

### Notas sobre o efeito de aproximação em Bertolt Brecht<sup>1</sup>

Em uma crônica publicada no jornal “O globo”, Luis Fernando Veríssimo propõe um exercício espiritual que, mais ou menos inconscientemente, todos já fizemos alguma vez:

No filme *La chinoise*, de Jean-Luc Godard, um personagem se vê diante de um quadro-negro em que estão escritos os nomes de todos os principais escritores, compositores, pensadores e artistas da História – e começa a apagá-los, nome por nome, até sobrar um só. Está fazendo uma espécie de purgação intelectual. Experimente fazer o mesmo. Encha um quadro-negro com todos os nomes que lhe ocorrerem, sem nenhum tipo de ordem. Uma seqüência pode ser, por exemplo, ‘Heródoto, Nietzsche, São Tomás de Aquino e Charlie Parker’, outra ‘Villa-Lobos, Strindberg, Marquês de Sade, Platão e Frida Kahlo’. Quando não sobrar espaço no quadro-negro nem para um nome curto (‘Meu Deus, esqueci o Rilke!’), comece a apagar. Nome por nome. O importante é não racionalizar. Não estabelecer critério ou hierarquia. Deixar o apagador fazer seu trabalho sem interferência da sua consciência ou da sua emoção. Apenas ir apagando. Você pode descobrir coisas surpreendentes a seu próprio respeito. Nomes que, até aquele momento, faziam parte da sua galeria de veneráveis se revelarão apagáveis, outros serão poupados até quase o fim. E no fim, o nome que sobrar, o único nome que você não apagar, poderá ser a maior revelação de todas. Não será, necessariamente, o nome de quem você considera o mais importante, influente, valioso ou simpático da história das idéias ou das artes. Será apenas o nome que, por alguma razão, você não conseguiu apagar. Depois você só precisará se explicar para você mesmo.

No filme do Godard, o único nome que ficava no quadro-negro era o de Brecht.<sup>2</sup>

O filme *A chinesa* foi lançado na França em 30 de agosto de 1967 e, segundo diversos críticos, teria antecipado profeticamente alguns dos acontecimentos de maio de

---

<sup>1</sup> Advertência inicial: Ao ser acusado de plágio na época da *Ópera dos três vinténs* – ele usou muitos versos de uma tradução alemã de Villon sem dar os créditos ao tradutor – Brecht respondeu aos críticos que sempre fora muito negligente com relação a essas questões de propriedade, sobretudo de propriedade intelectual. Se, além disso, notarmos que há um parentesco inegável entre o teatro épico brechtiano e a montagem cinematográfica como concebida por Eisenstein, parece-me que a forma deste texto, redigido em um estágio ainda muito incipiente da minha pesquisa sobre Brecht e composto com base em uma montagem de citações, paráfrases e idéias extraídas dos textos que li até o momento, fica justificada.

<sup>2</sup> VERÍSSIMO, Luís Fernando. “Jornal O Globo”, 22.06.2008.

1968. Seu subtítulo, “*un film en train de se faire*”, remete a uma das principais exigências do teatro brechtiano: a exigência de a encenação enfatizar o que há de fingimento, de artificial e artificioso na conduta teatral, assim mostrando os bastidores da ação e ensinando que também as condutas da vida têm algo de representação – e portanto de que também fora do teatro os papéis e a peça poderiam ser outros. Um dos atores do filme, Jean-Pierre Léaud, espécie de alter-ego de François Truffaut, alçado ao estrelato com apenas doze anos por seu papel em *Os incompreendidos (Le quatre-cent coups)*, permanece como o paradigma cinematográfico do “ator brechtiano”. Por manter sempre uma distância irônica com relação aos papéis que assume, a artificialidade de seus gestos e de sua entonação saltam à vista, obrigando o espectador a desconfiar do que vê, a manter com relação ao filme a mesma distância crítica que Léaud mantém com relação aos personagens que representa, ou melhor, apresenta. Além disso, no filme de Godard, as constantes citações de obras literárias e filosóficas, lidas em voz alta pelos atores, a inserção de imagens documentais, fotografias, histórias em quadrinhos e letreiros, que continuamente interrompem a progressão linear do enredo, devem muito às conquistas cênicas de Brecht. Finalmente, coroando a inventividade da montagem e o tom parodístico da encenação, o uso da banda sonora é francamente épico, na medida em que, destoando da ação, funciona como seu comentário, chamando a atenção para os nexos entre o que ocorre no “aparelho” daqueles jovens revolucionários e o mundo para além daquelas quatro paredes. Compreende-se, portanto, por que o nome de Brecht foi o único que não pôde ser apagado por Léaud: apagá-lo implicaria encobrir o princípio articulador da obra, implicaria trair a auto-referencialidade (e a auto-reflexividade) a que a arte de nosso tempo está condenada.

Indo um pouco além dessa análise imanente da forma do filme, vale lembrar que, pouco após a realização de *A chinesa*, Godard fundou, junto com seu colaborador Jean-Pierre Gorin, filósofo formado na Sorbonne, o grupo Dziga Vertov, uma célula revolucionária de inspiração (ironicamente) maoísta, cujo pressuposto era a convicção de que a gramática da linguagem cinematográfica servia aos interesses da burguesia. Tratava-se, para os integrantes do grupo, de criar uma linguagem que permitisse o surgimento de um novo cinema político. Essa linguagem, evidentemente, não seria uma criação *ex nihilo*, mas nasceria de uma apropriação das obras de outros artistas comprometidos com a

revolução, dentre os quais o nome de Brecht, para Godard, sempre ocupou uma posição de destaque.

Feitas essas considerações introdutórias, minha proposta é discutir duas questões:

1. por que, às vésperas de maio de 1968, um cineasta como Godard acreditava que Brecht era a figura-chave para uma aproximação entre arte e política revolucionária?
2. até que ponto, em 2008, o nome de Brecht continua resistindo a se deixar apagar do nosso quadro negro?

### **Brecht em maio de 1968**

Para além da predileção individual de um artista de vanguarda como Godard pela obra de Bertolt Brecht, o fato é que, a partir da morte do dramaturgo, em 1956, a sua reputação mundial só fez aumentar, tendo provavelmente alcançado o seu ponto mais alto no final da década de 1960. Por isso, em vez de tentar entender as razões da admiração de Godard por Brecht a partir de uma imersão nas obras do cineasta, optarei aqui por uma abordagem especulativa da importância de Brecht à época de *A chinesa*, uma abordagem baseada sobretudo no ensaio “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, de Roberto Schwarz, principal inspiração deste texto.<sup>3</sup>

No prólogo de “A exceção e a regra”, escreve o dramaturgo alemão:

Logo mais contaremos  
A história de uma viagem empreendida  
Por um explorador e dois explorados.  
Vocês olhem bem para o comportamento deles:  
Notem que, apesar de familiar, ele é estranho  
Inexplicável, apesar de comum  
Incompreensível, embora sendo a regra.  
Mesmo as ações mínimas, simples em aparência  
Observem-nas com desconfiança! Questionem a necessidade  
Sobretudo do que é habitual!  
Pedimos que por favor não achem  
Natural o que muito se repete!  
Porque em tempos como este, de sangrenta desorientação  
De arbítrio planejado, de desordem induzida  
De humanidade desumanizada, nada seja dito natural  
Para que nada seja dito imutável.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> SCHWARZ, Roberto. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 113-148.

<sup>4</sup> BRECHT, Bertolt *apud* SCHWARZ, Roberto. Op. cit., p. 114.

Nesse pequeno prólogo, em que o dramaturgo, dirigindo-se diretamente aos espectadores – um “crime” pelo qual Adorno jamais o perdoaria! –, lhes apresenta narrativamente não apenas o enredo, mas também a “mensagem” de sua peça, concentram-se os principais elementos de um tipo de teatro que, especialmente com o qualificativo de “épico”, costuma-se identificar como “teatro brechtiano”. Segundo as palavras do próprio Brecht, a marca fundamental do teatro épico é que

o palco principiou a narrar. A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. E não era somente o fundo que tomava posição perante os acontecimentos ocorridos no palco, trazendo à memória, em enormes telas, outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em algum lugar; justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas dos personagens; fornecendo números concretos, suscetíveis de serem apreendidos através dos sentidos, para acompanharem diálogos abstratos; pondo à disposição de acontecimentos plásticos, cujo sentido fosse indefinido, números e frases. Também os atores não consumavam completamente a sua transformação, antes mantinham uma distância com relação à personagem, e incitavam, até ostensivamente, a uma crítica.

Não mais era permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem conseqüências na prática), por mera empatia para com a personagem dramática. A representação submetia os temas e os acontecimentos a um processo de distanciamento indispensável à sua compreensão. Em tudo o que é evidente, é hábito renunciar-se, muito simplesmente, ao ato de compreender. O que era natural tinha, pois, de adquirir um caráter sensacional. Só assim as leis de causa e efeito podiam ser postas em relevo. Os homens tinham de agir de determinada forma e poder, simultaneamente, agir de outra.<sup>5</sup>

Deixando por ora de lado o potencial de desestabilização da univocidade da mensagem do dramaturgo inerente ao uso brechtiano de técnicas que geram um ruído entre o que é dito pelos personagens e o que é mostrado pela encenação – técnicas que geram uma contradição entre o que crêem os indivíduos que se sentem independentes de processos sociais mais amplos e o que experimentam os espectadores através de projeções e estatísticas que desmentem os personagens com os quais a princípio deveriam se identificar empaticamente –, é possível reduzir as intenções pedagógicas do teatro brechtiano aos três passos ideais que configuram o que Frederic Jameson chama de “método Brecht”: em primeiro lugar, o efeito gerado pelas já mencionadas técnicas de distanciamento seria o estranhamento ou a admiração – herdeira do *thaumazein* grego! – face a uma situação anteriormente vista como natural; em segundo lugar, viria a tomada de consciência dos

---

<sup>5</sup> BRECHT, Bertolt. “Teatro recreativo ou teatro didático?”. In: *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 66.

condicionantes, historicamente determinados e portanto mutáveis, daquela situação; finalmente, dessa consciência brotaria o ímpeto de transformar aquela situação e conseqüentemente a ação revolucionária.<sup>6</sup>

Como bem notou Jeanne-Marie Gagnebin ao comentar o “método Brecht” de Jameson, que transforma o dramaturgo em um herdeiro direto do iluminismo, Brecht seria “suficientemente materialista para saber que a realização desse itinerário não é automática: há obstáculos de peso, econômicos, políticos, pequenas covardias cotidianas ou situações excepcionais que impedem seu bom desenrolar. Mas a possibilidade de sua efetivação persiste e permanece imprescindível para que possa haver uma relação segura entre teatro épico e ação política, entre arte e revolução.”<sup>7</sup>

### **Objecções à atualidade de Brecht**

Ora, se em 1967, quando do lançamento de *A chinesa*, o “método Brecht”, por mais que já houvesse sido questionado e abalado por diversos acontecimentos históricos, permanecia como guia de muitos intelectuais e artistas de esquerda, o fato é que, em 2008, a aposta brechtiana na possibilidade de a técnica servir a um anti-ilusionismo humanista ou de a arte servir de guia à ação revolucionária soa ou bem como risível ingenuidade ou bem como perigoso anacronismo, pois nos desvia de uma *práxis* mais condizente com nossa inscrição histórica. Uma lista de argumentos que provasse a inatualidade do “método Brecht” seria interminável, na medida em que a aproximação entre Brecht e o iluminismo faz valerem também para o dramaturgo boa parte das críticas que, ao longo dos séculos XIX e XX, chamaram a atenção para a dialética do esclarecimento. Dentre as muitas possíveis objeções à Brecht – ou melhor, ao método Brecht, do qual talvez seja necessário dissociar a obra brechtiana naquilo que ela resguarda de mais relevante para o nosso tempo –, Roberto Schwarz destaca três que não me parecem de somenos importância.

---

<sup>6</sup> Cf. JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999 *apud* GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Críticas estéticas e políticas da *kátharsis* compreendida como identificação”. In: DUARTE, R., FIGUEIREDO, V., FREITAS, V. e KANGUSSU, I. (Orgs.) *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002, p. 159.

<sup>7</sup> GAGNEBIN, J.M. Op. Cit., p. 159.

A primeira objeção por ele apresentada enfatiza que, já ao tempo de Brecht, há muito a realidade histórica perdera a sua aparência de naturalidade, assim tornando problemática uma das pretensões centrais do teatro épico. Escreve Schwarz:

Nalgumas partes da Europa, a Primeira Guerra Mundial varreu a superstição da ordem e da autoridade, aquela mesma que em princípio seria o alvo da crítica desnaturalizadora. Os anos seguintes assistiram a outros cataclismos igualmente 'antinaturais', além de inéditos, que agravaram o abalo: Revolução Russa, hiperinflação, Crise de 29, desemprego e subida do nazismo. (...) Será mesmo que a sociedade a caminho do fascismo, caracterizada por caos, complô, ação direta, manipulação, etc, pareceria natural? E reside mesmo aí, nessa ilusão de naturalidade, o bloqueio que aprisiona os explorados em sua condição, fechando-lhes a saída em direção a uma sociedade mais justa?<sup>8</sup>

A segunda objeção destaca a necessidade de abandonarmos qualquer futurologia, qualquer projeto utópico baseado em uma transformação total da sociedade, qualquer compreensão da ação política que negligencie o intrincado complexo que constitui a microfísica do poder, a qual, para um pensador como Adorno, é um sintoma da opacidade da realidade histórica. Cito Schwarz novamente:

(...) hoje como ontem, o caráter absurdo e devastador do capitalismo se impõe como uma evidência, a qual contudo está presa historicamente outra, a revelação da dinâmica regressiva das sociedades que romperam com o padrão burguês na tentativa de superá-lo. Isso não torna insuperável esse padrão, mas mostra que não é suficiente sair dele para criar uma outra ordem superior. Diferentemente do que a esquerda supunha, a passagem da crítica à superação mostrou não ser automática, nem óbvia.<sup>9</sup>

A última objeção, finalmente, coloca em xeque o teatro épico naquilo que ele tem de mais interessante até mesmo para um leitor como Benjamin: a valorização do potencial emancipador da técnica como ferramenta de resistência ao império do sentido. Uma última vez, peço licença para uma longa citação de Schwarz:

É fácil notar o uso que a publicidade tem feito dos resultados mais sensacionais da arte de vanguarda, entre eles os recursos do ator brechtiano. O ganho em inteligência representado pelo distanciamento, concebido outrora para estimular a crítica e liberar a escolha social, troca de sinal sobre o novo fundo de consumismo generalizado, ajudando, suponhamos, a vender uma marca de sapólio. Vocês estão lembrados do excelente ator que faz a propaganda de televisão da palhinha Bom Bril. O distanciamento não só deixou de distanciar, como pelo contrário vivifica e torna palatável a nossa semicapitulação, a

---

<sup>8</sup> SCHWARZ, R. Op. Cit., p. 117.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 126.

consciência de que entre as marcas concorrentes de sapólio pode não haver grande diferença, e que no entanto nos realizamos ‘escolhendo’. Noutra plano, como se observa na abertura de qualquer noticiário de TV, também o foco brechtiano na infra-estrutura material da ideologia – na inclusão didática dos bastidores na cena do primeiro plano – trocou de sentido, funcionando como apoio à autoridade do capital, e não como crítica.<sup>10</sup>

### **Brecht no (nosso) quadro-negro**

A partir das ressalvas de Schwarz, a que se poderiam acrescentar as célebres críticas de Adorno ao “*plumpes Denken*” de Brecht<sup>11</sup> e sobretudo à compreensão brechtiana da arte engajada, que não reconheceria que o único engajamento possível para a arte de nosso tempo é uma radical fidelidade à autonomia da obra de arte, fidelidade que implica uma recusa por parte do artista de quaisquer considerações acerca da recepção de suas obras e portanto de quaisquer concessões ao estágio de consciência do seu público, fica esboçada a situação do problema da atualidade de Brecht. Repetamos então a segunda das perguntas formuladas inicialmente: até que ponto, em 2008, o nome de Brecht continua resistindo a se deixar apagar do nosso quadro negro?

Evidentemente, no espaço de um pequeno texto como este, qualquer resposta enfática a essa pergunta seria uma temeridade. Não obstante, antes de concluir, eu gostaria de retomar uma das respostas que mais consistentemente salvam o pensamento de Brecht de sua redução ao “método Brecht”: a resposta de Walter Benjamin.

Resumindo de forma deveras grosseira – viva o *plumpes Denken!* –, as considerações de Benjamin sobre Brecht, poder-se-ia afirmar que, mais do que uma mera negação da empatia e da catarse que caracterizariam o drama aristotélico, para Benjamin a interrupção (*Unterbrechung*), tanto da cena teatral quanto do processo de identificação do espectador com os personagens da peça, seria o fulcro do teatro épico de Brecht. As constantes interrupções, que guardariam uma certa analogia com a “vivência do choque” (*Schockerlebnis*) – fundamental na descrição benjaminiana da forma de percepção, historicamente constituída, que caracteriza o homem perdido na multidão das grandes cidades modernas –, seriam o índice da fidelidade de Brecht à sua situação histórica e, conseqüentemente, de sua atualidade. Além disso, como o principal motor de tais interrupções seriam os elementos cênicos propriamente ditos – o corpo e a voz dos atores,

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 130.

<sup>11</sup> Cf. ADORNO, Theodor. “Engagement”. In: *Noten zur Literatur III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

os cenários, as projeções, a maquiagem, as máscaras, os figurinos e demais adereços, sem esquecer naturalmente do uso godardiano, isto é, brechtiano da banda sonora, que faz os sons em geral e as canções em particular sempre entrarem no tempo errado –, de acordo com a leitura de Benjamin, o mais interessante no teatro épico não seria a sua mensagem pedagógica, aquilo que o dramaturgo é capaz de transmitir narrativa e conscientemente a seus espectadores, mas sim justamente o jogo de fragmentos cênicos, materiais, corporais, que escapariam ao império daquele sentido unívoco conscientemente visado por Brecht – e, de acordo com Adorno, ultrapassado já na década de 60. Esses elementos cênicos, ao preservarem a sua autonomia e se deixarem combinar de inúmeras maneiras por cada espectador, não se deixariam reduzir a meros instrumentos para a difusão da crítica marxiana da economia política abraçada por Brecht. Assim, preservariam toda a sua estranheza, toda a sua autonomia, ao mesmo tempo denunciando a fragmentariedade e a opacidade do todo. Sob a ótica dessa valorização dos elementos cênicos em detrimento da clareza iluminista visada pelo texto do dramaturgo, o teatro de Brecht guardaria uma certa analogia com a música atonal, tão valorizada por Adorno, e seria mais realista, mais fiel à real complexidade da realidade histórica, do que qualquer teatro engajado em sentido vulgar.<sup>12</sup>

A partir dessa caracterização da leitura benjaminiana de Brecht, baseada sobretudo na tese de doutorado de Lucciano Gatti<sup>13</sup> e em um artigo de Carla Milani Damiano sobre o tema<sup>14</sup>, eu gostaria de concluir com algumas questões, que pretendo confrontar em um momento mais maduro da minha pesquisa:

1. ao valorizar, no teatro brechtiano, aquilo que o aproxima de Kafka – e, indo um pouco mais longe, até mesmo de Beckett –, não estaremos comprando a atualidade de Brecht ao preço de uma kafkização ou beckettização que fere inteiramente a especificidade de sua obra?

2. uma vez que Brecht, nisso muito distante de Beckett, leva sempre em consideração o seu público, seduzindo-o primeiro para só depois, através de técnicas

---

<sup>12</sup> Cf. COSTA, Iná Camargo. Brecht, Adorno e o interesse do engajamento. *In: Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

<sup>13</sup> Cf. GATTI, Lucciano. *O foco da crítica: Arte e verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin*. Tese de Doutorado: UNICAMP, 2008.

<sup>14</sup> Cf. DAMIÃO, Carla Milani. “Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht”. *In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2007, pp. 185-203.



cênicas das mais simples às mais sofisticadas, interromper essa tendência à identificação, não seria interessante investigar, no teatro brechtiano, os mecanismos por ele desenvolvidos para gerar o que se poderia chamar de um “efeito de aproximação”?

3. tendo em vista que o próprio Brecht chamou inúmeras vezes a atenção de seus críticos para o fato de que o teatro épico não pretende ser intelectualista e aborrecido, mas sim que pretende tornar divertidos o distanciamento e a crítica através de exercícios lúdicos, que portanto o teatro épico também trabalha com emoções, que no entanto devem levar o espectador a refletir e a propor soluções, qual seria a textura dessas emoções suscitadas pelo teatro épico e que nascem de sucessivas interrupções da identificação entre ator e personagem, espectador e personagem? Como compreender, por exemplo, a cena do auto-sacrifício de Kattrin<sup>15</sup> sem cair no melodrama, mas, simultaneamente, sem sacrificar a identificação com a personagem em algum nível exigida pelo dramaturgo?

4. supondo que Roberto Schwarz tem razão quando afirma que as conquistas técnicas do teatro épico, que deveriam ter um efeito crítico, foram no entanto apropriadas pela indústria cultural, não seria possível afirmar que, hoje, alguns conteúdos do discurso marxista, dado o anacronismo a que foram condenados por essa mesma indústria, têm um poder de gerar um estranhamento maior do que mecanismos exclusivamente formais?

---

<sup>15</sup> Cf. BRECHT, Bertolt. *Mãe coragem e seus filhos: uma crônica da guerra dos trinta anos*. In: *Teatro Completo*, vol. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.