p.39)

3.2.2 Narratividade

Ainda investigando os elementos dramáticos que compõem a mudança de função na peça *A Mãe*, deparamo-nos ao longo da obra com as manifestações narrativas das quais Brecht se utiliza nessa construção artística. A primeira dessas manifestações aparece logo no início da dramaturgia: Pelagea se dirige diretamente ao público e o informa sobre a angústia e frustração de não poder servir uma sopa melhor a Pawel, seu filho.

Além de contextualizar o leitor a respeito da problemática inicial da peça e da cena em questão, a escolha pela narratividade da ação, nesse momento, aproxima o público da personagem; faz com que o leitor perceba não só a situação que se expressa em cena, mas também apresenta o entendimento de Pelagea sobre aquela situação – o que é fundamental para a compreensão do amadurecimento da personagem no decorrer da obra.

²⁷ Para mais informações a respeito desse tema ver *A questão da mulher na reprodução da força de trabalho* (1981), de Elisabeth Souza Lobo.

²⁸ Pelagea Wlassowa, “[...] viúva de trabalhador e mãe de trabalhador”, é duplamente explorada: primeiro como pertencente à classe trabalhadora; depois como mulher e mãe. Aquela que pariu, duplamente explorada, representa os explorados em seu mais profundo aviltamento (BENJAMIN, 2017, p. 39).

Esse amadurecimento é também expresso ao longo da peça pelas próprias reflexões de Wlassowa e dos seus companheiros de luta; essas reflexões, no entanto, são práticas e se constituem em ação política na realidade; não são apenas discursos internos, são transformações reais que se desencadeiam a partir da materialidade da vida. Tais reflexões são apresentadas a partir de duas perspectivas que se complementam: as situações concretas vividas pela personagem e as canções que ela canta em seus momentos de dor ou de espera.

As músicas evidenciam as reflexões de Wlassowa de forma muito sensível, apresentam a sua trajetória ao longo da peça e a aproximam do público. Pelas canções Pelagea aprende e ensina. Depois de participar de uma manifestação dos trabalhadores, depois de ver a violência policial sendo empregada contra operários que reivindicavam pacificamente o fim dos cortes de salários e também depois de perceber que a luta do povo trabalhador era boa e justa, Pelagea canta para defender o comunismo.

Ao ouvir de uma mulher do povo que o comunismo é um crime, Pelagea Wlassowa intervém:

Elogio do comunismo

Ele é razoável, todos o compreendem. Ele é simples.

Você, por certo, não é nenhum explorador. Você pode entendê-lo.

Ele é bom para você. Informe-se sobre ele.

Os idiotas dizem-no idiota e os porcos dizem-no porco.

Ele é contra a sujeira e contra a estupidez

Os exploradores dizem-no um crime

Mas nós sabemos

Que ele é o fim dos crimes

Ele não é uma loucura e sim

O fim da loucura

Não é o caos e sim

Uma nova ordem.

Ele é a simplicidade

O difícil de dizer.

(BRECHT, 1990, p.192)

Por se alicerçar sobre um método materialista e dialético, Brecht não opta pela alternativa corrente de estabelecer um herói ou heroína que conduz ou orienta as ações de um dado grupo de personagens a partir de sua genialidade, de sua generosidade ou de sua força e a partir desse direcionamento a situação concreta é alterada. O que se apresenta na peça *A Mãe* é exatamente o oposto dessa dinâmica. Pelagea é a personagem central da peça, mas não é uma heroína comum que dá o tom e a direção da ação; Pelagea é, antes de tudo, produto de seu tempo e suas reflexões são o reflexo das ações que a luta dos trabalhadores constrói.

Os pensamentos, as transformações e as reflexões de Wlassowa são também apresentadas a partir da narrativa; ela canta cada descoberta, cada dor e cada dúvida. As canções são uma forma de organizar suas reflexões que já se deram na prática. Dessa forma, Brecht apresenta a oposição entre teoria e prática, mas a apresenta de forma a evidenciar seu caráter dialético, a partir do diálogo constante entre a reflexão cantada e as situações concretas experienciadas por Pelagea. Benjamin declara:

É da natureza do teatro épico que a oposição não dialética entre forma e conteúdo da consciência (que faz com que a personagem dramática só possa se referir a sua ação por meio de reflexões) seja substituída pela oposição dialética entre teoria e prática (que faz com que a ação, em seus pontos de ruptura, permita vislumbrar a teoria). Por essa razão o teatro épico é o teatro do herói surrado. O herói não surrado não se transforma em pensador: eis a reescrita possível, pelo dramaturgo, de uma máxima pedagógica dos antigos épicos. (BENJAMIN, 2017, p.40)

Brecht retoma a narratividade no final de sua peça; esse fim é conduzido também por uma fala de Pelagea dirigida ao público. Nesse momento, a personagem não apresenta nem a situação dramática, nem os seus sentimentos e frustrações – como o fez no início da peça; a personagem se transformou ao longo da peça e sua

narrativa também. O que nos é apresentado na fala final da obra é uma perspectiva de ação sobre o mundo, é um discurso de mobilização, é ao mesmo tempo um questionamento e um chamamento. Entretanto, não é de forma alguma um manual ou uma diretriz normativa. É, na verdade, nada mais do que uma narrativa pautada no aconselhamento, tal como observa Benjamin (1987, p. 200): “Aconselhar é menos responder uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”. Brecht, a partir da fala de Pelagea, delega ao leitor a função de continuar a história que ele conta na obra *A Mãe*.

3.3 Trajetória de formação da personagem

Dentre todas as contribuições que essa obra traz, tanto do ponto de vista artístico quanto do ponto de vista político, o processo de formação de Pelagea apresentado na peça talvez seja a movimentação mais importante e mais atual.

Não é novidade que Brecht sempre se interessou pela educação política da classe trabalhadora; suas primeiras peças teatrais tinham claramente um intuito pedagógico, sendo denominadas, inclusive, de peças didáticas. Ainda que (especialmente depois do exílio) seu teatro tenha se desenvolvido e tomado direções distintas das que originalmente estavam expressas nas peças didáticas, a dimensão pedagógica de sua pesquisa artística nunca foi realmente abandonada.

A peça *A mãe* carrega esse traço pedagógico de forma muito interessante, pois mais de uma vez interliga o conteúdo dramático aos mecanismos teatrais de forma a apresentar ao público um percurso formativo, um caminho de compreensão da realidade.

3.3.1 A educação

Do ponto de vista marxista, a educação é uma concepção bastante ampliada e que não se restringe ao universo escolar/institucional, mas se refere à própria construção do ser humano enquanto tal. Manacorda discorre sobre essa concepção:

O homem não nasce homem: isto o sabem hoje tanto a filosofia quanto a psicologia. Grande parte do que transforma o homem em homem forma-se durante a sua vida, ou melhor, durante o seu longo

treinamento por tornar-se ele mesmo, em que se acumulam sensações, experiências e noções, formam-se habilidades, constroem-se estruturas biológicas – nervosas e musculares – não dadas a *priori* pela natureza, mas fruto do exercício que se desenvolve nas relações sociais, graças às quais o homem chega a executar atos, tanto “humanos” quanto “não naturais”, como o falar e o trabalhar segundo um plano e um objetivo. Ou talvez o homem nasça homem, mas apenas enquanto possibilidade, que, para se atualizar, requer, sem dúvida, uma aprendizagem num contexto social adequado. (MANACORDA, 2017, p. 82).

Entendemos que o percurso formativo apresentado por Brecht na obra *A mãe* se vincula a essa perspectiva ampliada de educação. Portanto, antes de ingressarmos especificamente na análise do texto, é importante evidenciar que, de acordo com nosso entendimento, toda a trajetória de formação da mãe ao longo da peça é apresentada a partir de uma perspectiva materialista da realidade.

Isso significa dizer que a compreensão primeira de Pelagea sobre as situações expostas é imediata, caótica e não estabelece as mediações necessárias para uma compreensão mais aprofundada das causas e das consequências de tais situações. Ao longo da peça, entretanto, a personagem começa a ter contato com uma realidade material e uma apropriação intelectual e cultural que lhe foi negada até então, seja pelo medo da repressão institucional (no caso da luta política organizada), seja pelo não oferecimento de uma educação de qualidade e historicamente referenciada por parte do Estado aos trabalhadores (o processo de alfabetização de Pelagea se dá já dentro da luta política e se relaciona profundamente com ela). O contato com essas duas dimensões da vida humana, aliado a um tempo histórico de ebulição popular, transforma de forma inequívoca as compreensões de Pelagea a respeito de quase tudo, inclusive seu entendimento a respeito do próprio processo formativo, da educação da classe trabalhadora.

Brecht nos informa sobre a grandeza desse movimento na canção *Elogio da aprendizagem*:

Elogio da aprendizagem

Cantado pelos operários estudantes –

Aprende o simples, para quem

é chegada a hora
Nunca é tarde demais!
Aprende o ABC, não basta, mas
Aprende! Não desanime
Começa! Você tem de saber tudo!
Você tem de assumir o poder.

Aprende, homem no asilo!
Aprende, homem na prisão!
Aprende, mulher na cozinha!
Aprende, sexagenário!
Você tem de assumir o poder.
Procura a escola, desabrigado!
Procura o saber, se tens frio!
Faminto, agarra o livro: é sua arma.
Você tem de assumir o poder.

Não tema a pergunta, camarada!
Não se deixe convencer
Veja com seus olhos!
O que você mesmo não vê
Você não sabe.
Verifique a conta.
Você terá que pará-la.
Coloque o dedo em cada parcela
E pergunte: como apareceu?

Você tem de assumir o poder.

(BRECHT, 1990, p.197)

Dessa forma, o que Brecht apresenta nesse processo formativo é um movimento que sai da realidade imediata, da pseudoconcreticidade, passa pelas mediações e apropriações que se desenvolvem na práxis²⁹ e retorna à realidade concreta, agora com condições de analisá-la de forma mais organizada e aprofundada, chegando à concreticidade, de fato.

3.3.2 Deus

A percepção da mãe a respeito da intervenção divina na realidade também toma rumos bastante diferentes, se compararmos o início e o fim da obra. No início da peça, os operários revolucionários trabalham na construção de uma greve pela não redução de seus salários. Os trabalhadores se organizam com o objetivo de construir uma grande manifestação unificada no dia 1º de maio, Dia do Trabalhador. Pelagea – que até então havia acabado de ingressar na luta e ainda não entendia completamente quais os sentidos, os desafios e as possibilidades de tais movimentações – apoia a manifestação com ressalvas: ainda com um olhar idealista, acredita que em uma manifestação não violenta dos trabalhadores a polícia não interviria e as reivindicações dos operários seriam ouvidas. O trecho a seguir evidencia esse olhar de Pelagea:

Iwan – Isso é o que vamos fazer, sra Wlassowa. No dia 1º de maio, dia internacional da luta dos trabalhadores, em que todas as fábricas de Twer se manifestam pela causa operária, levaremos cartazes convidando todas as fábricas a aderirem à nossa luta pelo copeque.

Pelagea Wlassowa – Se vocês marcharem ordeiramente pelas ruas, apenas com cartazes, ninguém poderá censurá-los.

²⁹ A palavra práxis corresponde à relação dialética entre a teoria e a prática. De forma sucinta a práxis diz respeito à teoria que informa e se atualiza pela prática e à prática que se orienta pela teoria.

Andrej - Nós não acreditamos que o sr. Suchlinow vá permitir.

Pelagea Wlassowa – Mas ele tem que permitir.

Iwan – A polícia com certeza irá impedir a manifestação.

Pelagea Wlassowa – Mas o que tem a polícia a ver com esse Suchlinow? A polícia está acima de nós, mas também está acima destes senhores Suchlinow.

Pawel - Você acredita, mãe, que a polícia não irá interromper uma manifestação pacífica?

Pelagea Wlassowa – Acredito. Não se trata de violência. Nunca estaremos de acordo com violência. **Você sabe que há um Deus no céu em quem eu acredito. Eu não quero saber de violência. Durante quarenta anos eu aprendi que nada se pode fazer contra ela. Mas quando eu morrer, quero pelo menos nunca ter recorrido à violência.**

(BRECHT, 1990, p.186 – grifos nossos)

É importante observarmos que Pelagea nesse momento ainda parte de um entendimento idealista a respeito do Estado (e da polícia que se vincula a ele). Ela entende que as forças policiais são uma instituição independente, que não toma partido nos conflitos de classe nem trabalha em prol dos interesses das classes em luta – o que se prova falso não só durante o próprio desenrolar da peça, mas ainda nos dias atuais³⁰.

Durante a peça, a polícia é truculenta, cruel e se utiliza do monopólio da força para invalidar as lutas e a organização dos trabalhadores; além disso, as forças de segurança que, idealmente, deveriam proteger a população trabalham constantemente no sentido de assegurar a manutenção da exploração dos operários e dispersar todas as iniciativas revolucionárias organizadas pelos trabalhadores. Além

³⁰ Para citar um fato bastante recente e que mostra nitidamente a ação violenta do estado contra a população mais pobre, mais explorada o que, no caso do Brasil, corresponde também à população negra: No dia 06 de maio de 2021, enquanto eu escrevia esta dissertação, a polícia civil do Rio de Janeiro realizou uma "operação" na favela do Jacarezinho, localizada na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Essa ação levou à morte de pelo menos 29 pessoas. A Chacina do Jacarezinho, como ficou conhecida, foi a operação policial mais letal ocorrida na cidade do Rio de Janeiro.

disso, há, na fala de Pelagea, uma lógica de aversão à violência, muito típica do senso comum e que acreditamos ser necessário observar melhor.

Mesmo depois de ter sua casa invadida, seus móveis destruídos e suas coisas quebradas por policiais à procura de qualquer movimentação “subversiva”, Wlassowa acredita ser plausível acreditar que a polícia não interferiria numa ação pacífica de trabalhadores; ela acredita que a não interferência da polícia vai se dar exatamente pela pacificidade da manifestação. Sua esperança, seu respeito e seu apoio à manifestação se baseiam exatamente na pacificidade. Pelagea, até então, se mostra profundamente contrária à violência de forma abstrata.

A confiança na independência da instituição policial; o elogio da pacificidade mesmo em meio ao caos, ao medo do desemprego, ao medo da fome; a aversão à violência de maneira abstrata e indefinida: todos esses elementos que compõem a compreensão idealista de Pelagea sobre o Estado burguês se encontram na confiança que a mãe deposita em Deus. É à justiça divina que ela recorre primeiramente.

Seus companheiros de luta, e até mesmo seu filho, não guardavam a mesma compreensão de Pelagea. Durante a manifestação, Smilgin, um dos operários revolucionários que segurava a bandeira e de forma pacífica se manifestava, foi assassinado pela polícia. A violência surgiu, novamente, pelas mãos da polícia. Pelagea, nesse momento, se reconheceu na luta e reconheceu, em alguma medida, a complexidade dessa luta. Sua compreensão muda radicalmente a partir de então³¹.

Essa mudança pode ser verificada ao longo da peça e especialmente em um diálogo entre Pelagea e três outras senhoras logo após a morte de seu filho, Pawel Wlassow, assassinado pelos soldados do Tzar enquanto tentava atravessar a fronteira. As três mulheres se dirigiram ao quarto de Pelagea com uma bíblia e uma sopa para lhe prestarem as condolências. Durante esse diálogo a mãe demonstra sua compreensão sobre a realidade, compreensão essa já modificada em relação ao início da peça.

³¹ É interessante observarmos que é a partir da solidariedade que Pelagea transforma seu olhar a respeito da polícia, de Deus e do Estado. Quando a violência policial a atingiu pessoalmente sua compreensão ainda era idealista, seu olhar se transforma quando ela vê no outro a sua própria dor. É a partir dessa identificação que a mãe se reconhece na luta.

As visitantes tentam confortá-la, primeiramente alegando que a morte de Pawel se devia à vontade de Deus – que era soberana e perfeita. Pelagea não concorda com essa observação. Silencia. Logo depois, uma das mulheres (a senhoria que tinha posses) lhe oferece a Bíblia como uma leitura reconfortante; a mulher pobre lhe oferece uma sopa para que ela não precise se preocupar em cozinhar nesse momento. A mãe recusa a bíblia e aceita a sopa.

Já incomodada com o comportamento de Pelagea, a senhoria a repreende:

A senhoria – Sra. Wlassowa, o homem necessita de Deus. Ele é importante contra o destino.

Pelagea Wlassowa - Nós costumamos dizer: o destino do homem é o homem.

A sobrinha – Querida sra. Wlassowa, nós do campo...

A senhoria *aponta para a sobrinha* – A minha sobrinha está aqui apenas de visita.

A sobrinha – Nós do campo pensamos de maneira diferente. Aqui a senhora não tem a semente na terra, mas o pão no cesto. Vê apenas o leite, não vê a vaca. Não passam a noite sem dormir quando a trovoada percorre o céu, e para a senhora o que é o granizo?

Pelagea Wlassowa – Eu compreendo, e nessas situações rezam a Deus?

A sobrinha – Sim.

Pelagea Wlassowa – E depois vem a trovoada e o granizo. E a vaca também adoce. Ainda não há para as suas bandas, nenhum camponês que esteja seguro contra as más colheitas e contra a peste do gado? O seguro ajuda quando as rezas não adiantaram. Portanto vocês não precisam mais rezar a Deus quando a trovoada correr o céu, vocês precisam estar segurados. Isso os ajudará. Se Deus é tão pouco importante, pior para ele. Ainda resta a esperança de que, depois de desaparecer dos campos, desapareça também de suas cabeças. Na minha juventude as pessoas ainda acreditavam piamente que ele fosse um velho que habitava em algum lugar do céu. Depois apareceram os aviões e nos jornais colocaram que no céu tudo podia ser medido. Ninguém mais falou de um Deus que habitava no

céu. Em compensação agora se ouvia a opinião de que Deus era como um gás que não estava em parte alguma e, no entanto, estava em todas as partes. Mas ao ler a composição dos gases, não constava Deus, e nem como ar pode manter-se, pois o ar já se conhecia. Assim ele foi sempre se rarefazendo, e por assim dizer como que se volatizou. Agora lê-se, de vez em quando, que ele nada mais é que uma concepção espiritual, e isso é ainda bastante suspeito.

A mulher pobre – Então a senhora acha que ele não é mais tão importante, já que a gente nem nota?

A senhoria – Não se esqueça nunca sra Wlassowa, porque Deus levou seu Pawel.

Pelagea Wlassowa – O Tzar o levou e não esquecerei nunca o porquê.

(BRECHT, 1990, p.224)

Essa cena nos apresenta a transformação na percepção de Pelagea a respeito da realidade. Sua esperança e seu consolo não vêm de crenças espirituais, de observações morais ou de qualquer conteúdo ou dimensão que se aparte da realidade concreta. É na materialidade, a partir da razão que a personagem opera e elabora sua dor, uma dor que ao longo da peça percebemos, não é apenas sentimento, mas é também ação de transformação na realidade.

A forma como Pelagea experimenta tanto seu amor, quanto sua fé e sua dor nos remete à discussão de Brecht a respeito da manipulação dos sentimentos no palco:

Queríamos mobilizar também aqui todos os pressentimentos, expectativas, simpatias com que encaramos as pessoas na realidade. Não devem ver-se figuras que são apenas os autores de seus actos, quer dizer que possibilitem à justa as suas estradas em cena, mas sim homens: matérias-primas em transformação, por formar e por definir ainda, capazes de surpreender. Só perante figuras destas se praticará um pensar verdadeiro, quer dizer um pensar interessado, induzido e conduzido por emoções, um pensar que passa por todas as fases da consciência, clareza e efectividade. (BRECHT, 1999, p.38)

Ou seja, o que o dramaturgo alemão defende, tanto na sua obra teórica quanto na peça que analisamos aqui, é que a crítica que um teatro político deve promover tem que passar, necessariamente, pelas dimensões sensíveis do ser humano.

3.3.3 Luta proletária

A impressão de Pelagea sobre a luta política dos trabalhadores também muda radicalmente ao longo da peça e segue o mesmo caminho comentado anteriormente: parte da realidade superficial, apreende na luta as noções mais profundas que compreendem aquele universo e volta à realidade, já observando-a de forma organizada, levando em conta as diversas dimensões que a compõem.

No início da peça, Pelagea não só temia pelo seu filho, mas também cultivava um certo preconceito contra os trabalhadores que se organizavam politicamente para reivindicar pautas e direitos coletivos:

Pelagea Wlassowa *à parte* – Não gosto de ver meu filho na companhia desta gente. Eles vão acabar prejudicando-o. Ficam enchendo a cabeça do rapaz e em alguma vão metê-lo. Não vou servir chá nenhum pra essa gente. (BRECHT, 1990, p.168)

Pelagea não conhecia o movimento revolucionário, de fato e se orientava pelo senso comum que colocava os revolucionários como inimigos da sociedade, como sujeitos baderneiros e uma “má influência”. Por medo de que seu filho seja preso, ou seja demitido, Pelagea, desaprova o relacionamento dele com os trabalhadores revolucionários. Entretanto, na medida em que ela se aproxima da luta revolucionária e começa a compreender os propósitos daquela movimentação, sua compreensão se transforma: ela começa a se enxergar como parte daquela comunidade, além de entender que as reivindicações dos trabalhadores são justas, legítimas. Quanto mais ela entende, mais ela quer entender. Quando mais próxima ela fica da luta, mais íntima vai se tornando sua relação com os trabalhadores. Quanto mais respeito ela dedica à iniciativa revolucionária, mais respeitada ela se torna dentro do partido. É nesse

caminho de tropeços e descobertas que Pelagea Wlassowa vai se tornando uma revolucionária.

Seu entendimento sobre as pautas revolucionárias vai se intensificando e o espaço que a luta política ocupa na sua vida vai tomando dimensões antes inimagináveis. Um marco nessa trajetória que evidencia o caminho percorrido por Pelagea é mais uma canção, chamada *Elogio do revolucionário*. A mãe, que antes carregava consigo o preconceito e o medo frente ao envolvimento de sua prole no movimento político radical, hoje se orgulha de seu filho e da sua luta em prol da revolução:

Elogio do revolucionário

Alguns são demais.

Se estão longe, é melhor

Mas se ele não está faz falta

Quando a pressão aumenta

Muitos se acovardam

Nele cresce a coragem.

Ele organiza-lhes a luta

Por mais um tostão, pela água do chá

E pelo poder do Estado.

Ele pergunta ao capital:

De onde você vem?

Às ideias indaga:

A quem estão servindo?

Onde sempre se calam

Ali ele falará

Onde a repressão aumenta e por destino

É chamada

Ele chamará repressão.

Onde se senta à mesa

Aí se senta a insatisfação.

A comida se torna pior

E pequeno o espaço.

Aonde o perseguem, ali

Chega a revolta e de onde o expulsam

Resta sempre a inquietação.

(BRECHT, 1990, p.198-199)

A luta pela libertação dos trabalhadores se torna central na vida de Pelagea, pois ela descobre que sem essa vitória nenhuma conquista será permanente. Depois de compreender isso, Pelagea entende que é necessário construir a paz entre os trabalhadores, mas é também fundamental declarar guerra aos senhores.

É importante observar que o que se passa com Pelagea é de fato um processo formativo, uma vez que ela vai progressivamente deixando o senso comum e caminha em direção a uma compreensão crítica da realidade que ela experimenta. Esse processo não se dá de forma imediata; Brecht vai desenvolvendo esse movimento ao longo de toda peça. O fim da obra não coincide com o fim de processo formativo de Pelagea: a peça se encerra, mas a construção política individual e coletiva que é apresentada ali, não.

Esse processo de formação tem duas dimensões muito bem demarcadas ao longo da obra. A primeira e mais evidente é o próprio ingresso de Wlassowa na luta política; seu contato próximo com as dificuldades, as esperanças e as lutas construídas e vivenciadas pelos trabalhadores revolucionários certamente são fundamentais para a transformação de sua compreensão a respeito do mundo e das relações sociais que a cercam.

Mas há ainda uma outra dimensão que é também extremamente relevante na sua trajetória: Pelagea é alfabetizada. O contato de uma mulher trabalhadora já na idade adulta, já mãe, com o conhecimento que foi historicamente construído pelos homens e mulheres é algo de uma importância crucial na construção política e revolucionária. Mais do que um ideal abstrato, a possibilidade de ler e apreender histórias, experiências e conhecimentos dá à classe trabalhadora – representada na peça também por Pelagea – o poder de criticar tudo a sua volta e, conseqüentemente, de contribuir na construção de uma nova forma de sociabilidade.

Estamos diante, portanto, de mais um elemento fundamental para a estratégia política e pedagógica utilizada na peça. A trajetória da personagem Pelagea Wlassowa convida o leitor a observar não só a realidade social e histórica apresentada na peça, mas também o incentiva a investigar o processo que possibilita a apreensão dessa realidade. A mudança de função está aí também, nesse caminho de constante e incansável apreensão das diversas camadas que compõem a realidade social e histórica que nos rodeia. Para Brecht, a transformação do mundo passa necessariamente pela sua correta e profunda compreensão. A peça *A mãe* confirma essa preocupação.

3.3.4 Dialética

A dialética é um conceito central para o marxismo, e talvez para a modernidade como um todo. Desde que Hegel constituiu um sistema que leva em conta não só uma posição (tese) ou outra (antítese), mas também a relação entre essas posições e o **produto** dessa relação (síntese), a forma como se pensa e se produz conhecimento foi alterada significativamente.

Marx incorpora essa ideia ao próprio pensamento, mas propõe uma modificação fundamental. Ele compreende que não são as ideias que produzem a

realidade ou a si mesmas, mas ao contrário, é a materialidade a dimensão primária e fundadora da vida; a teoria não faz mais do que transpor – de forma mais ou menos organizada para o campo do pensamento – a realidade que se manifesta na materialidade primeiramente.

É dessa compreensão que Marx parte para construir seu trabalho máximo, construindo nesse processo um método de compreensão que se vincula especificamente ao seu objeto de estudo. O nome desse método é materialismo histórico-dialético, não por acaso. A concepção de Marx é materialista, o que quer dizer que a análise parte da realidade e retorna a ela. É histórica porque entende que a compreensão do mundo atual pressupõe o conhecimento dos fatos e das circunstâncias anteriores; circunstâncias essas que interferem significativamente na realidade que é experimentada no futuro. E, por fim, sua concepção é dialética porque se orienta a partir de perspectivas múltiplas que compõem uma certa totalidade. Dessa forma, a dialética, dentro de uma perspectiva marxista, é o que nos possibilita observar e tentar apreender mais o movimento social e histórico do que a “verdade” como noção abstrata e universal. Brecht se utiliza da dialética nesse sentido.

Brecht não está comprometido com a inovação acima de tudo, e seu teatro – como ele mesmo adverte – está ancorado em perspectivas teatrais antigas e amplamente utilizadas³². Entretanto, a forma como Brecht organiza e modifica os elementos teatrais em prol de uma encenação crítica carrega consigo a novidade que seu tempo histórico também apresenta. O teatro brechtiano, e talvez a peça *A Mãe*, especialmente, se desenham a partir de uma nova lógica teatral: uma lógica dialética.

Se pensarmos, por exemplo, em William Shakespeare, um importante representante do teatro ocidental, observaremos que a lógica formal se faz presente hegemonicamente nas produções teatrais desse autor. Em um dos monólogos mais famosos da história do teatro, Hamlet se questiona: “**Ser ou não ser? eis a questão**” (SHAKESPEARE, 2000, p. 81 – grifos nossos).

Do ponto de vista da apreensão histórica, faz sentido sinalizarmos que Shakespeare produz sua obra entre o final do século XVI e o início do século XVII,

³² “No que respeita ao estilo, o teatro épico nada apresenta de especialmente novo. Assemelha-se ao antiquíssimo teatro asiático, pelo seu carácter de exposição e pelo realce dado ao aspecto artístico. E já os mistérios medievais, o teatro clássico espanhol e o teatro jesuíta evidenciavam tendências didáticas”. (BRECHT, 1978, p.54)

momento imediatamente anterior à ascensão definitiva do liberalismo na Europa. Para termos uma noção temporal, John Locke, que ficou conhecido como “pai do liberalismo”, nasce em 1632. As movimentações políticas e econômicas que organizavam as dinâmicas europeias, especialmente a dinâmica inglesa, determinaram em grande medida a produção artística daquela época. Isso demonstra que o teatro produzido e pensado por Shakespeare respondia a seu tempo.

Da mesma forma, as dinâmicas políticas e sociais que envolviam a Europa nos inícios do século XX, como apontamos no capítulo 1, são absolutamente fundamentais para o caminho artístico que Brecht e os outros dramaturgos de seu tempo percorreram.

Nesse sentido, a frase e a peça de Shakespeare se tornam uma referência no que diz respeito à arte dramática, atravessam o século XVII, o teatro elisabetano e seguem na modernidade oferecendo ao leitor e ao espectador, a partir dessa frase, a lógica formal como perspectiva de compreensão da realidade.

A peça *A mãe*, seus diálogos e suas canções oferecem ao leitor e ao espectador uma perspectiva diametralmente oposta. Podemos observar isso, por exemplo, na canção que os trabalhadores da fábrica cantam a Pelagea Wlassowa quando seu filho, Pawel Wlassow, é assassinado pelos soldados do Tzar, na tentativa de atravessar a fronteira da Rússia com a Finlândia:

Coro

Cantado pelos trabalhadores revolucionários a Pelagea Wlassowa

Camarada Wlassowa, seu filho

Foi fuzilado. Mas

Ao dirigir-se ao paredão de fuzilamento

Era a um paredão feito por seus iguais que se dirigia.

E as armas que lhe apontavam o peito e as balas

Eram feitas por seus iguais. Já tinham partido

Ou sido expulsos, mas para ele ali permaneciam

Na obra de suas mãos. Nem sequer
Os que sobre ele atiraram eram diferentes ou eternamente
Irrecuperáveis
Além disso, acorrentavam-no cadeias
Forjadas por camaradas para acorrentar os camaradas.
As fábricas se adensavam, ele via pelo caminho,
Chaminés e chaminés, e como era manhã –
Pois costumavam levá-los sempre de manhã –
Estavam vazias, mas ele as via repletas
Com aquela multidão, que sempre crescera
E ainda crescia.
Mas agora seus iguais o levavam ao paredão
E ele, que entendia, também não entendia.
(BRECHT, 1990, p.220 – grifos nossos).

Essa passagem diz muito sobre a obra de Brecht; a compreensão de que a realidade se estabelece a partir de camadas, de diversos pontos de vista, é um dos elementos fundamentais da peça que estamos analisando. É importante observar que Brecht não caminha no sentido vulgar de apresentar como falsas as primeiras compreensões de Pelagea sobre Deus, sobre a família, sobre a polícia e sobre os patrões; isso porque ele compreende que a realidade não é e não poderia ser apreendida de forma total e profunda apenas pela experiência imediata dos sujeitos.

Nesse trecho da peça, no qual os trabalhadores contam a Pelagea sobre a morte de seu filho Pawel, o que fica evidente é que, na concepção de Brecht, a contradição não é um erro ou uma exceção, ela é o próprio movimento da história. Pawel, que lutava por si, pelos seus companheiros de fábrica e também por todos os trabalhadores do mundo (inclusive os que o fuzilavam naquele momento), não é

pintado como um herói redentor nem como uma figura cujo sofrimento nos inspire às mais profundas emoções; muito menos como um homem perfeito e infalível. Brecht faz questão de mostrar as dúvidas, as hesitações interiores de Pawel, e nos apresenta, a partir desse personagem, as contradições que alicerçam a própria realidade: **Pawel entendia, mas também não entendia.**

Em outro momento de grande importância da peça (quando Pelagea dialoga com a senhoria a respeito da morte de seu filho), essa dimensão da dialética também fica evidente. A senhoria se incomoda com o comportamento de Wlassowa, pois acredita que o sofrimento causado pela morte de seu filho a faria mudar de opinião em relação à luta da classe trabalhadora e à fé, no entanto, ela não poderia estar mais enganada:

A senhoria – E agora por acaso não mudou de opinião?

Pelagea Wlassowa - Não, Wera Stepanowna.

A senhoria - Então continua convencida de que o homem só com a razão, pode fazer tudo?

A mulher pobre – Eu bem lhe disse, Wera Stepanowna, que a sra. Wlassowa, com certeza, não ia mudar de opinião.

A senhoria – Mas eu já ouvi durante a noite, do outro lado da parede, como a senhora tem se lamentado.

Pelagea Wlassowa – Desculpe.

A senhoria – A senhora não precisa se desculpar, não falei com essa intenção. Mas diga: foi a razão que a fez chorar?

Pelagea Wlassowa - Não.

A senhoria - Então a senhora pode ver até onde se pode ir com a razão.

Pelagea Wlassowa - Não foi a razão que me fez chorar. Mas quando eu parei de chorar foi a razão que me fez parar. Porque a razão estava com Pawel. Foi bom o que Pawel fez.

A senhoria - Então por que ele foi fuzilado?

A mulher pobre – Estavam todos contra ele?

Pelagea Wlassowa – **Sim, mas todos que estavam contra ele estavam também contra si próprios.** (BRECHT, 1990, p. 223 – grifos nossos).

É importante perceber que Brecht apresenta, a partir da personagem Pelagea, uma compreensão da realidade que não está mais deturpada nem pelas emoções puramente nem pela entrega ao senso comum. Nem a dor nem o desamparo conduzem Pelagea a um entendimento superficial de sua tarefa enquanto revolucionária e das vitórias e derrotas de sua classe como um todo.

Quando ela diz que todos que estavam contra Pawel estavam também contra si próprios, Pelagea direciona a sua dor para um alvo mais distante, porém, mais assertivo. A complexidade que a personagem da mãe adiciona ao debate é fundamental, pois apresenta ao leitor um ensinamento fulcral para a construção de qualquer luta política: sem a análise correta da situação concreta, nenhuma ação revolucionária é efetiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de pesquisa é uma tarefa interessante, pois é imprevisível do início ao fim. Várias das perguntas que eu elaborava e me fazia no início do processo continuam sem respostas, e outras descobertas (que eu nem imaginava investigar) se tornaram elementos fundamentais para a construção desta análise.

Se de um lado, esse movimento (pelo menos em alguma medida) pode ser observado em qualquer pesquisa científica – muito especialmente no que diz respeito às humanidades –, por outro, a intensificação desse processo nessa pesquisa pode ser entendida pelo próprio objeto que me disponho a investigar: o teatro de Brecht apresenta mais perguntas do que respostas. E talvez seja ainda mais do que isso: acredito que a lógica pedagógica que Brecht tentava desenvolver estava mais comprometida em ensinar ao público a se questionar sobre o mundo do que a responder a qualquer questão.

O objetivo desse trabalho desde o início se desenvolveu ao redor das seguintes questões: Bertold Brecht se utiliza da categoria mudança de função na construção desse trabalho? Se sim, de que forma essa categoria é utilizada? Acredito que, se não respostas categóricas, pelo menos algumas pistas para essas perguntas podem ser verificadas nesta dissertação.

Em primeiro lugar acredito que seja possível, com algum cuidado, afirmarmos que a mudança de função pode ser observada na obra *A Mãe*. A utilização da narratividade na condução das ações e situações, a apresentação da trajetória da protagonista em seu caminho de formação política-intelectual, a discussão, a flexibilização e a conseqüente desnaturalização das funções sociais reservadas à mãe e ao filho e a utilização da dialética como lógica organizadora do entendimento de realidade dos personagens são pistas que podemos seguir para observar o processo pelo qual Brecht nos apresenta a mudança de função.

Todas essas estratégias são caminhos de apresentação e de ensinamento a respeito da própria forma, da própria técnica da qual Brecht se utiliza na sua produção artística. Nisso consiste a mudança de função.

Engana-se quem acredita que a dimensão pedagógica do teatro épico pretende unicamente apresentar uma perspectiva crítica sobre o mundo; isso já seria excepcional, é claro. Mas Brecht vai além: ele não ensina apenas sobre o mundo, ele ensina também sobre o modo e as formas de se fazer teatro, objetivando a construção de um novo mundo.

No caso da superação do capitalismo, essa construção passa necessariamente pela tomada do poder e do controle dos meios de produção pela classe trabalhadora. Brecht contribui com esse objetivo quando apresenta, a partir desses diversos elementos teatrais, uma alternativa de construção artística acessível à classe trabalhadora; uma alternativa que conte a sua história, que homenageie as suas vitórias, que compreenda e aprenda com as suas derrotas e que ensine o público a ser também produtor de obras comprometidas com a crítica à sociabilidade existente e com a superação dessa realidade.

A construção de uma obra que propõe uma nova lógica, complexa e profunda como a dialética nos permite observar de forma mais fidedigna as contradições da realidade e a dificuldade real que se apresentam no processo de rompimento com o sistema capitalista e de construção de uma nova forma de sociabilidade.

A dialética nos permite observar o movimento do real; dessa forma, ultrapassamos o senso comum e a realidade imediata e podemos construir melhores condições de identificar os verdadeiros conflitos que se estabelecem entre as classes e as formas de superar tais conflitos. Por isso, a utilização dessa lógica é tão interessante numa construção artística revolucionária.

Além disso, quando apresentamos em cena a trajetória de formação política e intelectual de uma personagem não apelando para uma história heroica ou alicerçada em emoções e paixões, oferecemos ao público a oportunidade de criticar esse processo de formação e de observar quais os mecanismos da realidade concreta permitem ou impedem um sujeito de acessar e se comprometer com uma certa filosofia/ideologia. Sim, porque apresentar um processo de formação é também afirmar que todas as pessoas e, portanto, todas as manifestações artísticas, estão vinculadas a alguma concepção ideológica.

A diferença é que alguns têm condições de observar isso e decidir por si qual ideologia responde aos seus interesses e, portanto, à qual faz mais sentido se

vincular. Outros não têm esse discernimento, muitas vezes, porque a eles não foram oferecidos os instrumentos necessários para que pudessem construir por si mesmos essa consciência.

No caso da peça em questão, especialmente no processo de formação política da personagem principal, o acesso à leitura e, portanto, ao conjunto de saberes produzido por homens e mulheres historicamente é um dos instrumentos fundamentais para a construção da consciência política de Pelagea. O outro instrumento é, sem dúvida, a luta política em si. É nessa práxis que se ampara o processo de formação política e intelectual dessa mãe. Apresentar as etapas desse processo à classe trabalhadora é também uma estratégia de reivindicação desses instrumentos tão fundamentais para a efetivação de uma sociedade justa.

Também a narratividade é uma construção importante numa produção artística teatral de cunho revolucionário, dado que ela tem como função estabelecer uma relação de troca efetiva entre espectador e público; ao mesmo tempo em que ela aproxima o público do palco, ela também tem a possibilidade de distanciar o espectador da cena. Quando a narratividade desfaz a “magia” do realismo clássico e impõe ao espectador a função de crítico primeiro da obra de arte, ela consegue distanciar o público da ação que é apresentada, de forma que a crítica do público parta de um lugar mais efetivo e mais concreto; assim, o espectador leva em consideração dimensões e informações que estão para além da obra de arte em si.

E ainda podemos falar sobre a indispensável crítica às funções sociais desempenhadas por homens e mulheres dentro do sistema político-econômico capitalista. Cada uma dessas funções exerce um papel primordial para a manutenção e conservação da forma de sociabilidade que experimentamos hoje. Desnaturalizar essas relações, tensionar as ações e as responsabilidades de cada um dos sujeitos sociais que compõem a nossa sociedade é uma tarefa histórica central de qualquer ação artística que se pretenda política, e Brecht ensina também sobre isto, sobre como apresentar essas tensões em cena e como incentivar a reflexão, a partir do palco, sobre as estruturas sociais que nos oprimem cotidianamente.

Entendemos que os elementos dramáticos citados aqui e que Brecht utiliza ao longo da peça são dispositivos que podem e que devem ser utilizados pela classe trabalhadora na produção de sua arte. Uma arte viva, do presente, mas que ainda

precisa discutir sobre os problemas sociais que não foram superados e que nem serão se nos mantivermos presos à formatação social e política imposta pelos donos do capital.

Se as condições de vida das trabalhadoras e dos trabalhadores do mundo ainda estão se deteriorando, se a consciência de classe ainda está longe de promover um levante social espontâneo e organizado dos setores mais pauperizados da classe trabalhadora, se o fascismo ainda é uma possibilidade que se desenha no horizonte político e se o capitalismo ainda regula o mundo no sentido de priorizar o lucro enquanto destrói vidas, o teatro político pensado e desenvolvido por Bertolt Brecht ainda é atual e ainda oferece contribuições imprescindíveis para a luta dos trabalhadores em direção à sua libertação.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. Sobre Brecht e Marx (1968). *Crítica Marxista*, Campinas, p. 51-62.

ANDRADE, Débora El-Jaick. “O país onde não se pode mencionar o proletariado”: reflexões de Bertolt Brecht sobre os trabalhadores alemães e o fascismo. *História*, Assis/Franca, v. 37, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2018003>. Acesso em: 07 set. 2020.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRASIL, Paula. *O bibliocausto nazista: A destruição de livros judaicos durante o Terceiro Reich*. 2016. 80f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/147274>. Acesso em 07 set. 2020.

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. 4v.

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. 3v.

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009. 5v.

BRECHT, Bertolt. *A compra do latão*. Lisboa: Vega, 1999.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico. *Literatura e Sociedade*, v. 15, n. 13, p. 214-233, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/64092>. Acesso em: 11 maio 2020.

COSTA, Iná Camargo. Cultura e luta de classes. *Baleia na Rede: estudos sobre arte e sociedade*, Marília, v. 9, n.1, p. 195-203, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.36311/1808-8473.2012.v1n9.2843>. Acesso em: 01 set. 2020.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

COSTA, Iná Camargo. *Lenin e Brecht: Duas revoluções*. São Paulo: Sundermann, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; MACIEL, Tiago. Quando a ultima trincheira é o livro: a sociedade alemã durante o nazismo em “Terror e miséria no III Reich”. *Métis: história e cultura*, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 83-101, 2009. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/728>. Acesso em: 14 set. 2020.

ECKART, Wolf von; GILMAN, Sander L. *A Berlim de Bertolt Brecht: um álbum dos anos 20*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

FREDERICO, Celso. Brecht e a “Teoria do rádio”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 21, n. 60, p. 217-226, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142007000200017>. Acesso em 01 set. 2020.

HAMON, Christine: Formas dramáticas e cênicas do teatro de Agitprop. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael. *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

LOBO, Elisabeth Souza. A questão da mulher na reprodução da força de trabalho. *Perspectivas*, São Paulo, n. 4, p. 43-47, 1981. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/1710>. Acesso em: 11 set. 2020.

LAGO, Mario. *O povo escreve a história nas paredes*. Rio de Janeiro: Petrobras, 1948.

LOUREIRO, Isabel. *A Revolução Alemã [1918-1923]*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

MALINA, Judith. *Notas sobre Piscator: teatro político e arte inclusiva*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

MANTOVANI, Pedro. *Fatzer: Revolução e contrarrevolução na Alemanha*. 2017. 158 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-30072019-162800>. Acesso em: 14 set. 2019.

MARINO, Rafael. Benjamin sobre Brecht: técnica, narração e crítica. *Plural*, São Paulo v. 26, n. 2, p.387-394, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/165732>. Acesso em: 20 maio 2020.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. Tradução de Rubens Enderle et. al. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro I. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl. *Miséria da filosofia*. Tradução de José Paulo Neto. São Paulo: Boitempo, 2017.

MIÉVILLE, China. *Outubro história da Revolução Russa*. São Paulo: Boitempo, 2017.

NETTO, José Paulo. *Introdução ao estudo do método de Marx*. São Paulo: Boitempo, 2011.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Pelas bordas: história e teatro na obra de João das Neves. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p.135-156.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor S.A, 1968.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SHAKESPEARE, William. A trágica história de Hamlet, príncipe da Dinamarca (1603). Ridendo Castigat Mores, 2000. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/hamlet.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2020.

SZONDI, Petter. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. As peças didáticas de Brecht: tensões produtivas entre texto e cena. *Repertório*, Salvador, ano 17, n. 23, p. 46-57, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/12755>. Acesso em: 13 set. 2020.