

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Giovana de Souza Pozzi

Arrancando o véu da ilusão:
um estudo da concepção épica a partir de A Compra do Latão
de Brecht

Porto Alegre
2023

GIOVANA DE SOUZA POZZI

Arrancando o véu da ilusão:
um estudo da concepção épica a partir de A Compra do Latão
de Brecht

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Prof^a. Dr^aa. Luciana Éboli

Porto Alegre
2023

Aos que tudo produzem e aos quais tudo deveria pertencer: à classe trabalhadora internacional.

Àqueles e àquelas que dedicam suas vidas diariamente para arrancar das mãos, pincéis e palcos burgueses nosso direito ao pão, mas também às rosas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais, Ronaldo e Mariângela, e aos meus irmãos, Gianluca e Jéssica, por todo apoio desde o começo da minha graduação e o incentivo para que eu estudasse aquilo que amo.

Aos meus amigos e camaradas, com quem dividi boa parte dos debates aqui desenvolvidos e que são um impulso diário para buscar avançar a cada dia em busca da flor viva da vida.

Ao Gui, pela revisão crítica do texto e principalmente por estar comigo nos dias bons e ruins, acompanhando de perto esse processo, sendo meu ombro parceiro e amor de todo dia.

À Maria, pela leitura atenta dessa escrita, e por ter trilhado comigo essa trajetória da universidade, por vezes longe, por vezes perto, mas sempre dando mais graça, carinho e companheirismo a tudo.

Às amigas que a vida dadiana me presenteou, Gil, Gabe Farias, Maya, Aterna, Gab João, que deram cor e sentido ao estudo coletivo do teatro e da licenciatura, sendo imaginação criativa em meio ao caos do centro portoalegrense.

Ao CADi, Centro Acadêmico Dionísio, que me introduziu ao movimento estudantil, ao Luno, à Ana e a todas e todos que passaram por esse percurso de batalha por uma entidade estudantil combativa, ferramenta dos estudantes em aliança com os trabalhadores.

E por fim, aos trabalhadores e trabalhadoras da UFRGS, sem os quais esse trabalho sequer poderia existir.

*Acredito que o mundo é belo,
que a poesia é como o pão, de
todos.*

*E que minhas veias não terminam
em mim
senão no sangue unânime
daqueles que lutam pela vida,
pelo amor,
pelas coisas,
a paisagem e o pão,
a poesia de todos.*

Roque Dalton

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre a concepção teatral de Bertolt Brecht, dramaturgo alemão que revolucionou o teatro mundial com sua teoria e prática durante o século XX ao vincular teatro e luta de classes. Com o objetivo de compreender o que é o teatro científico pelo qual Brecht lutou, utilizo de base para essa pesquisa o texto *A Compra do Latão [1939-1955]*, de autoria do dramaturgo em questão, onde os fundamentos do teatro épico são desenvolvidos ao longo de dezesseis anos. Assim, a presente pesquisa desenvolve acerca da origem do termo “épico”, das diferenças entre o teatro dramático burguês e o teatro de Brecht, da postura requisitada ao ator e ao público do teatro épico, dos mecanismos de identificação e distanciamento na cena teatral e, por fim, das diferenças entre o “teatro tipo carrossel” e o “teatro tipo planetário”. O trabalho utiliza essa pesquisa como base para refletir uma pedagogia existente no processo do teatro brechtiano.

Palavras-chaves: Bertolt Brecht; Teatro épico; Pedagogia crítica; Teatro e luta de classes.

ABSTRACT

This work presents a study about the theatrical conception of Bertold Brecht, the German playwright that revolutionized world theatre with its practices and theory along the XXth century by connecting theatre and class struggle. With the purpose to comprehend what is the scientific theatre for which Brecht fought for, we use the text *A Compra do Latão* (1939-1956), written by Brecht, in which the fundamentals of the epic theatre are developed, as a basis for the research. Therefore, the present research talks about the origins of the term “epic”, the differences between bourgeois dramatic theatre and Brecht's one, the attitude demanded to the actor and to the public of the epic theatre, about the identification and distancing mechanisms in the scene, and, finally, the differences between the “carousel theatre” and “planetary theatre”. This work aims to reflect about the pedagogy present in the process of the brechtian theatre.

Key-words: Bertold Brecht; epic theatre; critical pedagogy; theatre and class struggle

SUMÁRIO

1. Introdução.....	8
2. Sobre A Compra do Latão.....	10
2.1 Sobre o comprador de latão.....	14
3. Da crítica surge o novo.....	17
4. Um teatro científico: os métodos da concepção épica.....	23
4.1 Identificação versus distanciamento.....	25
4.2 Teatro tipo planetário versus teatro tipo carrossel.....	29
5. A pedagogia existente no teatro épico.....	32
6. Considerações Finais.....	35
7. Referências.....	38

1. Introdução

*“Sorrindo amarela, a burguesia transforma poetas e pensadores
Em seus lacaios pagos, todos eles” Bertolt Brecht, O Manifesto*

O que significa falar de teatro épico no século XXI? Desde o termo cunhado por Aristóteles, passando pela crise do drama moderno e pelas ideias de Piscator e Brecht, a arte épica ganhou distintos contornos ao longo da história e chega no ano de 2023, século XXI, mais atual e necessária do que nunca, pois o capitalismo e suas crises estão a todo vapor. Apenas nos últimos anos, vimos uma pandemia mundial estourar, o colapso ambiental aumentar a passos largos, uma guerra explodir entre Rússia e Ucrânia, fenômenos de extrema-direita se espalhar pelo mundo, o preço da comida aumentar e o salário diminuir. Mas nada disso foi ação sem reação. Vimos também inúmeros levantes de revoltas da juventude e da classe trabalhadora contra seus governos e as consequências da crise capitalista. Essas angústias, que se expressaram nas ruas mundo afora, também se expressam nos palcos e nas cenas, pois historicamente a arte, como parte da superestrutura ideológica da sociedade, transmite de maneira sensível as aspirações, desejos e angústias de uma época. É isso que significa falar de teatro épico no nosso século, pois diante das tarefas que nos cabe hoje, o segredo está em como olhar de modo duplo para a arte: como quem busca entender o contexto social e como quem busca fazer da arte uma ferramenta de transformação desse contexto.

Bertolt Brecht se colocou esse desafio e por isso o teatro épico brechtiano expressava angústias coletivas: é possível mudar a realidade de brutal desigualdade, guerras e miséria? Pode a arte, com sua sensibilidade e leveza, cumprir um papel na busca por um caminho alternativo à exploração do homem pelo homem? Brecht acreditava que sim e por isso apostou na concretização de um teatro que fosse instrumento nas mãos da classe trabalhadora para compreender o funcionamento da sociedade e, sobretudo, transformá-la pela raiz. A necessidade de ainda hoje responder essas perguntas e buscar um caminho concreto de superação do capitalismo atualizam a importância de estudar o teatro épico de Eugen Bertolt Friedrich Brecht.

Pensando nisso, com o objetivo de **compreender o que é o teatro científico pelo qual Brecht lutou**, neste trabalho irei traçar um estudo com base nos seguintes conceitos: (1) **a origem do termo “épico”**; (2) **as diferenças entre o teatro dramático burguês e o teatro épico de Brecht**; (3) **a postura requisitada ao ator e ao público do teatro épico**; (4) **os mecanismos de identificação e distanciamento na cena teatral** e, por fim, (5) **as diferenças entre o “teatro tipo carrossel” e o “teatro tipo planetário”**. Para este estudo,

usarei como base os textos “A Compra do Latão” e “O Pequeno Organon” de Brecht, além de referenciais teóricos como Iná Camargo e Fernando Peixoto, pesquisadores brasileiros do teatro épico brechtiano.

Brecht possui uma obra extensa e rica de conteúdo. Por isso aqui não será possível abordar de conjunto o trabalho do dramaturgo alemão, tampouco o conjunto de suas ideias e experimentos no mundo do teatro. O objetivo deste trabalho portanto não tem a pretensão de esgotar ou contemplar todas as reflexões sobre a obra épica de Brecht, mas sim contribuir para desvendar alguns aspectos fundantes do teatro brechtiano. Assim sendo, desenvolverei ao longo do trabalho os cinco conceitos citados acima pois os considero, a partir da pesquisa que realizei, os principais elementos que dão base a uma compreensão revolucionária do teatro épico. Farei isso a partir de um olhar marxista, tal qual Brecht tinha para pensar seu teatro e a realidade a sua volta. Visto isso, passarei necessariamente pela história da luta de classes na Alemanha, país de origem de Bertolt Brecht, e por sua trajetória de vida para entender o contexto social em que Brecht e suas ideias foram sendo produzidas e modificadas.

A obra que serve de base para o estudo é A Compra do Latão (1939-1955) de Brecht, um compilado de anotações e escritos do dramaturgo alemão acerca de sua concepção teatral. Para este texto não há edição brasileira, apenas em português de Portugal, o que ocasionou, como o leitor irá perceber, em citações diretas que não estão em português brasileiro. Trata-se de uma obra única, que considero pouco estudada para entender as reflexões do autor sobre o que seria seu teatro épico, e que condensa dezesseis anos de estudos e pesquisa em busca de um teatro que seja ferramenta de combate contra a burguesia e o capitalismo, afinal, como consta em A Compra do Latão, não há nada mais complexo e interessante do que estudar e entender o declínio de grandes classes dominantes. Imagine fazer isso usando as lentes e ferramentas da arte e do teatro! Ao longo do texto, o leitor irá perceber que aqui o teatro é visto como ferramenta de luta coletiva, ou ainda, como escreveu Manfred Wekwerth em seu livro “Diálogo sobre a Encenação” (1986): “Nossa atenção extrapola os grandes personagens, visa a sociedade que os produz. Para nós, o indivíduo é a multiplicidade das relações. Não acreditamos mais nos solitários que transformam o mundo. Transformemo-lo nós mesmos!”.

2. Sobre A Compra do Latão

“Me comparo a um comerciante de latão”, escreveu Bertolt Brecht durante seu processo de construção da teoria do teatro épico, e continua:

Um comerciante de latão que se dirige a uma banda de música para comprar latão ao invés do trompete. O trompetista não vai querer vendê-lo como latão, mas sim como trompete. É assim que ando à procura de um meio de obter imitações, para determinados fins, de processos que se produzem entre os homens. (BRECHT, 1939-1955)

No trabalho deste comerciante de latão, que ficou conhecido como um dos mais marcantes dramaturgos do século XX, o teatro como era conhecido até então foi desmembrado e desmistificado: deposto de seu altar e recolocado ao mundo dos mortais, saiu dos céus para pousar na terra e nela servir como ferramenta científica de transformação do mundo. Com Brecht, a literatura, como bem destacou Walter Benjamin (2017), tornou-se um produto desse objetivo. Valendo-se da metáfora utilizada pelo próprio Brecht, ele se dirigiu à grande indústria teatral do século passado como uma verdadeira fábrica de ilusões e ideologia burguesa, e quis utilizar dela o que havia de mais simples, a imitação, e com objetivos opostos pela raiz daqueles que a burguesia tinha para o teatro. Assim, do desejo de mudar o mundo, de sua paixão pela crítica e pela curiosidade, e de seu fascínio com a arte e a capacidade de influência que ela tem sobre as pessoas, nasce o teatro épico.

O texto *A Compra do Latão* (1939-1955) é a concretização dos vastos estudos teóricos e práticos de Brecht sobre o que é a teoria do teatro épico. Uma obra única que condensa a pesquisa de 16 anos de um dramaturgo que dedicou a vida à busca de um teatro que fosse ferramenta de libertação da humanidade das amarras capitalistas. Com edição apenas em português de Portugal, o livro abrange diversos gêneros - do diálogo ao monólogo e poemas - e unifica os diversos textos/passagens teóricas e anotações de Brecht sobre teatro em apenas uma obra, conformando uma contundente contraposição às leis da arte aristotélica e da concepção dramática de teatro. Esse trabalho atravessou mais de uma década, e não uma qualquer, já que se estende de 1939 até 1955, passando pela Segunda Guerra Mundial, o exílio do dramaturgo e a perseguição que sofreu do regime nazista na Alemanha.

A obra é dividida em 4 partes, organizadas de acordo com o período em que foram escritas, do seguinte modo: 1. Fase de trabalho 1939 - 1941; 2. Fase de trabalho 1942/43; 3. Fase de trabalho cerca 1945; e 4. Fase de trabalho 1948 - 1955. O projeto de Brecht nunca foi concluído e de conjunto trata-se de uma obra fragmentada, com diálogos inconclusos e

anotações soltas. Mas sua principal parte está concentrada principalmente no diálogo entre três personagens: o filósofo, o dramaturgo e o ator. Também há outras personagens que aparecem mais pontualmente, como a atriz e o maquinista do teatro. As descrições de Brecht sobre suas próprias personagens no começo do texto, além de fundamentais para contextualizar a história, categorizam cada personagem como um estereótipo de concepção sobre o teatro, mecanismo que permite construir um diálogo que não seja individualizado e dramatizado, mas sim um debate entre concepções em disputa:

O *filósofo* deseja utilizar sem limitações o teatro para os seus fins. Este deve fornecer imagens fiéis dos processos entre os homens, e permitir uma tomada de posição dos espectadores.

O *ator* deseja expressar-se. Quer ser admirado. É para que lhe servem a fábula e os caracteres.

A *atriz* deseja um teatro com uma função social de caráter educativo. Ela é politizada.

O *dramaturgo* põe-se à disposição do filósofo e propõe-se pôr as suas capacidades e conhecimentos à disposição para a conversão do teatro no teatro do filósofo. Espera uma revivificação do teatro.

O *maquinista do teatro* representa o público novo. É operário e está descontente com o mundo. (BRECHT, 1939-1955)

A partir dessa divisão, é possível estabelecer a dinâmica entre as personagens como um diálogo entre as inquietações do próprio dramaturgo alemão: seus conhecimentos do marxismo que foram sendo adquiridos ao longo do tempo, expressando sua concepção de mundo, representados pelo filósofo; suas habilidades artísticas de encenador e diretor dispostas a pôr em cena essa concepção, no papel do dramaturgo; e o artista que defende a arte pela arte como entretenimento, de modo mais conservador e até mesmo egóico, como é o caso do ator. Além disso, a forma dialogal do texto permite que o autor consiga levar a contradição de cada reflexão acerca do teatro até o final, inclusive de suas próprias concepções. O resultado é a exposição de um diálogo dialético que permite o leitor ter acesso aos caminhos de como ele próprio chegou às conclusões sobre sua teoria.

Esse processo de pesquisa se aproxima de métodos científicos, onde a reflexão teórica é testada na prática: o palco como um laboratório social. Mas não deixaria a arte de ser o que é ao tornar-se ferramenta científica? Essa pergunta perpassa as calorosas discussões entre as personagens, chegando ao ponto em que o filósofo propõe criar algo novo, que sequer seria identificado como teatro, propondo a pesquisa de um “taetro”:

[...]

FILÓSOFO - Queres dizer, é difícil separar as vossas representações das finalidades que perseguem com elas?

DRAMATURGO - É impossível.

FILÓSOFO - Mas eu preciso de imitações de acontecimentos da vida para as minhas finalidades. O que fazemos então?

DRAMATURGO - Separadas da sua finalidade, as imitações deixam de ser teatro, sabes.

FILÓSOFO - Isso talvez não me incomode tanto. Poderíamos dar àquilo que daí saísse um nome diferente, digamos: Taetro. *Todos riem*. Então seria assim: eu contratava-vos a vocês, artistas, para uma tarefa não-artística. Não encontrando gente com capacidade de imitar homens em ação noutra lado, contrata-vos a vocês para as minhas finalidades.

DRAMATURGO - Mas que finalidades misteriosas são essas, então?

FILÓSOFO *rindo* - Oh, mal ousou dizê-lo. Vão parecer-vos talvez bastante banais e prosaicas. Pensei em utilizar as imitações para finalidades bem práticas, simplesmente para se descobrir a melhor maneira de se comportar. Compreendem, poderia fazer-se delas qualquer coisa análoga à física (que lida com objetos mecânicos), e a partir daí desenvolver uma técnica.

DRAMATURGO - **Portanto são objetivos científicos que persegues! Realmente, isto não tem nada a ver com arte.**

FILÓSOFO *apressadamente* - Evidentemente que não. E é por isso que só lhe chamaria *taetro*. (BRECHT, 1939-1955. Grifos em negrito meus, em itálico do autor)

Com posições ora convergentes ora divergentes, a discussão termina por representar a luta em defesa do novo teatro que se almejava contra o velho teatro burguês que teimava em permanecer. A própria ideia da criação de um “taetro” ajuda Brecht a exemplificar que suas propostas iriam modificar pela raiz o teatro como se conhecia até então. Ao mesmo tempo, nomear assim seu teatro lhe daria liberdade de criação, uma vez que não estaria comprometido com os conceitos estéticos vigentes. Mas é fato que nada surge do vácuo, senão das ruínas do que veio logo atrás. A célebre frase que Friederich Engels utiliza para definir o trabalho de Marx na construção de uma teoria revolucionária para a destruição da sociedade de classes, salvo as diferenças nas proporções históricas, cabe também para definir o marco brechtiano na arte teatral: “fazer brotar o futuro das entranhas do passado”. A continuação do diálogo entre o filósofo e o dramaturgo fundamenta essa busca por um novo teatro que encontra-se ainda incrustado na forma antiga:

DRAMATURGO - Bem, vamos então seguir-te nos teus raciocínios. Há de resultar qualquer coisa de proveitoso também para nós. [...]

FILÓSOFO - Podem tirar tais proveitos para vocês, mas uma vez que estejam contratados por mim, estes não devem prejudicar-me a mim. Para começar deveria examinar seriamente os vossos hábitos de trabalho, ficando assim a saber o que havia de mudar nos vossos métodos para obter as imitações que me convêm.

DRAMATURGO - Fazendo isso até és capaz de descobrir que as nossas imitações não são assim tão inadequadas aos teus fins, mesmo quando as “confeccionamos” à maneira antiga. Com efeito, não consigo compreender porque não haveria de ser possível tirar lições práticas nos nossos teatros.

FILÓSOFO - Vamos examinar isso! **No fundo gostava bastante de um teatro, pois as pessoas estão habituadas a ele e poderiam ali tirar grandes benefícios das minhas representações. Só em extrema necessidade passaria à fundação de um taetro.**

FILÓSOFO - Saibam que me sinto devorado por uma curiosidade insaciável em relação aos homens; não me canso de ver ou ouvir mais e mais a seu respeito. Como lidam uns com os outros, se fazem inimigos ou amigos, compram cebolas, planejam campanhas militares, contraem matrimônio, fabricam fatos de lã, põem a circular dinheiro falso, cultivam batatas, observam os astros, como se intrujar, preferem, ensinam, se espremem, avaliam, mutilam, apoiam, como fazem reuniões, fundam sociedades, conspiram. Quero sempre saber como nascem os seus empreendimentos e como acabam, e o meu objetivo é descobrir algumas leis que me permitissem

fazer previsões. Pois pergunto-me como hei-de comportar eu próprio para me safar e para ser o mais feliz possível. Naturalmente, isso depende também da maneira como os outros se comportam, de modo que estou também muito interessado nisso, e particularmente nas possibilidades de os influenciar.

DRAMATURGO - Espero que encontres aqui o que procuras.

FILÓSOFO - Sim e não. Confesso que é por isso mesmo que queria falar com vocês. Não me sinto inteiramente feliz no vosso teatro.

DRAMATURGO - Por quê? Não vês o suficiente aqui?

FILÓSOFO - Oh, vejo o suficiente. Não é isso.

DRAMATURGO - Ou então vês muita coisa que não te parece representada corretamente?

FILÓSOFO - Também vejo muita coisa que me parece representada corretamente. A meu ver, o problema é que no vosso teatro não consigo distinguir corretamente o que é certo e o que é errado. Ainda não fiz a descrição toda de mim próprio. É que ainda tenho outra paixão além da curiosidade. É a mania das discussões. Gosto de examinar cuidadosamente tudo que vejo, e de juntar a minha pitada de sal, como se costuma dizer. E tenho um sentido de dúvida que me dá um certo prazer. Assim como fazem os pobres com os seus tostões, eu viro e reviro dez vezes na mão, e com gosto, as palavras e os atos dos homens. Ora, **vocês aqui não me deixam nem a mais pequena margem para este meu sentido de dúvida, é isso.** (BRECHT, 1939-1955)

Da dúvida e das questões surgem as pesquisas científicas. O mesmo Brecht procura para o teatro, pois aí está uma aproximação que busca estabelecer: entre arte e ciência, onde o teatro sirva como um laboratório aos trabalhadores para compreender o funcionamento da sociedade e seus mecanismos de classe, a fim de mostrar a necessidade de transformá-lo, dando as ferramentas para que isso aconteça. Mas para que isso seja realidade, tanto a ciência quanto a arte precisam ser libertas das amarras burguesas. Pensando isso no meio teatral, seu objetivo é, como ele mesmo descreve em um jornal em janeiro de 1939, que da crítica ao teatro nasça um teatro novo, o que efetivamente conquistou, traçando uma linha divisória na história do teatro mundial e

[...] alterando de forma irreversível a função e o sentido social ao teatro, utilizando a arte, concebida como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização, destinada a ser sobretudo divertimento, mas de uma qualidade específica: quanto mais poético e artístico, mais momento de reflexão, lucidez, espanto, crítica; (PEIXOTO, 1968)

O espaço para a dúvida e para a crítica é um fundamento base do teatro épico. Essa ideia está bem demarcada em *A Compra do Latão*, com o filósofo sendo porta voz de afirmar a todo momento que “não são apenas problemas resolvidos que o teatro apresenta aos seus espectadores, mas também outros, não resolvidos”. Isso é fundamental, já que o teatro brechtiano busca construir uma natureza crítica não só pelo seu conteúdo, como também pela forma, sendo essa a inovação que Brecht instaurou no teatro mundial, como veremos. Sem resposta a todas as perguntas, mas com muitos questionamentos instigantes aos interessados por um teatro social e político, o texto de *A Compra do Latão* segue desenvolvendo cada aspecto dos princípios brechtianos através de uma reflexão sobre a sociedade em si. Antes de

vê-los, é preciso conhecer a trajetória pessoal de Brecht para compreender o surgimento do que ficou conhecido como teatro épico.

2.1 Sobre o comprador de latão

DRAMATURGO - Era um jovem quando a primeira guerra mundial acabou. Estava a estudar medicina na Alemanha do Sul. As suas principais influências eram dois escritores e um palhaço popular. Naqueles anos, o escritor *Büchner*, que escrevia nos anos de quarenta e oito, foi representado em palco pela primeira vez, e o homem de Augsburg viu o fragmento “*Wozzek*”. Além disso via o escritor *Wedekind* a apresentar-se nas suas obras, com um estilo que tinha sido desenvolvido no teatro de revista. *Wedekind* tinha trabalhado como trovador, cantava baladas acompanhadas ao alaúde. Mas com quem aprendia mais era com o palhaço *Valentin*, que se apresentava numa cervejaria. Representava, em breves cenas, empregados renitentes, músicos de orquestra ou fotógrafos que odiavam os seus patrões e os ridicularizaram. O papel do patrão era feito pela sua assistente, uma cômica popular, que cingia uma barriga artificial e falava de voz grossa. (BRECHT, 1939-1955)

Bertolt Brecht, o “homem de Augsburg”. Se vamos falar de teatro épico, é impossível não resgatar a trajetória de vida do dramaturgo, já que sua teoria não surge do nada, senão pelo contrário, é um produto dialético das experiências materiais pelas quais passou Eugen Bertolt Friedrich Brecht. A começar pelo fato de que sua vida, desde o princípio, foi abertamente marcada pela divisão de classes. Nascido em 10 de fevereiro de 1898, em Augsburg, na Alemanha, filho de uma família burguesa em ascensão, seu pai era um industrial, dono de uma fábrica de papel no sul da Alemanha. Naquela época, começo do século XX, com o crescimento acelerado da industrialização, as cidades eram locais de moradia dos trabalhadores enquanto os ricos viviam em locais afastados. Porém a família de Brecht decide viver na cidade e aí está seu primeiro contato cotidiano com trabalhadores, ainda que nesse momento estava em uma posição social não de igualdade, mas sim antagônica à dos trabalhadores. Essa situação lhe atribuiu uma consciência de classe desde muito jovem, o que mais a frente resultou na traição à sua classe de origem para colocar-se ao lado dos operários:

*Eu era filho de pessoas que tinham posses.
Meus pais puseram um lenço ao redor do meu pescoço
E me educaram no hábito de ser servido
E me ensinaram a arte de comandar.
Mas, mais tarde, quando
Olhei ao redor de mim,
Não gostei das pessoas da minha classe
Nem de comandar, muito menos de ser servido.*

*E abandonei as pessoas da minha classe
Para viver ao lado dos humildes (BRECHT)*

Com o início da Primeira Guerra Mundial em 1914, a vida do jovem Brecht vira pelo avesso. Como milhares pelo mundo, perde amigos para a guerra e presencia de perto o ápice da destruição e contradição que a miséria capitalista impõem à sociedade. Por estar estudando medicina na época, foi recrutado para ser enfermeiro da guerra, e é no hospital de Augsburg que experiencia um salto da sua consciência política. Conforme conta Fernando Peixoto na biografia *Brecht - Vida e Obra*, o próprio dramaturgo alemão relata sua experiência na guerra: “Eu fazia curativos, transfusões de sangue. Se o médico ordenava: Brecht, ampute aquela perna! Eu respondia ‘sim, excelência’ e cortava a perna. Eu vi de que maneira os médicos remodelavam as pessoas, para expedir todos de volta para o front o mais rápido possível.” É nessa época - em 1918 - que Brecht escreve *A Lenda do Soldado Morto*, um poema que escancara a hipocrisia e os horrores da guerra imperialista e seus comandantes, expondo de maneira sarcástica a situação a qual estão submetidos os soldados, que terminam por ser fantoches de uma guerra que não é sua. Esse poema vem a ser, nos anos 30, uma das justificativas para Bertolt Brecht estar na lista de perseguidos de Hitler.

Foi ainda nesse hospital que Brecht começa a se aproximar da luta dos operários. A guerra imperialista, a crise aberta mundialmente e a miséria que assolava trabalhadores e camponeses fez a revolução retornar à ordem do dia. Em 1917, operárias, operários, camponesas e camponeses destruíram o secular regime czarista e tomaram o poder na Rússia, subvertendo a lógica capitalista e fazendo-se conhecer no mundo como o primeiro Estado operário na história. No ano seguinte, em 1918, o palco da revolução era a Alemanha. Brecht não só presenciou a revolução alemã como participou ativamente dela. Conselhos operários, inspirados nos soviets russos, surgiram ao redor de todo país, e Brecht, enquanto enfermeiro no hospital de Augsburg, foi eleito pelos trabalhadores como delegado de um desses Conselhos. Também na biografia escrita por Peixoto, há um registro de relato de Brecht sobre essa experiência:

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. (PEIXOTO, 1968)

Foi assim que, aos 20 anos de idade, o jovem Brecht teve sua primeira experiência com organizações de trabalhadores. Desde esse momento, Brecht busca um teatro que funcione e esteja presente nesses espaços de discussão e organização dos trabalhadores; que

seja feito por e para aqueles que desejam mudar o mundo assim como ele, que se indignam com a realidade miserável e a desigualdade existente. Em um primeiro momento, essa vontade movia Brecht ainda de maneira turva, mas já era inconfundível na rejeição à burguesia, seus valores, sua ideologia. Assim, as primeiras peças de Brecht se utilizam do estilo expressionista, ainda que isso não signifique que ele se limite a esse estilo (1968), mas sim se alça nele para poeticamente levar às últimas consequências suas denúncias da sociedade burguesa e suas guerras. Ou seja, ainda que haja aspectos mais voltados ao individual, elemento predominante na literatura expressionista, Brecht já nesse momento transmitia o aspecto social/coletivo mesmo representando a trajetória individual de sua personagem principal em *Baal*, por exemplo. Termina por ser uma utilização do expressionismo como crítica ao próprio expressionismo. Desse estudo dramaturgico, que reflete uma situação pós-guerra e o fracasso da revolução alemã, surgem outras peças de Brecht que começam a estruturar-se no que viria a ser mais adiante o teatro épico. Se *Baal* foi um estudo livre e poético, quase anárquico, das consequências em um indivíduo pós-guerra, *Tambores na Noite* possui uma estrutura mais demarcada de forma e conteúdo revolucionário, contendo inclusive os germes de um teatro novo (PEIXOTO, 1968), havendo já princípios do que viria a ser o *efeito V* - uma técnica criada por Brecht onde o ator/ a atriz podem se direcionar ao público para se comunicar, rompendo a “parede invisível” (chamada de quarta parede) que o teatro dramático ergue entre a cena teatral e o público; um mecanismo que tem como fundamento teórico o *distanciamento* proposto pelo teatro brechtiano, que será abordado de maneira mais aprofundada nos próximos capítulos deste trabalho.

Na década de 20, o interesse de Brecht pela revolução, pelas lutas operárias e pela luta contra o capitalismo em geral, o faz aprofundar seus estudos sobre marxismo, chegando a estudar mais profundamente, por exemplo, *O Capital* de Marx. Esse estudo molda o conteúdo que aparece em suas obras, garantindo maior consistência política - já não mais turva como no começo -, tanto no conteúdo quanto na forma. A peça motivadora para Brecht buscar aprofundar sua concepção científica do mundo, optando pelo marxismo, foi *Um homem é um homem*, uma obra que já possui os principais elementos do teatro épico e, segundo Fernando Peixoto, “mais do que todas as peças anteriores, inicia a proposição da ética brechtiana”. Mais adiante, já em 1949, Brecht publica seu *Pequeno Organon para o Teatro*, onde ele resume em 77 pequenos parágrafos o conteúdo contido em *A Compra do Latão*, traçando uma análise histórica do teatro de seu tempo e as transformações que enxerga serem necessárias para que a arte do teatro orne com as necessidades humanas rumo ao reino da liberdade. Nessa época, Brecht vivia na República Democrática Alemã e seu texto foi

duramente atacado e distorcido pela crítica partidária do "realismo socialista" no teatro, de viés stalinista.

Uma vida inteira dedicada à pesquisa de um método teatral que sirva como ferramenta de luta coletiva certamente merece uma dedicação exclusiva, mas isso extrapolaria os objetivos deste trabalho. Trago aqui apenas alguns relatos e exemplos do início dessa trajetória de Brecht, que além de serem menos difundidos, evidenciam duas importantes ideias quando falamos sobre a teoria brechtiana: 1. o teatro épico não surgiu do nada, tampouco é fruto isolado da cabeça de Brecht; ele não surge da noite para o dia, assim como Brecht não nasce sendo o revolucionário que se tornou: *a teoria brechtiana é um processo da relação dialética entre o velho e o novo*, apoiando-se no ponto de contradição entre aquilo que já foi e aquilo que ainda não é; e 2. *o teatro épico nasce das entranhas de um capitalismo em crise e das profundezas de uma classe trabalhadora crescente, com suas lutas, vitórias, derrotas e necessidades históricas*. Falaremos mais sobre esse surgimento a seguir.

3. Da crítica surge o novo

“Alegrem-se do novo, envergonhem-se do velho” Bertolt Brecht

Para entender a origem e o desenvolvimento do teatro épico, é inevitável falar em luta de classes. A leitura materialista e dialética da cultura na sociedade, e das próprias relações entre os humanos e as classes sociais é uma condição para entender melhor a proposta brechtiana, porque ela parte das lentes marxistas para desmascarar o que a ideologia burguesa propaga como “natural”. Não à toa a todo momento o dramaturgo alemão compara arte e ciência. Encantado com as descobertas científicas de sua época e a curiosidade que move os cientistas, ele quer esse impulso também no teatro, a fim de servir como ferramenta para arrancar o véu burguês diante das relações sociais e das coisas para extrair os fenômenos sociais daquilo que o capitalismo busca impor como natural. O poema de Brecht arremata:

Nós vos pedimos com insistência:
Nunca digam - isso é natural!
Diante dos acontecimentos de cada dia,
Numa época em que reina a confusão,
Em que corre o sangue,
Em que se ordena a desordem.
Em que o arbitrário tem força de lei,
Em que a humanidade se desumaniza...
Não digam nunca: isso é natural!
A fim de que nada passe por ser imutável. (BRECHT)

A concepção materialista parte do princípio de que não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida é o que determina a consciência (MARX; ENGELS; 1845-1846).

Aliado a isso, a dialética demonstra que esse processo, longe de ser algo estático e meramente analítico, é um processo vivo e ativo, fazendo com que a leitura da história deixe de “ser uma coleção de fatos mortos, tal como se apresenta aos empiristas - que, ademais, são abstratos -, ou uma ação imaginária de sujeitos imaginários, como para os idealistas.” (MARX; ENGELS; 1845-1846)

Por sua vez, a arte entra nesse processo como parte da consciência criada pela vida social. Ou seja, ela é a abstração de algo concreto, passível de explicação. E é através dos processos da vida real e concreta que torna-se possível apontar os caminhos que desenvolveram determinada ideologia, religião, misticismo, filosofia, política ou, nesse caso, teoria artística.

Inteiramente ao contrário do que ocorre na filosofia alemã, que desce do céu à terra, aqui se ascende da terra ao céu. Ou seja, não partimos do que os homens dizem, representam ou imaginam, nem do homem predicado, pensado, representado ou imaginado para chegar ao homem de carne e osso; para nós, o ponto de partida são os homens realmente ativos e do seu processo de vida real deduzimos também o desenvolvimento dos reflexos ideológicos e suas incidências. (MARX; ENGELS; 1845-1846)

Se o teatro épico representou uma grande transformação ao mundo do teatro, para ir à sua origem é preciso, portanto, entender as transformações sociais que o geriram no seio da sociedade, uma vez que a consciência de uma época é explicada a partir das contradições da vida social e a arte em si é uma expressão dos resultados da luta de classes no plano ideológico (COSTA, 2012). As contradições sociais às quais é preciso atentar-se para entender a origem do teatro épico são referentes à Alemanha da primeira metade do século XX, a um mundo em polvorosa com a expansão e consolidação da época imperialista e à ascensão do proletariado à cena histórica (COSTA, 2005). Desse contexto, já foi dito no capítulo anterior que a primeira guerra mundial, as revoluções operárias vitoriosas e derrotadas, a grande crise capitalista de 1929 e a ascensão do nazismo são eventos centrais para entender a obra de Brecht, afinal ela não apenas é atravessada por esses acontecimentos como fazem parte do seu conteúdo. A autora Iná Camargo Costa define esses acontecimentos históricos como parte dos “pressupostos” do teatro épico. O pressuposto de algo, segundo essa autora é

Um conceito central no pensamento dialético e só pode ser considerado pressuposto o que, no âmbito dos fatos, aconteceu antes ou durante o fenômeno que está sendo examinado, mas tem uma relação tal que o fenômeno em exame fica inexplicável sem ele. (COSTA, 2010)

Entender os pressupostos do teatro épico permite desmistificar a ideia de que o termo “épico” foi uma invenção de Brecht, uma vez que o conceito em si já existia antes mesmo do dramaturgo alemão afirmar seu teatro como tal. Aristóteles foi o primeiro a cunhar este termo, séculos atrás, com um conteúdo próprio da época que aqui não será propriamente desenvolvido. O importante é ver que o desenvolvimento literário alemão, agora já no século XIX, herdou essa concepção aristotélica para encarar a arte. Sendo assim, na época de Brecht e logo antes dele, a divisão hegemônica na literatura consistia em 1. lírico, 2. dramático e 3. épico. Enquanto o lírico e o dramático eram designados àquelas obras que falavam sobre a subjetividade e a vida privada, o épico era associado aos grandes temas públicos, políticos, sociais, etc. Entre esses três gêneros, o dramático predominou por muito tempo como a “boa arte”, uma herança da poética aristotélica que a burguesia se apropriou de maneira eficaz para tentar manter a grande política e a luta de classes afastada dos palcos e da arte em geral. Essa divisão e o domínio do dramático como o “teatro correto” levou a que todo conteúdo épico retratado nos palcos fosse considerado “mau teatro”. Classificações como essas sempre foram um método utilizado pelas classes dominantes para melhor propagar a sua ideologia enquanto tenta bloquear o surgimento de uma nova arte que questione a sua hegemonia - poderíamos citar aqui o domínio da tragédia em detrimento da comédia no teatro grego, por exemplo. Os críticos de arte do século XIX e começo do século XX cumpriram fundamentalmente essa função para a burguesia europeia, por isso faço das palavras de Iná Costa as minhas quando a autora afirma que aqueles que possuem interesse em Brecht precisam ir atrás de tudo o que a crítica desqualifica no século XIX como mau teatro, pois estará aí uma fonte com a qual aprenderemos algo.

Nas épocas de crise, as contradições se aguçam e sobressaltam aos olhos de tal modo que elas se expressam em todos os âmbitos da sociedade. Na arte, no momento em que a luta de classes começa a invadir os palcos, a contradição está colocada: como a forma dramática poderia abarcar assuntos classificados como épicos? Haveria uma “poética épica” a ser aplicada? No final do século XIX e começo do século XX de fato não havia. Os encenadores que se atreviam a debater em cena as grandes discussões da esfera pública, ainda as faziam nos marcos da arte dramática. Criam-se assim os ruídos entre forma e conteúdo. Esse embate é a expressão de uma época em transformação. Ou, para utilizar termos brechtianos, trata-se da luta do novo contra o velho.

A crise do drama moderno é, portanto, parteira do teatro épico. Ao considerar a “forma” nos termos em que propuseram Adorno e Walter Benjamin, como “conteúdo social sedimentado”, veremos que todo conteúdo busca a sua forma adequada e necessita dela para

se concretizar plenamente. Contudo, antes de encontrar essa forma adequada, a experiência do novo conteúdo é desenvolvida e apreciada nos termos antigos que ainda não deixaram de existir. Ou seja, o velho engendra o novo. Nesse processo, a contradição é o ponto de mutação imprescindível:

[...] a superação da contradição na próxima etapa do desenvolvimento é preparada nos elementos formais tematicamente encobertos contidos já na antiga forma que se tornou problemática. E a mudança para o estilo em si não-contraditório se efetua à medida que os conteúdos, desempenhando uma função formal, precipitam-se completamente em forma e, com isso, explodem a forma antiga. (SZONDI, 1956)

Erwin Piscator foi um dos pioneiros a colocar em evidência a crise do drama moderno. Herdeiro do naturalismo, mas dando um passo à frente, introduziu de vez o conteúdo social e político visando superar o recorte limitante do âmbito privado, aspecto predominante e basilar da forma dramática, elevando a cena privada à cena histórica:

A prova convincente só pode ser construída com base em uma penetração científica na matéria. Mas só posso fazê-lo quando, traduzindo para a linguagem do teatro, supero o recorte cênico privado, o aspecto simplesmente individual das figuras e o caráter contingente do destino. E isso por meio da criação de um vínculo entre a ação no palco e as grandes forças efetivas na história. (...) Portanto, quando designo como idéia fundamental para todas as ações cênicas a elevação das cenas privadas até a dimensão histórica, não posso me referir a nada mais que a elevação ao plano político, econômico e social. Através dela vinculamos o teatro à nossa vida. (PISCATOR, 1968)

Nesse momento, a designação de “drama social” ou então “épico” era uma constante para esse tipo de proposta, especialmente em um sentido pejorativo, como já comentado. Ainda assim, Piscator insistiu. Em meio a uma situação social convulsiva, com a revolução de 1918 batendo à porta na Alemanha, os aspectos históricos, políticos e econômicos não podiam ser ignorados. Nesse período, Piscator torna-se diretor no *Deutsches Theater*, um teatro estatal e um dos mais importantes da Alemanha. O governo estava sob o comando do Partido Social Democrata Alemão (SPD, na sigla em alemão), um partido de massas que organizou milhares de operários em suas fileiras, mas que já havia traído a causa socialista anos antes em 1914, quando seus parlamentares votaram a favor dos créditos de guerra, tornando-se cúmplices da guerra imperialista - exceção a essa traição foi o socialista Karl Liebknecht que, junto a Rosa Luxemburgo, fundou a liga Spartacus, um racha à esquerda do SPD, pelos quais Brecht possuía apreço, dedicando poemas e uma peça de mesmo nome da organização.

É nesse meio político, com a explosão da luta de classes, que o teatro épico vai se formando. Em 1924 estoura uma crise no meio teatral devido a uma peça de Piscator, “Bandeiras”, que retratava a história de lutas da classe trabalhadora. Se até então o termo “épico” não havia entrado na discussão, é a partir dessa polêmica que o debate toma outras proporções. Foi a partir desse acontecimento que o sinal do teatro épico passa a ser invertido: o que era negativo aos críticos de arte da burguesia, passa a ser positivo para aqueles que se colocavam ao lado da causa dos operários e dos socialistas (COSTA, 2010). Em uma de suas palestras sobre teatro épico, Iná Costa cita Alfred Döblin como o responsável por explicitar esse debate, falando abertamente que estava em jogo uma luta entre forma e conteúdo, visto que as tentativas de tratar dos assuntos políticos de maneira dramática destruíram o assunto. A velha forma tentando aprisionar os novos conteúdos que estavam por vir e em si continham a nova forma.

Vejam os então que o debate sobre teatro épico já estava instaurado, e Brecht nesse momento, início dos anos 1920, já sabia muito bem de qual lado da história estava: sempre no oposto dos interesses dos capitalistas. Portanto, quando chega a Berlim, Brecht não tem dúvidas de seu posicionamento. Essa foi a geração de dramaturgos que se atreveu a questionar as ordens da arte burguesa e adotou o termo “teatro épico” para si com o objetivo de demarcar que o teatro que praticavam

já não tinha mais nenhum compromisso com as categorias do teatro dramático, ainda invocadas pelos seus adversários. Em mais de uma ocasião, Brecht declara que seu teatro se inscreve na tradição inaugurada pelos experimentos naturalistas e, assim fazendo, quer dizer que o teatro épico reivindica como parte de seu conceitos todas as categorias introduzidas pela ruptura da unidade de ação, desenvolvidas pela introdução do foco narrativo e radicalizadas pelo engajamento político do agitprop. (COSTA, 2012)

Apesar de Piscator ser um dos pioneiros a colocar em cena assuntos épicos, foi Brecht quem idealizou e concretizou a forma do teatro épico. O dramaturgo alemão foi pioneiro em propor uma composição épica em contraposição à composição aristotélica, traçando um antes e um depois de sua intervenção no meio teatral. Essa composição épica partia do princípio de que o público precisava estar consciente para desenvolver uma atitude crítica perante à peça e ao mundo à sua volta, ou seja, um propósito oposto pelo vértice ao ato de identificação que o teatro aristotélico pregava, alienando e distanciando o público da realidade, algo que veremos de maneira mais aprofundada no próximo capítulo. Esse objetivo de Brecht se estrutura na medida em que suas experiências de vida e a luta de classes na Alemanha avançam, como vimos no capítulo anterior. Mas aqui há um salto de qualidade importante, onde a indignação que ele sentia diante da irracionalidade capitalista se encontra com uma ferramenta teórica e

científica para inverter a ordem da sociedade burguesa de exploração e opressão. Os estudos de Brecht sobre marxismo foram fundamentais para o desenvolvimento de sua teoria do teatro épico, uma vez que sua busca é entender e explicar acontecimentos da vida em sociedade através da arte da imitação. O teatro aqui passa então a ser uma ferramenta científica e, assim sendo, necessita estar atrelada a uma ciência que dá os meios para entender o convívio em sociedade - o marxismo. O diálogo a seguir, encontrado em A Compra do Latão, desenvolve esse aspecto:

FILÓSOFO - Em todas as áreas, a ciência procura possibilidades de experimentação ou de representação plástica dos problemas. Fazem-se modelos que mostram os movimentos dos astros, com aparelhos engenhosos demonstra-se o comportamento dos gases. Experimenta-se também com homens, mas aqui as possibilidades de demonstração são muito limitadas. A minha ideia era então utilizar para tais demonstrações a vossa arte da imitação dos homens. Acontecimentos da vida em comunidade dos homens que necessitam de explicação poderiam ser imitados, de modo que seria possível, face a estas demonstrações plásticas, ganhar certos conhecimentos de utilidade prática.

DRAMATURGO - Suspeito que estas demonstrações não podem ser realizadas simplesmente à toa. Tem de haver uma qualquer orientação, os acontecimentos têm que ser escolhidos segundo uns critérios quaisquer, tem de haver pelo menos hipóteses de partida. E quanto a isto?

FILÓSOFO - Existe uma ciência da vida em comunidade dos homens. Trata-se de uma grande doutrina sobre causas e efeitos neste domínio. Ela pode fornecer-nos os pontos de vista.

DRAMATURGO - Suponho que estás te referindo à doutrina marxista?

FILÓSOFO - Sim. Mas devo fazer uma restrição. Esta doutrina ocupa-se predominantemente com o comportamento de grandes massas humanas. As leis que esta ciência estabeleceu valem para as movimentações de unidades muito grandes de homens, e apesar de se dizer bastante sobre a posição dos indivíduos nestas grandes unidades, isso refere-se habitualmente só a posição do indivíduo em relação a essas mesmas massas. Mas nas nossas demonstrações o caso seria mais o do comportamento dos indivíduos entre si. Em todo o caso, as teses principais desta doutrina nos dão também muito para a apreciação do indivíduo, como a tese segundo a qual a consciência dos homens depende do seu ser social, sendo considerado assente que este ser social se encontra em evolução permanente e desta forma também modifica continuamente a consciência. (BRECHT, 1939-1955)

Portanto, para Brecht, não se tratava de eliminar os assuntos discutidos no teatro dramático, senão pelo contrário. A questão era encarar os assuntos do mundo privado através das lentes do marxismo e representá-los no palco através dos recursos épicos. Essa perspectiva brechtiana estava atrelada aos fins abertamente comunistas do dramaturgo, na sua luta encarniçada para que o capitalismo caísse por terra e de suas ruínas surgisse uma sociedade planificada baseada na livre produção, onde a exploração e a opressão não fossem uma realidade. Mas como conscientizar a classe explorada de sua gigantesca tarefa com o futuro da humanidade? Para Brecht, o teatro era uma ferramenta poderosa. E por isso sua luta incessante para que a atitude crítica fosse a base da encenação, tanto por parte dos atores quanto por parte dos espectadores.

A questão é agora saber se é de todo impossível fazer da retratação dos processos reais a tarefa da arte, e assim fazer da atitude crítica do espectador face aos processos reais uma atitude adequada à arte. Do estudo desta questão resulta que, para se chegar a esta grande viragem, o tipo de relações entre o palco e a plateia teria de ser alterado. (BRECHT, 1939-1955)

4. Um teatro científico: os métodos da concepção épica

“Depois de Brecht, não há lugar para uma estética normativa do teatro”

Fernando Peixoto

As bases do teatro dramático do século XX herdou suas leis do teatro aristotélico, no qual a função do teatro é ser fuga do cotidiano. Para isso, os mecanismos do teatro dramático buscam imergir o espectador nas ações apresentadas no palco através de mecanismos onde a emoção e a subjetividade são o fio condutor. Não há conexão com a realidade fora dos palcos, pois não é permitido aos moldes do drama que se retire a ação do contexto proposto em cena para conectar com a realidade, uma vez que o fundamental do que é apresentado no teatro dramático está em cena e não fora dela. Por isso as contradições expostas no palco não passam de contradições subjetivas, geralmente de um herói protagonista da história, restritas à vida privada, alheias à vida em sociedade. Já uma montagem épica precisa sempre ter a preocupação de expor a *contradição social*, fazer ela aparecer onde os demais já estabeleceram conexões lógicas (WEKWERTH, 1986), já que é através das contradições que as transformações ocorrem: “um teatro que pretenda representar a realidade social como algo em transformação e algo mutável, tem de ter como propósito central nas suas encenações descobrir as contradições e os pontos nevrálgicos” (WEKWERTH, 1986). Por sua vez, a identificação impede que as contradições sociais sejam expostas.

Portanto se a busca de Brecht era por um teatro que despertasse o público às contradições sociais da vida real para que, a partir dessa consciência, o público pudesse fazer algo para modificar o contexto a sua volta, isso não poderia ser feito sem contrapor cada um dos aspectos do teatro dramático, hegemônico até então naquele momento. Oposto pelo vértice, o teatro épico se molda no antagonismo aos princípios do teatro aristotélico e sua forma dramática. Ou ainda, emprestando as palavras do poeta russo Vladimir Maiakovski, a arte dramática busca servir como espelho para refletir o mundo enquanto o teatro brechtiano quer ser martelo para forjá-lo e ferramenta para transformá-lo pela raiz.

<i>Forma dramática de teatro</i>	<i>Forma épica de teatro</i>
› o teatro “incorpora” um processo	› ele narra um processo
› envolve o espectador em uma ação	› faz dele um observador
› consome sua atividade	› desperta sua atividade
› possibilita-lhe sentimentos	› força-o a tomar decisões
› transmite-lhe vivências	› transmite-lhe conhecimentos
› o espectador é deslocado para dentro de uma ação	› ele é contraposto à ação
› trabalha-se com sugestão	› trabalha-se com argumentos
› as sensações são conservadas	› são estimuladas para chegar às descobertas
› o homem é pressuposto como conhecido	› o homem é objeto de investigação
› o homem imutável	› o homem mutável e modificador
› expectativa sobre o desfecho	› expectativa sobre o andamento
› uma cena em favor da outra	› cada cena para si
› os acontecimentos têm curso linear	› os acontecimentos têm curso em curvas
› <i>natura non facit saltus</i>	› <i>facit saltus</i>
› o mundo tal como ele é	› o mundo como vem a ser

Na tabela acima, retirada do livro de Peter Szondi (Ed. 2001), está representado o célebre esquema das diferenças entre a forma dramática e a forma épica no teatro. Essa lista permitiria - e merece que se faça isso - aprofundar a reflexão em cima de cada característica, relacionando de que modo aparece nos palcos da encenação referida. Infelizmente aqui não temos espaço para tanto. Mas vamos à fonte. Em *A Compra do Latão*, ao desenvolver a necessidade de um teatro novo que correspondesse às novas aspirações sociais da virada do século, Brecht desenvolve acerca dos principais aspectos teóricos e políticos que dão base a essa enorme ramificação formal do teatro brechtiano. Ele afirma que enquanto o “homem shakespeariano” está à mercê de sua própria sorte e paixões, o teatro novo dirige-se ao homem social que já está aprendendo a ajudar a si mesmo com a sua técnica, ciência e política desenvolvidas ao longo dos processos históricos e de luta de classes. Assim, no teatro épico,

o tipo individual e o seu modo de atuar é evidenciado de tal forma que os motores sociais se tornam visíveis, pois só o domínio destes últimos nos permite ter acesso a ele. O indivíduo permanece indivíduo, mas transforma-se em fenômeno social, as suas paixões por exemplo tornam-se assuntos sociais, e também os seus destinos. *A posição do indivíduo na sociedade deixa de ser um fato natural e coloca-se no centro do interesse.* (BRECHT, 1939-1955)

Assim, em base à leitura do referido livro de Brecht, foi possível identificar dois princípios que considero fundantes do pensamento épico para a encenação, sendo eles: 1. a *identificação versus distanciamento* (relacionado ao famoso efeito V e à quebra da quarta parede) e 2. *teatro tipo planetário versus teatro tipo carrossel*.

4.1 Identificação versus distanciamento

“É devido ao fato de as pessoas saberem tão pouco sobre elas próprias que o seu conhecimento da natureza lhes serve tão pouco” (BRECHT, 1939-1955). A aflição do personagem filósofo em *A Compra do Latão* sobre o que chama de “ignorância” em relação ao funcionamento da sociedade dá o impulso necessário para que busque concretizar uma forma teatral onde o despertar da consciência de classe no público seja o objetivo. Não porque a consciência em si mesma será a saída para a miséria sentida pelas classes subalternas, mas sim porque ela é o primeiro passo para isso. Na concepção do filósofo, sem que haja um olhar “para além do indivíduo e para os grandes grupos sociais em luta, pouco pode ser compreendido”.

Assim, o primeiro conflito do filósofo não poderia ser outro senão o papel que o público cumpre na encenação dramática: uma passividade acrítica. Essa passividade acrítica, para Brecht, é incentivada através do mecanismo da identificação, um instrumento psíquico que é utilizado de maneira central pelo teatro dramático tanto do ponto de vista da relação ator-personagem quanto da atuação-espectador. No primeiro caso, a identificação é utilizada como método no teatro aristotélico e, mais tarde, no teatro de Stanislavski (que estudou e teorizou sobre esse aspecto de maneira inovadora na história do teatro mundial) para a criação da personagem, na qual o ator busca vivenciar os caminhos psíquicos que levam a personagem a realizar cada ação e reação, para reproduzir de maneira exata de acordo com a personalidade a ser encenada. Na fase de trabalho número dois de *A Compra do Latão*, Brecht dialoga com a identificação proposta por Stanislavski e a define como uma “introspecção profunda, na qual o ator entra por inteiro na alma da pessoa a representar, transformando-se a si próprio completamente nesta pessoa”. No segundo caso, do ponto de vista do espectador, a identificação funciona de tal modo que quem assiste é levado a identificar-se com a personagem, sentindo ela própria os sentimentos vividos pelas personagens em cena. No *Pequeno Organon*, Brecht chega a descrever que o teatro desse modo “é como uma reunião em que todos dormissem profundamente e fossem,

simultaneamente, vítimas de sonhos agitados”. Essa relação da identificação do espectador com a peça levou Aristóteles a associar o sentimento de catarse ao teatro - particularmente à tragédia grega -, onde o espectador seria levado a ter uma “descarga emocional” que o levaria ao aprendizado em relação às suas próprias atitudes.

Por outro lado, para Brecht, universalizar este método como o único possível ao teatro, além de limitante à arte da cena, leva à impossibilidade de crítica ou a uma crítica impotente, tanto por parte de quem atua quanto por parte de quem assiste. No texto, o filósofo afirma que, no momento em que o público se identifica com as personagens em cena, ele se acomoda no mundo já conhecido, aceitando-o como ele é, sem possibilidades para refletir o que ele poderia ser.

[...] através de uma imitação particularmente sugestiva, o espectador é levado a identificar-se imediatamente com a personagem em ação e deixa assim de pôr as suas questões que eventualmente ainda punha caso estivesse à esquina da rua. Ele próprio começa a sentir cólera ou ciúmes, de certo modo já não compreende como seria possível não sentir cólera ou ciúmes, e assim desinteressa-se do nexos causal destas emoções “naturais”, ou seja, dadas e não suscetíveis de mais exames. (BRECHT, 1939-1955, pg 94)

A identificação é tida como o braço direito do realismo, mas mesmo isso Brecht trata de colocar em questionamento. Afinal, como poderia a identificação representar a realidade da sociedade se o próprio método dramático impede que as ações em cena sejam explicadas para além dos sentimentos da personagem? De maneira provocativa, o personagem do filósofo replica o dramaturgo quando este afirma que, pelos argumentos do filósofo, o realismo deve ser abandonado, evidenciando a contradição entre a forma e o próprio objetivo *stricto sensu* do realismo:

FILÓSOFO - A figura disponibilizada para a identificação (o herói) não pode ser representada realisticamente sem que se torne imprópria para a identificação por parte do espectador. Representada realisticamente ela deve modificar-se com os acontecimentos, o que a torna demasiado instável para a identificação, e ela deve ser dotada de uma visão limitada das coisas, o que tem por consequência que o seu ponto de vista permita também ao espectador apenas uma visão demasiado limitada. DRAMATURGO - Por consequência, o realismo no teatro é mesmo impossível!

FILÓSOFO - Não estou a dizer isso. A dificuldade é esta: permitir que a realidade seja reconhecida no teatro é só uma das tarefas do verdadeiro realismo. Mas a realidade deve ainda ser inteligível. *As leis que determinam a evolução dos processos da vida devem evidenciar-se. Estas leis não se mostram em fotografias. Mas também não se evidenciam quando o espectador se serve unicamente dos olhos ou do coração de uma das personagens envolvidas nestes processos.* (BRECHT, 1939-1955, pg 98-99, grifos meus)

Mas então o que Brecht propõe em contraposição ao método da identificação? Qual precisaria ser a abordagem em cena para instigar uma reflexão crítica nos atores e no

público? O passo número um é a desnaturalização do cotidiano e o questionamento ao que se diz inquestionável. “Sob o familiar, descubram o insólito. Sob o cotidiano, desvelam o inexplicável”, escreveu o poeta Brecht. No terreno do natural a crítica não é fértil pois não há possibilidade de mudança. E certo é que muito daquilo que se diz “natural” na sociedade capitalista, como a exploração, a miséria, as guerras e toda a coisificação do mundo (MARX, ed 1996), não passa de ideologia da dominação burguesa para manutenção da ordem do capital. Se a exploração e a opressão, por exemplo, não são naturais, mas sim criadas socialmente - impostas por uma classe, nesse caso -, então nem sempre foi assim e nem precisa continuar sendo: é possível dar um fim aos grilhões que aprisionam o futuro da humanidade. Por isso, o dramaturgo alemão alertava: “não digam nunca: isso é natural! A fim de que nada passe por ser imutável”.

A monstruosa opressão e exploração do homem pelo homem, as matanças nas guerras e humilhações de toda a espécie em tempos de paz pelo planeta inteiro já ganharam quase qualquer coisa de natural. A exploração dos homens por exemplo já parece a muitos tão natural como a praticada com a natureza, olha-se para os homens como se fossem gado ou campos para lavrar. A muita gente as grandes guerras parecem terremotos, como se não houvesse homens por trás mas apenas forças da natureza perante às quais o homem é impotente. 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 dos seus braços. Aqui, pensamos, só se trocam coisas livremente, mas qualquer exame mais cuidadoso e também a experiência terrível da vida cotidiana nos mostram que esta troca não é apenas feita entre homens, mas é dominada por certos homens. Quanto mais ganhamos a natureza pela organização do trabalho e grandes inventos e descobertas, mais parece que caímos na insegurança da nossa existência. Ao que parece, não somos nós que dominamos as coisas, mas as coisas que dominam a nós. Mas isto é só devido ao fato de uma parte dos homens ser dominada por outra, por intermédio das coisas. Só estaremos livres das forças da natureza depois de estarmos livres da violência humana. Ao nosso conhecimento da natureza temos de acrescentar o conhecimento da sociedade humana, do comportamento dos homens entre si, e de como queremos tirar partido humanamente dos nossos conhecimentos da natureza. (BRECHT, 1939-1955, grifos do autor)

O leitor poderia interpelar nesse momento e questionar: mas estamos a falar de filosofia ou de teatro? Manfred Wekwerth responderia essa pergunta de maneira assertiva: “de posturas, para começar” (1986). A concepção de mundo que o teatro épico carrega consigo, e dela se indissocia, interpela os atores e o público a terem uma postura determinada diante dos fatos. As famosas técnicas do *estranhamento* e *distanciamento* do teatro brechtiano entram nesse ponto do processo. Ambas estão diretamente relacionadas com o aspecto desenvolvido acima, acerca da “desnaturalização” do cotidiano. O estranhamento, por exemplo, nada mais é do que a conceitualização desse processo. O próprio nome supõe isso: um chamado aos artistas para que observem tudo à sua volta com estranheza para que o “véu” do cotidiano e do costume deixem de atrapalhar a visão necessária para encarar as

relações entre as personagens em cena e o aspecto social por trás de cada situação da dramaturgia. Imaginemos, por exemplo, um estrangeiro em um país completamente distinto do seu, onde a cultura, os costumes, a língua, a culinária, absolutamente tudo é novo em comparação com o que conhecia até então. O olhar que esse estrangeiro tem para com essa nova cultura é um olhar atento de quem conhece algo pela primeira vez, o que o permite reparar em cada aspecto daquilo que observa. Foi em base a isso que, uma dessas professoras que marcam a nossa trajetória, em determinado momento propôs em aula denominar esse aspecto brechtiano de “estrangeirização”. Wekwerth desenvolve esse aspecto com prioridade quando desenvolve sobre a preparação de uma encenação épica:

Aquele operário alfabetizado toma uma posição determinada em relação ao erudito: espanta-se com algo que, na verdade, é “evidente”. A discussão da questão parece-lhe problemática. Trata-se daquela atitude produtiva que teve Newton quando viu uma maçã cair no chão: admirou-se por ela não ter caído para cima. Ele inventou a lei da gravidade. Trata-se da postura das pessoas que se admiraram diante do fato dos rios não correrem montanha acima. Construíram açudes. É a mesma postura diante da qual os revolucionários se espantam por haver duas espécies de homens: fazem a revolução. É a postura segundo a qual não existe nada imutável. Que questiona o fato consumado, exige explicação para o inexplicável. Que torna transitório o que era eterno. (WEKWERTH, 1986)

Para Brecht, essa atenção e essa surpresa é o que lhe interessa, pois aí está a chave para identificar mecanismos sociais que estão escondidos nas entranhas das relações visíveis, que são mais facilmente percebidos quando vistos de fora. Estar “de fora” na linguagem do teatro épico é a posição de quem está *distanciado*, uma posição necessária para enxergar as coisas como elas são e não como dizem ser ou como os sentimentos da personagem sugere. Por isso, no teatro épico, o ator não é a personagem, ele *mostra* a personagem, pois é preciso que todos estejam conscientes, dos artistas ao público, de que aquilo é um teatro: que o ator é um ator e irá se utilizar de uma(s) personagem(ns) para dizer o que deseja. Não há “combinados secretos”, como no drama, onde a quarta parede se concretiza de tal modo que os atores do drama muitas vezes sequer ousam mirar o público. No drama, o público ocupa um lugar de ouvinte secreto, como se observasse tudo pela fresta da fechadura da porta. No teatro épico, o público é convidado a participar enquanto observador crítico, cumprindo seu papel de espectador sem fingir que não está ali. Ele se percebe enquanto público ao mesmo tempo que os atores em cena também o percebem e mantêm um diálogo permanente com o espectador. A técnica do famoso “efeito V” surge dessa necessidade de troca com o público. O ator, que já não é a personagem, tem a liberdade de sair de seu papel, colocar-se diante do público enquanto um ator com opiniões, e falar diretamente ao espectador algo sobre o que

está acontecendo em cena. Essa quebra da quarta parede era quase inimaginável antes de Brecht, sem exageros.

FILÓSOFO - Temos mesmo necessidade deste complicado acordo secreto entre ti e os atores?

MAQUINISTA - Eu não preciso dele. Mas talvez os atores?

ATOR - Acha-se que é necessário para uma representação realista.

MAQUINISTA - Eu sou a favor da representação realista.

FILÓSOFO - Mas também é uma realidade que se está num teatro e não em frente do buraco de uma fechadura! Como pode ser realista escamotear este fato? Não, queremos deitar abaixo a quarta parede. O acordo fica então sem efeito. No futuro, não tenham problemas em mostrar que tudo é arranjado para nos facilitar ao máximo a compreensão. (BRECHT, 1939-1955)

Sendo assim, são diferenças de princípios as que se apresentam entre a técnica da identificação e da distanciação. Ao contrário de internalizar os sentimentos da personagem e sua personalidade para entender como ela agiria em determinada situação, o distanciamento propõe que a análise do todo define o privado - assim como o privado dialoga com o todo -, ou seja, os interesses particulares da personagem estão relacionados com sua posição social *em relação* às demais personagens e ao enredo da história. Essa ideia concentra três aspectos importantes que a técnica do distanciamento pressupõe para um processo de montagem épica: (1) a análise de cada elemento não é feita de maneira isolada, mas sempre em relação aos outros elementos; (2) o julgamento das personagens e dos acontecimentos da fábula não podem ser julgamentos morais, mas sim sociais; e (3) liberdade de criação ao ator em cena, permitindo-lhe utilizar o estilo de atuação que melhor transmita o conteúdo que deseja mostrar em cena.

4.2 Teatro tipo planetário versus teatro tipo carrossel

Imagens falam por si só. Imagine-se em um carrossel: luzes, efeitos, músicas, perfeição nos desenhos e toda uma montagem criada tal qual um espetáculo hollywoodiano. Ele existe para que você se divirta e nada mais. Todos os elementos confluem com o mesmo objetivo: a diversão como um fim em si mesma que, para alcançá-la, precisa esconder qualquer aspecto de cotidiano.

[...] O espectador deseja usufruir de sensações bem determinadas, tal como uma criança, por exemplo, quando se escarrancha num cavalo de madeira de um carrossel: a sensação de orgulho por saber andar a cavalo e por ter um cavalo, o prazer de se deixar levar e de passar junto de outras crianças, o sonho cheio de aventura de estar a ser seguida ou de estar ela própria a seguir outros, etc. A semelhança entre o veículo de madeira e um cavalo não contribui grandemente para que a criança experimente estas sensações; nem a importuna, tampouco, o fato de a

cavalgada se limitar a um pequeno círculo. Por sua vez, **ao frequentador de teatro, o que lhe interessa é poder substituir um mundo contraditório por um mundo harmonioso, um mundo que conhece mal por um mundo onírico.** (BRECHT, 1964, grifos meus)

Agora compare este cenário a um planetário: nele você entra já com a consciência de que aquele será um espaço de aprendizagem, onde todas as ferramentas, efeitos de imagem e som, cadeiras que se movimentam e narração estão a serviço de ensinar sobre os mistérios dos planetas e das galáxias. Você sabe também que tudo foi criado com este objetivo, não trata-se de um céu real com estrelas e planetas reais e o espectador não tem essa expectativa. É uma representação abertamente didática. Dessa metáfora Brecht se utilizou para comparar as diferenças entre o teatro dramático e o teatro épico, onde o primeiro seria como um carrossel e o segundo como um planetário. No teatro dramático, tal qual um carrossel, você entra para se divertir enquanto foge da realidade. No teatro épico, você entra para aprender sobre a realidade enquanto se diverte, e dali já não sai o mesmo que entrou, tal qual em um planetário.

Mas então, se dependesse da posição de Brecht, o teatro serviria apenas como mais uma utilidade prática, a exemplo de um planetário? A questão é não haver mais diversão e leveza na arte para que haja aprendizado? E ainda, seria o teatro épico um campo de guerra entre o *pensar* e o *sentir*? Essas provocações são colocadas pelo ator em *A Compra do Latão* para levar o debate até o fim com o “taetro” do filósofo. Desse modo, vão-se destrinchando temas que até hoje são lenha na fogueira do meio teatral, já que ainda em nosso tempo ocorre uma vulgarização do teatro político como algo “engessado” e “bruto”, que não consegue chegar ao público com seu conteúdo e forma pois é “muito fechado”. Se é verdade que há casos particulares que confirmam essa hipótese, também é verdade que a generalização dessa afirmação está a serviço da despolitização do teatro para dar espaço às “verdades líquidas” do pós-modernismo que são a cereja do bolo da ideologia neoliberal capitalista. Diante disso, vejamos como Brecht põe termos nessa discussão à sua época.

Logo no “apêndice à teoria da Compra do Latão”, Brecht afirma que dentro dos conceitos do teatro aristotélico, a forma de representação épica descrita não seria mais do que uma questão de estilo. Contudo, não apenas não se trata simplesmente de uma questão de estilo, como o teatro épico de Brecht foi uma revolução ao meio teatral, conforme desenvolvido ao longo deste trabalho. Para o dramaturgo alemão, com a ferramenta épica, o teatro

[...] não perde de modo algum as suas funções antigas de diversão e instrução, **antes as renova.** A representação volta a ser completamente natural. Ela pode recorrer aos

estilos mais variados. É só o interesse pela realidade que permite o uso judicioso e gozoso da imaginação. **Na crítica construtiva nascem a alegria e a seriedade.** No seu conjunto, trata-se da secularização de uma antiga instituição de culto. (BRECHT, 1939-1955, pg 17, grifos meus)

Ou seja, para Brecht, a nova forma épica busca colocar em outro lugar a diversão, mas não suprimi-la. No começo do texto, o dramaturgo afirma que o teatro deve servir como diversão e como instrução, e acusa o filósofo de querer suprimir a primeira, no que este último prontamente afirma que o teatro dramático suprimiu a segunda. Brecht afirma inúmeras vezes que a diversão no teatro dramático tem uma função inebriante no público, sendo encarada historicamente como meio e justificativa para manter a arte teatral distante de objetivos de aprendizagem, uma vez que isso supostamente iria conflitar com a diversão. Sempre muito bem munido de ironias, Brecht afirma no Pequeno Organon que, se dependermos da ideologia dominante,

nem sequer se deverá exigir ao teatro que ensine ou que possua utilidade maior do que a de uma emoção de prazer, quer fisiológica, quer psicológica. O teatro tem de poder continuar a ser algo absolutamente supérfluo, o que significa, evidentemente, que vivemos para o supérfluo. (BRECHT, 1964)

Para Brecht, o prazer propiciado pela arte não está desligado da função didática de aprendizagem crítica que ele mira com o teatro épico. Pelo contrário, a luta do dramaturgo alemão é por uma arte que desperte o público de sua alienação forçada pela ideologia burguesa e tome consciência das causas de suas angústias cotidianas, das quais não adianta fugir: é necessário enfrentá-las. Essa tarefa requer seriedade na mesma medida em que requer a leveza da arte para despertar aqueles que assistem. Esse tema aparece em *A Compra do Latão* logo na primeira fase de trabalho, com o filósofo defendendo a "sobriedade" contra a "embriaguez": "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". É na sobriedade que as contradições sociais do cotidiano são demonstradas tal como são, sem rodeios ou soluções fáceis que, na realidade, são inexistentes fora de cena e desestimulam a reflexão e a ação de pensar enquanto comportamento social.

Portanto no teatro épico as contradições não são mascaradas nem são apresentadas a elas soluções mágicas como no drama e nos filmes hollywoodianos. As contradições são ressaltadas para que no palco seja exposto o que no dia a dia se esconde, com o objetivo de que sejam levantados problemas e questionamentos sociais - que não necessariamente serão respondidos pela peça em si, mas pretendem pôr em ação o espectador. E só com a ajuda de muita arte para "dissolver estes emaranhados de comportamentos humanos, de importância fatal para os homens". Daí se desprende a importância da leveza no teatro:

SOBRE A LEVEZA

FILÓSOFO - Por muitos que sejam os elementos considerados indispensáveis à arte de fazer teatro e que queremos abandonar para servir os nossos objetivos, penso que há pelo menos um que deve ser mantido a qualquer preço: a sua leveza. Ela não nos impede em nada, mas ao abandoná-la teríamos de forçar em excesso o nosso instrumento ao ponto de o degradar. Pois há por natureza qualquer coisa de leve na arte de fazer teatro. Este ato de se maquilhar, de tomar poses ensaiadas, esta reprodução do mundo com um mínimo de pontos de referência, este ato de representar a vida, estas graças e estes cortes, tudo isto deve manter a sua alegria natural, sob pena de se cair na tolice. **Com esta leveza é possível obter qualquer grau de seriedade, sem ela não é possível obter nenhum.** Temos portanto de formular todos os problemas de tal maneira que possam ser tratados no jogo cênico de uma maneira lúdica. [...] O bisturi deve estar ligeiro na mão do cirurgião, por muito que este sinta o fardo pesado da responsabilidade. **O mundo está fora dos eixos, e serão precisos movimentos violentos para que tudo volte ao sítio. Mas entre os instrumentos que servem para tal pode haver um que seja fino e frágil, que tenha de ser manipulado com ligeireza.** (BRECHT, 1939-1955, pg 122, grifos meus)

Para chegar a esta leveza, a atitude necessária por parte do ator não é outra senão a postura de quem aprendeu a aprender. Essa é a máxima do teatro épico, uma vez que seu princípio está baseado na dialética, onde tudo se transforma e é transformado. Assim devem ser representadas as personagens em cena, ressaltar suas contradições a partir de uma ótica social está relacionado a isso, ao fato de que todos estão em constante transformação. No final das contas, como disse Wekwerth, o trabalho do ator é como o trabalho de um acrobata, ele precisa mostrar o mais difícil com elegância e facilidade.

5. A pedagogia existente no teatro épico

*“Ah, homens de pensamento, não sabereis nunca o quanto aquele humilde operário soube naquele momento!”
Vinícius de Moraes*

A pedagogia não está restrita às quatro paredes de uma escola convencional. Ao longo do desenvolvimento deste trabalho muito se falou sobre aprendizagem, tanto do ponto de vista do processo de criação do ator quanto do ponto de vista do público enquanto espectador de um teatro brechtiano. Neste capítulo irei aprofundar alguns pontos desse aspecto pedagógico do teatro brechtiano. Em primeiro lugar, de que tipo de aprendizagem falo aqui? Da mais temida pela burguesia e seus capangas: uma educação que estimula a pensar de maneira crítica e coletiva. Crítica porque o teatro épico nos ensina a olhar para tudo com desconfiança e curiosidade para entender suas verdadeiras causas; e coletiva porque nos mostra que as causas dos problemas são sociais, não individuais, assim como a saída para eles não se dará por outro meio senão pela luta coletiva.

Para o ator em processo de construção da personagem e da peça épica, a maestria consiste em “aprender-se a aprender”, assim está em *A Compra do Latão*. Uma simples ideia de difícil execução, já que quase não somos ensinados a isso na escola. Desde pequenos, a sala de aula escolar nos ensinou a ficar quietos e ouvir o(a) professor(a), a autoridade “detentora do conhecimento”, um método que Paulo Freire denominou “educação bancária” (1996). De maneira bruta assim é na maior parte das escolas Brasil afora, com os estudantes impelidos a cumprir um papel passivo no processo de aprendizagem. Assim é a educação hoje porque trata-se de uma questão de sobrevivência à dominação burguesa, pois a ideologia é um dos meios para manter o explorado em sua condição de explorado. Ensinar a ser crítico pode fazer o oposto. O operário que sempre dizia sim, a começar a dizer não, e notar coisas às quais não dava atenção:

Notou que sua marmita
Era o prato do patrão
Que sua cerveja preta
Era o uísque do patrão
Que seu macacão de zuarte
Era o terno do patrão
Que o casebre onde morava
Era a mansão do patrão
Que seus dois pés andarilhos
Eram as rodas do patrão
Que a dureza do seu dia
Era a noite do patrão
Que sua imensa fadiga
Era amiga do patrão. (Vinicius de Moraes)

E assim um mundo novo nascia, nas palavras de Vinicius de Moraes em “Operário em Construção”. Aí está a aprendizagem que Brecht propõe através de seus métodos épicos. Se a peça pretende sacudir o espectador para que tome consciência de sua classe e da estrutura social desigual que molda nossa sociedade, em primeiro lugar é preciso que os atores façam esse movimento. A lógica brechtiana é, conforme Brecht escreve em *Pequeno Organon* (1964): “há muito de aproveitável no homem, dizemos nós, poder-se-á fazer muito dele. No estado em que se encontra, é que não pode ficar; o homem tem de ser encarado não só como é, mas também como poderia ser.” Por isso a técnica do distanciamento e do estranhamento, e a postura curiosa e crítica exigida dos atores ao construir sua montagem, conforme já desenvolvido no capítulo anterior. Esse processo busca desnudar o senso comum em torno da imutabilidade das pessoas e das coisas, tais como: tal pessoa é assim e não há o que fazer; tal relação social é assim, sempre foi dessa maneira e não há como mudar; e um longo etc de exemplos concretos que poderiam ser trazidos. Aqui o contrário desse senso comum ocorre: o

ator/ a atriz nessa criação se transforma, assim como deve também representar personagens que são de determinado jeito mas também poderiam ser de outro.

FILÓSOFO - A nossa atitude crítica vem do fato de termos ganho muita confiança na capacidade humana de trabalhar e inventar, e uma desconfiança em relação à ideia de que tudo tenha de ficar na mesma até quando está mal, como são as instituições do nosso estado. É possível que noutros tempos a violência e a opressão tenham extorquido a realização de grandes trabalhos, noutros tempos a possibilidade da exploração dos homens pode ter mobilizado cérebros para fazer planos que fossem de certa utilidade também para as pessoas em geral. Hoje em dia tudo isto paralisa. Por isso vocês os atores podem agora representar as vossas personagens de maneira que seja possível imaginá-las a atuar também de um modo diferente daquele que é mostrado, mesmo quando há razões suficientes para atuarem assim. (BRECHT, 1939-1955)

Considero isso um processo pedagógico pois ele é parte de moldar uma atitude crítica do artista perante a vida, um direito que é sistematicamente podado no capitalismo. Particularmente no Brasil do Novo Ensino Médio (NEM), esse direito torna-se ainda mais elementar. A reforma do NEM foi aprovada pós golpe institucional de 2016 justamente com o objetivo de podar a juventude crítica que cresceu em meio à decadência capitalista, que protagonizou ocupações de escolas e universidades, se levantou em junho de 2013, está na linha de frente da luta LGBTQIAP+ e simpatiza com a ideia do comunismo. Uma juventude que aprendeu a dizer “não”. Essa censura ao pensamento crítico dentro das escolas, que também emergiu enquanto debate no país com o reacionário projeto do Escola Sem Partido, está ligada com a necessidade burguesa da criação de mão de obra barata, por isso a precarização da educação pública - que fatalmente atinge os filhos da classe trabalhadora e toda população pobre - caminha lado a lado da precarização do trabalho, como foi a aprovação da reforma trabalhista no nosso país. Imaginem como os métodos do teatro épico poderiam potencializar e espalhar a raiva que a juventude dentro das escolas sente hoje do sistema que as humilha, ignora suas demandas e precariza suas vidas, retirando seu direito ao próprio futuro? Para mim está claro que o teatro brechtiano poderia cumprir um papel pedagógico fundamental de fomento do pensamento crítico em oposição ao projeto burguês de censura aos que se revoltam contra os governos e o sistema.

Do ponto de vista do espectador, a aprendizagem também está no salto que o teatro épico lhe permite dar ao assistir uma peça com o conteúdo e forma brechtianos, já que o público é chamado a construir uma opinião crítica sobre cada detalhe que aparece em cena. O distanciamento serve também para isso nesse caso, e os "comentários" das peças brechtianas - onde os elementos (música, cenografia, fala, etc) se contrapõem ao invés de se complementar como no drama - estão a serviço de ressaltar as contradições da história encenada. Em se

tratando, mais uma vez, de uma ideologia burguesa capitalista arquitetada para esconder o aspecto de classe dos acontecimentos cotidianos, o processo da tomada de consciência por parte do público sobre sua condição social e os mecanismos de funcionamento da sociedade, ou mesmo apenas ficar com uma "pulga atrás da orelha" para refletir sobre essas questões, é uma pedagogia crítica que a escola no formato atual não é capaz de alcançar. Como afirmou Hegel, "é mais difícil tornar flexíveis as ideias fixas do que mudar a existência sensível", assim como para Brecht a arte é

a habilidade de confeccionar reproduções da vida dos homens em comunidade, capazes de suscitar uma certa maneira de sentir, pensar e agir, diferentemente e mais intensamente do que aconteceria pela observação ou experiência da realidade representada. (BRECHT, 1939-1955)

Em *A Compra do Latão*, Brecht dedica uma parte da Fase de Trabalho 3 para falar do trabalho espetacular de Helene Weigel, atriz alemã que aderiu à luta revolucionária e assim fez de sua carreira também uma arma crítica contra o capitalismo. Essa escolha a fez não só perder seu mérito entre a burguesia (uma conquista, do ponto de vista dos explorados) como também ser perseguida pelo regime nazista. O trabalho de Weigel é uma herança à classe trabalhadora e sua atuação foi um exemplo concreto do profundo nível de aprendizagem que o espectador de um teatro épico pode ter: "os perseguidos saíam dos espetáculos sempre com mais força para suas lutas", descreveu Brecht. E continua:

[...] Apresentou aqueles que são governados como sendo capazes de governar, os maltratados como criativos [...] Ela não pedia aos opressores que tivessem pena dos oprimidos, mas sim pedia aos oprimidos que tivessem confiança em si próprios. (BRECHT, 1939-1955)

O teatro épico, portanto, é um teatro direcionado a um público específico. Para Brecht, que a burguesia não goste de seu trabalho, tanto mais eficaz foi então a conformação entre o conteúdo e a forma apresentados em cena, pois seu objetivo não mira agradar a burguesia, senão a classe trabalhadora. A tarefa de pensar a melhor e mais didática forma teatral para passar um conteúdo de conscientização de classe possui em si uma pedagogia crítica potente para auxiliar no salto da classe em si a classe para si.

6. Considerações Finais

“O novo conteúdo explodiu a velha forma” (2012). Nessas palavras de Strindberg poderia ser resumida a história do desenvolvimento do teatro mundial, incluindo aí o ponto de virada que representou o teatro brechtiano. Mesmo que ainda hoje peças revolucionárias em seu conteúdo e sua forma sejam questionadas pelos defensores das normas burguesas, é

uma verdade irrefutável que após o teatro épico não há assuntos que não podem ser tratados em cena. Como disse Costa (2012), “ninguém mais pode dizer, sem incorrer em conservadorismo acadêmico, que algum assunto não é próprio para o teatro”. Se isso não é um mérito isolado de Brecht - e nem poderia ser, pois a história não é feita de heróis -, poderia-se afirmar aqui, de acordo com o desenvolvimento ao longo deste trabalho, que a ascensão do proletariado em cena impôs que a luta, as reivindicações, as denúncias e o ponto de vista dos trabalhadores adentrassem os teatros burgueses com seus tapetes e cortinas vermelhos, e os colocassem abaixo. Se confirma novamente, particularmente aqui ancorada no exemplo teatral, a máxima do velho Karl Marx: o capitalismo cria seus próprios coveiros.

O papel que Eugen Bertolt Friedrich Brecht cumpriu nesse processo foi concretizar em forma o conteúdo que se expressava na realidade. Seu teatro surge de uma necessidade, diante da decadência do sistema capitalista, de fortalecer a construção de uma perspectiva anticapitalista e comunista entre a classe produtora, a única capaz de alterar as regras de funcionamento da sociedade - a classe operária. Como transformar tamanha indignação em força motriz para destruição da sociedade de classes? É possível utilizar a arte como um meio para auxiliar nesse processo? Essa era a pergunta que o dramaturgo alemão tinha em mente. E ao se apoderar da ferramenta teórica marxista conseguiu distinguir o “natural” do “social”, e levou essas conclusões ao palco, fazendo ali nascer um novo teatro que servisse como ferramenta de combate aos explorados já conscientes de sua posição social, mas, acima de tudo, que servisse para despertar aqueles adormecidos pela ideologia burguesa. Foi com essa lógica que seu teatro nunca teve a intenção de fornecer respostas em cena, mas sim abrir questionamentos, tendo em vista seu olhar didático para o processo de conscientização social, o que na sua forma final pode ser relacionado com uma pedagogia crítica.

O texto *A Compra do Latão* é, por fim, a síntese dessa busca de Brecht, exposto não como um livro teórico, mas sim como um processo vivo. As contradições nos argumentos de todas as personagens são visíveis a cada novo diálogo, e nenhuma delas, como o filósofo, o ator ou o dramaturgo, terminam o texto da mesma maneira que começaram. Se o filósofo antes estava com uma visão muito estreita de como utilizar o teatro para seus fins políticos e o ator com ressalvas conservadoras às propostas do filósofo, ambos terminam o livro confluindo na ideia de um novo teatro, que não era nem a proposta inicial do filósofo, nem a que existia até então e era defendida com unhas e dentes pelo ator. A isso chamamos de dialética: do conflito entre a tese e a antítese, surge a síntese. Essa última não torna-se uma verdade absoluta, senão segue em transformação nas novas condições criadas.

Para concretizar essa proposta, Brecht não poderia fazê-la sem contrapor cada um dos aspectos do teatro dominante à sua época, o teatro dramático. O drama exige do espectador uma passividade irracional (COSTA, 2012) e seus mecanismos visam uma ilusão teatral da qual o teatro brechtiano precisa se desprender para ir além das relações aparentes, visíveis aos olhos e sentidas pelos corações. No drama, a cena é auto-suficiente, expõe uma história que acontece naquele momento e só; no épico, a forma da cena está subordinada ao conteúdo que precisa ser passado e se, para alcançar seu objetivo, é preciso dar um salto temporal na história, relacionar algo com o contexto a sua volta, quebrar o diálogo para abrir espaço a uma narração ou então quebrar a quarta parede, assim será feito. Daí surgem as propostas do estranhamento, distanciamento, efeito V, a relação dos aspectos visuais e sonoros em cena como “comentários”, entre outros aspectos da forma teatral épica que colocam em oposição duas propostas: o teatro tipo Planetário (épico) versus o teatro tipo Carrossel (drama). É a partir dessa liberdade de criação e fruição crítica que Iná Camargo afirma que depois do teatro épico não há espaço para um teatro normativo.

Esses novos mecanismos introduzidos por Brecht na cena têm por trás de si a historicização de cada elemento cotidiano, assim como a desnaturalização do que é tido como natural, conforme desenvolvido ao longo dos capítulos neste trabalho. Contra a fuga da realidade que o drama propõe, o homem de Augsburg quer desnudar em cena essa realidade perversa de maneira a combinar a seriedade da tarefa revolucionária com a leveza da arte, e assim fazer com que o espectador já não fuja do tempo presente para a história, mas sim que o tempo presente passe a ser a história (BRECHT, 1939-1955). E assim desmascarar os já apodrecidos mecanismos que sustentam a sociedade de classes, fazendo da arte um meio para fortalecer as mentes, corações e braços que irão pôr fim a essa realidade miserável de exploração e opressão: “aqui e além puseram um véu a encobrir certas coisas. É preciso arrancá-lo!” (BRECHT, 1939-1955).

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. [S. l.]: Boitempo, 2017.

BRECHT, Bertolt. **Sobre a profissão do ator**. Tradução: Laura Brauer, Pedro Mantovani. 1ª ed. [S. l.]: Editora 34, 2022.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. 7ª ed. [S. l.]: Editora 34, 2012.

BRECHT, Bertolt. **O Manifesto**. Tradução: Marcelo Backes. [S. l.]: Biblioteca Unicamp, 1955. Disponível em:
https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/poemabrecht.pdf. Acesso em: 29 mar. 2023.

BRECHT, Bertolt. **A Compra do Latão**: [1939-1955]. Lisboa: Vega, 1999.

BRECHT, Bertolt. **Pequeno Organon para o teatro**. Tradução: Fiana Hasse Pais Bandão. Lisboa: Portugália Editora, 1964.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, Nankin Editorial, 2012.

COSTA, Iná Camargo (2010). **Brecht e o teatro épico**. *Literatura E Sociedade*, 15(13), 214-233. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p214-233>

DE MORAES, Vinicius. **O operário em construção**. Rio de Janeiro, 1959. Disponível em:
<https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-operario-em-construcao>. Acesso em: 27 mar. 2023.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Nova Cultural Ltda, São Paulo, 1996.

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 (1845-1846). São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: vida e obra. [S. l.]: José Álvaro Editor S.A., 1968.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Tradução: Aldo Dela Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950) Tradução: Luiz Sérgio Repa São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação**: um manual de direção teatral. 2ª. ed. [S. l.]: Editora Hucitec, 1986.