

O COMPROMISSO POLÍTICO DE BERTOLT BRECHT

– BEATRIZ CALLÓ

RESUMO

Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturgo e diretor alemão, dedicou o conjunto de sua obra ao pensamento crítico e à exploração dos funcionamentos dos processos sociais. Seu compromisso com as questões políticas e culturais de sua época – como o avanço do nazifascismo, sua vida no exílio e as críticas ao capitalismo –, assim como a formulação teórica de uma nova forma de produção teatral que se contrapõe ao teatro burguês, hegemônico e mercadológico, encontram concretude em sua prática artística, realizada coletivamente no trabalho do Berliner Ensemble, grupo teatral criado por ele e Helene Weigel, em setembro de 1949. Foi seu envolvimento com as questões sociais que o levou a desenvolver um novo jeito de fazer teatro e a radicalizar e refuncionalizar o aparelho. A partir do diálogo com Adorno e Benjamin, o artigo debate a questão do engajamento brechtiano, à luz de aspectos de sua obra.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; Teatro épico; Engajamento; Peças didáticas.

ABSTRACT

Bertolt Brecht (1898-1956), German playwright and director, devoted his entire oeuvre to critical thinking and exploring the workings of social processes. His commitment to the political and cultural issues of his time - such as the advance of Nazi-fascism, his life in exile, and his criticism of capitalism -, as well as the theoretical formulation of a new form of theatrical production that opposes the bourgeois, hegemonic and market theater, find concreteness in his artistic practice, collectively realized in the work of the Berliner Ensemble, a theater group created by him and Helene Weigel in September 1949. It was his involvement with social issues that led him to develop a new way of making theater and to radicalize and refuncionalize the device. Based on a dialogue with Adorno and Benjamin, the article discusses the question of Brechtian engagement in light of aspects of his work.

Keywords: Bertolt Brecht; Epic theater; Commitment; Learning plays.

Bertolt Brecht (1898-1956), autor e diretor alemão, rompe com a forma hegemônica do teatro burguês na primeira metade do século XX, tentando responder à questão sobre a função social do teatro. Encontrou a resposta nas práticas do teatro grego e nas experiências do teatro de agitação e propaganda soviético e suas reverberações na Alemanha. Influenciado também pela sua parceria com Erwin Piscator, Brecht faz uma revisão do teatro ocidental e, na tentativa de um novo, propõe uma desmontagem do aparelho tal como ele existe, modificando o cenário teatral do século XX. Assim, torna-se companheiro indispensável nos processos de luta de grupos de teatro até a atualidade.

De acordo com Manfred Wekwerth (2011, p. 32-3), assistente de direção do coletivo teatral Berliner Ensemble a partir de 1951 e diretor artístico da companhia entre 1960 e 1969, o teatro de Brecht apresenta quatro características principais. A primeira delas é que ele é marcado pelo ponto de vista que assume no mundo. Esse ponto de vista não se reduz a uma estética teatral específica, mas a um posicionamento sobre o mundo. As obras partem do ponto de vista historiador, sob o qual os acontecimentos são entendidos como próprios de um momento histórico, portanto, modificáveis. A segunda característica é que o trabalho brechtiano é marcado pela maneira como aproxima o teatro e o mundo. O mundo está imbuído de contradições e o teatro deve evidenciá-las. Foi a partir desse pressuposto que Brecht formulou toda a teoria do efeito de estranhamento. O teatro de Brecht é, em terceiro lugar, marcado pelo ponto de vista em relação ao público. Brecht se relaciona com seu público como parceiro de trabalho, parte da equipe, que descobre junto questões que concernem à vida social, pois apenas o público pode colocar em ação o que o teatro pretende. Por último, o teatro de Brecht é marcado pelo seu modo de trabalhar. Isso diz respeito ao seu método e a tudo que ele engloba.

Em *Me-Ti: Buch der Wendungen* [*Me-Ti: livro das reviravoltas*], Brecht desenvolve conceitos-chave de sua filosofia, assim como questões centrais de seu tempo; o trabalho transita com o conceito da dialética, além de tecer comentários sobre a política de esquerda da época. Nele, Brecht escreve:

O grande método é um ensino prático das alianças e da dissolução das alianças, a exploração das mudanças e a dependência das mudanças, a realização da mudança e a mudança dos realizadores, a separação e formação de unidades, a dependência de opostos sem um ao outro, a compatibilidade de opostos mutuamente exclusivos. O grande método torna possível reconhecer e usar processos nas coisas. Ensina a fazer perguntas que permitam ação (BRECHT, 2016, p. 85, tradução nossa).

A partir desse livro, Fredric Jameson desenvolve um diálogo com a obra brechtiana. Em *Brecht e a questão do método*, defende a utilidade e a atualidade do autor em tempos em que “[...] a retórica do mercado pós-Guerra Fria chega a ser mais anticomunista que a dos velhos tempos” (2013, p. 13), fornecendo tanto uma descrição quanto uma análise cultural da teoria e estética brechtianas.

Jameson afirma que Brecht responde em suas peças a vários impulsos sociais e artísticos: interesse pela inovação dramática e teórica; uma demanda por um novo tipo de literatura política e o desejo de dar voz a diversos grupos que antes eram mantidos em uma condição de subalternidade. O projeto de Jameson é, portanto, recuperar o corpo de trabalho para uma era pós-moderna; recuperar Brecht para o modernismo e apropriar-se dele para o pós-modernismo. Jameson define o método dialético brechtiano como uma construção de contradições em termos de seu estilo, seu pensamento ou doutrina e sua trama ou narrativa. Não é difícil compreender a razão pela qual os modelos aristotélicos seriam antagônicos à análise marxista que ocorre em um teatro épico. Por um lado, os primeiros são construídos sobre a catarse, que aplaina as distinções sociais, unificando o público. Por outro, a intenção do teatro épico-dialético é dividir seus integrantes e, assim, reformular e repetir a luta de classes. A maioria dessas contradições existe a serviço do estranhamento, que previne ou até mesmo anula a resposta emocional, de modo que a análise racional permanece primária.

O autor compara o método de estranhamento de Brecht no teatro à teoria da montagem de Sergei Eisenstein no cinema, na medida em que a técnica tem significado em si mesma e a forma não é apenas inseparável, mas também está a serviço do conteúdo. A noção de estudo é central para o teatro de Brecht. Em seu texto *O teatro experimental* (BRECHT, 1967), escrito em 1939, o autor aponta pela primeira vez o binômio-chave para seu trabalho: o teatro tem a função de divertir e ensinar, sendo a diversão o prazer do aprendizado, aliando o prazer de ensinar ao estético. O método consiste, também, em uma pedagogia brechtiana, desenvolvida de maneira coletiva e dialética, baseada na prática teatral, visando desenvolver a formação política e a intervenção nos processos sociais. O que é, principalmente, estudado e ensinado nas peças de Brecht se relaciona com a natureza dos negócios e do capital, com a produção e o consumo. No entanto, tal didatismo é rechaçado na arte modernista, que é supostamente resistente ao conteúdo político, e assim este se torna o espaço primário onde Jameson deve recuperar Brecht para o modernismo.

O teatro de Brecht, calcado na relação divertir-ensinar, não se limita a explicar o mundo, pois se dispõe a modificá-lo. É um teatro que atua, ao mesmo tempo, como ciência e como arte. Segundo Bornheim (1992), para que o público seja levado a adotar um comportamento crítico, o espetáculo deve ser elaborado de tal modo que seja transmitido a ele a cientificidade e essa ciência é a sociologia, pois se identifica com as teses marxistas. Brecht recorre à ciência para liquidar o teatro ilusionista e essa aproximação de arte e ciência tem a militância como caráter constitutivo (PASTA, 2010, p. 24). Refutando a imutabilidade das coisas, Brecht se apoia no conceito marxista de materialismo dialético para desvelar as razões da natureza das relações sociais.

O método de Brecht pode ser resumido como um processo: construção da fábula, forma dos arranjos das cenas, desenvolvimento de um *gestus* básico para as personagens e o estudo de uma gama diversificada de atitudes. O objetivo é produzir um teatro que permita ao espectador especular sobre os modos como a sociedade funciona, chamando a atenção para as contradições que impulsionam a ação. A possibilidade de compreensão do método brechtiano se dá somente em sua dimensão política, ou seja, é fundamental considerar o pensamento marxista para total apreensão da práxis brechtiana e de sua posição política revolucionária e resistente ao pensamento hegemônico.

Como caso exemplar de um teatro que diverte e ensina, Brecht lança mão do exemplo do trabalho de Piscator, que emprega o caráter pedagógico em todos os seus trabalhos, além de inovar os experimentos poéticos e técnicos para que o objetivo didático seja alcançado. Como resultado, o próprio público se divide, não compartilha mais a mesma experiência artística, pois o prazer pela arte depende de uma atitude política, que é provocada e pode ser adotada. Essa nova maneira de aprender já não é compatível com a antiga forma de se divertir, pois quanto mais identificado o público está com a obra, menos é capaz de tirar algo dela. Sobre a diferença entre a atitude do público do teatro dramático e o do teatro épico, Bernard Dort afirma:

A primeira atitude é a de *participação*, não apenas no espectador no que ocorre com o ator, mas do espectador na própria natureza do mundo representado – seu reconhecimento como natureza geral, eterna. Em todas as fases do teatro épico intervém um *distanciamento*: distanciamento entre os detalhes naturalistas e a História esquematizada, entre as próprias cenas, separadas umas das outras, entre o mundo e o Homem, entre o espetáculo e o espectador. E este é então levado a reconhecer o caráter passageiro, temporário da natureza que lhe é representada para ele, e a considerá-la como um certo estado histórico do mundo e dos homens (DORT, 2010, p. 296).

Na forma aristotélica, as personagens e as situações são apresentadas como imutáveis, naturais e inevitáveis; logo, a-históricas. Assim, Brecht propõe o caminho do estranhamento para que se consiga um teatro que não tenha a identificação como elemento basal. Sobre as transformações promovidas por Brecht, Walter Benjamin afirma:

Para o palco, o público deixa de ser uma massa de cobaias hipnotizadas e se torna uma reunião de interessados, cujas demandas devem ser atendidas. Para o texto, a encenação não é mais uma interpretação virtuosa, mas controle estrito. Para a encenação, o texto não é mais uma base, mas coordenadas em que se registra, como novas formulações, o resultado. Para os atores, o diretor não passa mais orientações sobre efeitos, mas teses diante das quais é preciso tomar partido. Para o diretor, o ator não é mais o fingidor que tem de encarnar um papel, mas o funcionário que o inventaria (BENJAMIN, 2017, p. 12).

Aí reside sua crítica à forma dramática, negando a catarse aristotélica (pilar da estética dominante) em prol da transformação do palco em um fórum, uma tribuna para as teses políticas, apresentando os acontecimentos sociais em processo dialético.

A dramaturgia de Brecht descartou a catarse aristotélica, o extravasamento dos afetos pela empatia com o destino comovente do herói. O interesse relaxado do público, para quem se destinam as encenações do teatro épico, é particular exatamente porque a empatia dos espectadores quase não é mobilizada. A arte do teatro épico consiste em provocar espanto, não empatia (BENJAMIN, 2017, p. 25).

Para conseguir alcançar seus objetivos de um teatro comprometido com as questões sociais e ainda disparador do pensamento crítico do público, Brecht compila uma série de expedientes no chamado *Verfremdungseffekt*, o efeito de estranhamento, recurso poético que o acompanhou durante toda sua trajetória, em maior ou menor grau, mas que somente foi teorizado durante seu período de exílio.

O efeito de estranhamento reúne expedientes fundamentais para que o público adote uma atitude crítica e, na perspectiva política de Bertolt Brecht, para que reconheça os problemas sociais e do capitalismo. Para isso, Brecht lança mão do materialismo dialético como perspectiva capaz de contemplar o propósito estético e político, ao tratar as condições sociais como processo: “A concepção do homem como uma variável do meio ambiente e do meio ambiente como uma variável do homem, ou seja, a redução do meio ambiente às relações entre os homens [...]” (BRECHT, 2005, p. 85).

Como um palimpsesto, o efeito de estranhamento apresenta diversas camadas que podem ampliar e possibilitar ao público analisar e discutir as teses da obra racionalmente. Elas estão presentes em todas as etapas do fazer teatral: na dramaturgia, na interpretação e na encenação. Dessa maneira, os processos pelos quais a sociedade se transforma, que já estão familiarizados/naturalizados, podem ser revelados. Brecht parte da contestação da natureza burguesa, que é histórica e falsamente considerada eterna; assim, é preciso conhecê-la para, depois, transformá-la. Conscientemente, Brecht evita a impressão de que o espetáculo possa ser um todo orgânico. Evidenciando a construção da ficção ou da teatralidade, Brecht chama a atenção, por meio de diversos expedientes, para o artificial, "artificialmente" feito, não cultivado, refuncionalizando o teatro para um novo uso social. A teoria brechtiana está intimamente ligada à sua prática. A encenação resulta das decisões de uma direção coletiva, obtida através da discussão que relaciona as experiências da prática social dos intervenientes com os processos que ocorrem na fábula da peça.

Apesar de não ter feito qualquer sistematização de seu trabalho, Brecht se preocupava com a documentação das etapas e dos processos de montagem, para servir de estudo tanto externo, quanto na própria companhia, garantindo que seus próprios processos fossem registrados e refletidos. Desde a primeira produção, Brecht insistiu que seus assistentes de direção e dramaturgia compilassem as chamadas *Notate*, com o objetivo de registrar não apenas os ensaios, mas de tentar explicar as decisões tomadas.

Essa documentação se dá com a criação dos *Modellbücher* (livros-modelo) e com a publicação de *Theaterarbeit*. De acordo com David Barnett (2016), a conexão entre os livros-modelo e *Theaterarbeit* é a produção da diferença: a diferença entre o modelo e a cópia, entre uma produção e outra, entre o documento e o trabalho real no teatro. Em cada caso, é o método que informa os epifenômenos das produções. A documentação procura conectar dialética e desempenho a dois fins principais: dar um exemplo concreto usando o método dialético e sugerir sua aplicabilidade mais ampla, algo mais claramente demonstrado na variedade de produções encontradas em *Theaterarbeit*.

Ainda segundo Barnett (2015), a própria forma de ensaio tem como objetivo sensibilizar o ator para a dialética e a dimensão social da obra. Brecht orienta o elenco a traçar as contradições no diálogo, em vez de escondê-las sob a perspectiva de caráter imutável. Assim, menos dependentes do diretor, a responsabilidade pela criação é dividida: os e as intérpretes se responsabilizam pelo desempenho dialético e o diretor faz sugestões, correções e provocações. Manfred Wekwerth afirma que priorizar o trabalho com as marcações, posições e movimentos é mais importante do que focar nas questões emocionais e psicológicas. O

autor enfatiza que essa importância se dá pelo motivo de a história ser contada pela composição cênica, pela disposição das personagens, que mostra a relação entre as pessoas e as suas posições sociais. E acrescenta: “É a partir do arranjo cênico que a irrupção do materialismo na selva do teatro pode ser realizada do modo mais simples possível” (1986, p. 112-3). Sendo assim, o teatro brechtiano só se conclui em cena, porque tanto a dramaturgia quanto a encenação fazem parte do mesmo método para a refuncionalização do aparelho teatral.

Em 1934, Walter Benjamin confere uma palestra no Instituto Para o Estudo do Fascismo, em Paris, transcrita no ensaio “O autor como produtor” (2017), em que apresenta uma série de formulações acerca do papel do escritor (e, de maneira geral, do artista) diante do avanço da extrema-direita na Europa, como um convite aos intelectuais de esquerda para refletirem sobre as próprias condições de produtores e se juntarem à causa da classe trabalhadora. Nele, o autor debate, mais do que a relação entre forma e conteúdo, a relação existente – e necessária – entre tendência e qualidade. O artista segue uma *tendência* quando seu trabalho serve a certos interesses de classe, sendo considerada *correta* quando se abdica de sua “autonomia” (ou da falsa ideia de liberdade apresentada pelo capital e inatingível devido a suas exigências mercadológicas) e se coloca ao lado do proletariado na luta de classes. Para ele, “[...] o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser definido – ou melhor, escolhido – por sua posição no processo produtivo” (idem, p. 91).

O fato de qualquer artista se colocar no campo de batalha por uma sociedade sem classes não garantiria, segundo Benjamin, a isenção de sua obra de uma qualidade estética: “[...] uma obra que segue a tendência correta tem, necessariamente, de apresentar todas as outras qualidades” (idem, p. 86). Essa é a afirmação que o filósofo busca comprovar no decorrer do texto. Considerando que as relações de produção condicionam as relações sociais, deve-se questionar não como as obras de arte de situam *diantes* dessas relações de produção, mas sim *dentro* delas, levando em consideração sua técnica, que “[...] norteia a correta determinação das relações entre tendência e qualidade” (idem, p. 87).

Benjamin lança mão do exemplo do escritor russo Serguei Tretiakov, que diferencia os escritores entre operativos e informativos, sendo que o objetivo dos primeiros, em tese, concerne a participar ativamente do processo revolucionário político, combater antes de relatar, não apenas noticiar os acontecimentos. Mas a questão central do texto está na transformação das formas de produção, para não abastecer as já existentes a serviço do capital. Ele afirma que “(...) a

tendência política – independentemente do quão revolucionária pareça – funciona de maneira contrarrevolucionária enquanto o vivencia sua solidariedade com o proletariado apenas segundo suas convicções, mas não como produtor” (idem, p. 90). Trocando em miúdos, e a partir das proposições benjaminianas, uma manifestação artística só pode ser dita revolucionária se seus autores participarem ativamente da luta política.

Como exemplo, Benjamin cita o trabalho de Brecht. Para ele, o conceito brechtiano de refuncionalização do aparelho teatral foi a primeira tentativa de exigir dos intelectuais progressistas que não abastecessem os meios de produção sem que antes tentassem modificá-lo, transformá-lo, revolucioná-lo em prol do socialismo, com inovações técnicas, função organizativa e, sobretudo, caráter pedagógico (a transformação do público igualmente em produtores, abastecendo esse novo aparelho e colaborando com sua melhoria). Segundo o autor, todo o arsenal de expedientes utilizados por Brecht serviria, como já foi tratado anteriormente, para que as relações sociais naturalizadas fossem desveladas, num chamamento à participação popular nos processos revolucionários. A complexidade e o refinamento estéticos em uma obra comprometida socialmente a deixa ainda mais complexa, porque não subestima o público e associa o conteúdo à elaboração formal. Deixar o aperfeiçoamento da técnica reduzido à arte burguesa é reacionário, porque destitui da classe trabalhadora qualquer possibilidade de apreender uma obra artística com qualidade técnica. A riqueza do trabalho de Brecht reside justamente na articulação de uma arte comprometida politicamente com qualidade técnica e formal.

Diferente de Benjamin, Theodor Adorno critica Brecht no que concerne à sua leitura de Marx e à valorização da estética (positiva, na perspectiva benjaminiana). Em seu texto “Engagement” (“Engajamento” ou “Commitment”, em inglês, versão que será utilizada aqui – 1992), publicado em 1962 como resultado de uma conferência e no qual o autor discorre sobre a relação entre arte e política e sobre engajamento e autonomia na arte, tece severas críticas ao trabalho de Brecht – cujo engajamento teria um aspecto enganoso por preferir a arte à política – em relação ao seu didatismo e ao tratamento que o diretor concerne aos horrores do nazismo, alegando que

[...] o processo de redução estética que ele empreende em prol da verdade política trabalha contra a verdade política. Essa verdade exige inúmeras mediações, o que Brecht desdenha. O que tem legitimidade artística como infantilismo alienante – as primeiras peças de Brecht acompanhadas de dadá – torna-se infantilidade quando reivindica validade teórica e social. Brecht queria capturar a natureza inerente do capitalismo em uma imagem; nessa medida, sua intenção era de fato o que ele disfarçava de ser realista (ADORNO, 1992, p. 82).

Adorno segue sua reflexão apresentando como exemplos as peças *Santa Joana dos Matadouros* (escrita em 1929 e publicada em 1931) e *A resistível ascensão de Arturo Ui* (escrita em 1941 e publicada postumamente, em 1957). Em relação à primeira, o autor afirma que existiria certa ingenuidade política e infantilismo na forma como a máquina do capitalismo é retratada, o que poderia tranquilizar aqueles que viam Brecht como inimigo. Isso se daria, por exemplo, pela inverossimilhança no fato de que a responsabilidade organizativa de uma greve tenha sido atribuída a uma pessoa de fora do partido. Sobre a segunda peça mencionada, a crítica de Adorno reside na transposição do nazismo de Hitler para a Chicago dos gângsteres do mercado de verduras, evitando o horror do período e podendo diminuir o impacto político e econômico do fascismo, ao ridicularizar o ditador na figura de Ui (mesma crítica atribuída ao filme de Chaplin, *O grande ditador*).

Adorno critica também a fase de trabalho de Brecht que Benjamin aponta como exemplar para o que ele defende sobre a participação do artista nos processos sociais: as peças de aprendizagem (também chamadas de peças didáticas). O autor afirma que elas se caracterizariam como pregação para convertidos – não angariando para a luta ninguém que já não se dedicasse a ela – e que parte fundamental da obra de Brecht é a redução da peça de aprendizagem a princípio artístico, não político, fazendo com que a técnica prevalecesse sobre o engajamento, sem considerar que foi o próprio engajamento político que o levou a transformar a técnica, uma vez que a forma dramática burguesa já não era mais suficiente para abordar os temas de interesse coletivo.

Apesar das discordâncias, os exemplos pescados das dramaturgias de Brecht não serão tratados aqui^[1]. Porém, cabe aqui uma breve apresentação conceitual e metodológica em relação às peças de aprendizagem.

Contando com poucas ou nenhuma tradução para o português brasileiro sobre sua teoria^[2], o conceito da peça de aprendizagem é fundamental para compreender com totalidade o pensamento brechtiano. Ingrid Koudela^[3] traz, de maneira mais acurada, o estudo das peças de aprendizagem para a literatura brasileira sobre teatro, desvendando suas particularidades baseada no primeiro livro de Reiner Steinweg acerca dessa fase de trabalho de Brecht. O autor publica o livro *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* [*A peça de aprendizagem. Teoria de Brecht para uma formação político-estética*] em 1972 – 43 anos depois da publicação da primeira peça de aprendizagem de Brecht, *O voo sobre o oceano* (1929), e dez anos depois da reflexão de Adorno – e é considerado fonte fundamental para o estudo dessa fase de trabalho.

[1] Sobre esse assunto, cf. Iná Camargo Costa (1998), que diverge da reflexão adorniana, explicitando sua posição em relação a cada ponto levantado pelo autor, como as escolhas estratégicas de recorte e de expedientes usados, que já foram teorizados pelo próprio dramaturgo.

[2] Nos livros *Teatro dialético* (1967) e *Estudos sobre teatro* (2005), que apresentam traduções para o português brasileiro de textos teóricos de Brecht, não consta nenhum sobre as peças de aprendizagem, apenas textos que deflagram o caráter didático do teatro brechtiano como um todo.

[3] Apesar de já existir bibliografia pertinente sobre o trabalho de Brecht, Ingrid Koudela apresenta, pela primeira vez no Brasil, um estudo aprofundado acerca das peças de aprendizagem.

A partir dessa publicação, deu-se início a uma intensa pesquisa acerca do tema, promovendo um diálogo frutífero entre outros autores alemães, intercambiando diferentes interpretações sobre o conceito. No Brasil, Koudela traduz um artigo do autor para o português no livro *Um vôo brechtiano* (1992).

Apesar de considerada uma fase de transição da práxis brechtiana, Steinweg compreende a peça de aprendizagem como o modelo do teatro socialista para uma sociedade socialista, propondo uma nova compreensão das possibilidades que elas oferecem. Para ele, a peça de aprendizagem e sua teoria apresentam a proposta revolucionária de um teatro do futuro, enquanto as peças épicas escritas no exílio – no período conhecido como “a maturidade de Brecht” – representam soluções emergenciais e transitórias. Fazendo coro ao pensamento de Steinweg, Bornheim declara

[...] que seria injusto considerar o teatro didático um simples teatro de transição, mera passagem destinada a ser superada pela maior maturidade do Brecht posterior. Longe disso, o teatro didático constitui uma das culminâncias da obra de nosso autor, representa um dos momentos de maior vulto no panorama do teatro contemporâneo, desvenda caminhos que esse teatro pode percorrer ou voltar a percorrer (BORNHEIM, 1992, p. 278).

Consensualmente, os textos que integram essa proposta são *O voo sobre o oceano* (1929); *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* (1929); *Aquele que diz sim/Aquele que diz não* (1930); *A decisão* (1930); *A exceção e a regra* (1930); *Cabeças redondas e cabeças pontudas* (1934) e *Horácios e Curiácios* (1934). Bornheim (1992) ainda considera *A mãe* e a já citada *Santa Joana dos Matadouros* (ambas de 1931) como parte de uma segunda fase dessas peças, por apresentarem processos de aprendizagem (diferente da leitura de Adorno, que a considera ingênua, e de Costa, que a considera irônica). Tematicamente, as peças lidam regularmente com o contraste entre o indivíduo e a comunidade, nas quais o primeiro é confrontado com as demandas da segunda ou com as restrições da natureza e da sociedade. Essas contradições são apontadas para a questão do sacrifício do indivíduo pelo coletivo, deixando o julgamento em relação ao comportamento apresentando para o público. Como artificialmente construídos, os processos são identificados desde o início como evitáveis; a inevitabilidade da tragédia clássica cede lugar ao olhar acurado dos participantes aos padrões sociais que são a causa do desenvolvimento fatal. “[As peças de aprendizagem] não são mais que processos, opondo versões diferentes de um mesmo fato e colocando o espectador na posição de juiz” (DORT, 2010, p. 289).

[4] Conceito como o entendemos hoje, considerando que a formulação de Adorno e Horkheimer sobre ele surge posteriormente, em 1947.

Essa forma nasce da necessidade de se distanciar da indústria cultural[4], após um conflito de natureza legal com a indústria cinematográfica na ocasião da versão filmada d'*A ópera dos três vinténs*. Assim, propõe a refuncionalização do aparelho, a fim de que ele deixasse de ser simplesmente uma mercadoria estética vendida aos espectadores e pudesse ser um espaço/momento de construção participativa da consciência político-estética.

A peça didática foi concebida por Brecht com o fito de interferir na organização social do trabalho (infraestrutura). Em um Estado que se dissolve como organização fundamentada na diferença de classes, essa pedagogia deixa de ser utópica. Por outro lado, é justamente o caráter utópico da experimentação com a peça didática – concebida para uma ordem comunista do futuro – o que garante a sua reivindicação realista do plano político (KOUDELA; GUINSBURG 1992, p. 28-9).

Ao se distanciar da mídia, Brecht procura um público novo, para além dos muros da instituição teatral tradicional; assim, estudantes em escolas e operários em corais de trabalhadores passam a fazer parte desse universo novo de espectadores. Pensar na configuração do público culinário, como chamava Brecht, está associado a pensar na arquitetura teatral. Por causa de sua gênese, Piscator associava o palco italiano à organização social da sociedade feudal, que, ainda em sua época, cultivava a distância entre o comportamento ativo e o passivo. Diante da impossibilidade de modificar o público burguês, Brecht radicaliza e abandona a ideia de público na acepção tradicional – que mantém sua postura há séculos – e transforma o teatro num espaço neutro para a peça de aprendizagem, abolindo, também, o palco italiano.

Brecht destaca que o objetivo desse conjunto de peças está no processo de construção com o grupo, não na apresentação, tanto que ela nem necessitaria de público. “Na peça de aprendizagem, aprende-se enquanto se atua, não enquanto a assiste. A princípio, não é necessário nenhum espectador para a peça de aprendizagem, no entanto, é claro que ele pode ser utilizado” (BRECHT, 1963, IV, p. 78). Assim, é participando das cenas concebidas no processo de construção da encenação e da crítica aos discursos e comportamentos das personagens que atitudes críticas e comportamentos políticos são gerados.

A peça de aprendizagem trabalha com dois principais instrumentos didáticos: o modelo de ação e o estranhamento, com claros objetivos políticos. Os textos brechtianos são pontos de partida, não de chegada; são, portanto, um modelo de ação, que favorece o

aparecimento de debates e propostas, envolvendo todas as pessoas no processo da criação teatral, visto que Brecht modificava seus textos de acordo com as discussões. Koudela afirma que:

A revisão do texto é parte integrante das peças didáticas, sendo prevista pelo autor a alteração do texto dramático pelos jogadores. As peças didáticas geram método, enquanto modelos de ação para a investigação das relações dos homens entre os homens (KOUDELA, 2010, p. 15).

Para Brecht, o espectador deveria desenvolver a sua atitude crítica e interventora em relação ao mundo e o teatro poderia contribuir para a construção dessa nova atitude; seu interesse está calcado numa causa pública coletivista, sem divisão de classe. A proposta se baseia na participação efetiva do espectador e se caracteriza por ser fundamentalmente uma atividade em que os participantes seriam, ao mesmo tempo, observadores e atuantes. Essas peças se afirmam como parte de um programa de educação estética e política cuja finalidade é, sobretudo, a transformação do mundo.

A partir dos escritos de Marx, Brecht escreve o texto *Theorie der Pädagogien [Teoria da pedagogia]* (cerca de 1929), em que afirma que os filósofos burgueses diferenciam aquele que pratica daquele que assiste, mas o pensador (o próprio Brecht) não faz essa diferenciação. Ao estabelecer essa separação entre o atuante e o espectador, deixa-se a política para o primeiro e a filosofia para o segundo, enquanto, na realidade, “os políticos devem ser filósofos e os filósofos, políticos. Não há diferença entre a verdadeira filosofia e a verdadeira política” (BRECHT, 1963, II, p. 129). Essa visão faz da concepção das peças de aprendizagem um teatro extremamente político, um teatro que transforma a utopia em uma experiência de mudança social. No mesmo texto, o autor declara que essa ideia segue sua sugestão de educar os jovens por intermédio do teatro, tornando-os ativos e observadores; sendo assim, a qualidade da apresentação não se baseia na estética, mas no compromisso dos atuantes com a ação. As peças de aprendizagem podem, assim, ser entendidas como um ataque provocativo e radical à operação do teatro tradicional, à comunicação e à sociedade, permitindo uma participação real de todos os participantes. O objetivo pedagógico das peças reside em exercícios desenvolvidos no campo da dialética e do marxismo, sendo a sua principal finalidade a aprendizagem do pensamento dialético e da reflexão política sobre a natureza e o exercício do poder.

Pode ser que a crítica de Adorno em relação a Brecht e suas peças de aprendizagem levem em consideração esse aspecto das obras, mas é um equívoco e, inclusive, contraproducente, estender essa crítica ao teatro brechtiano como um todo. Só o fato de Brecht ter sido o expoente da implosão da forma hegemônica burguesa no século XX e ter proposto uma nova técnica teatral, experimental e anti-ilusionista, que estivesse a serviço da classe trabalhadora, já nos revela que nem a qualidade técnica, nem a tendência política fica em segundo plano, mas juntas compõem essa nova forma de se fazer teatro. Sem qualquer uma das duas, não é possível compreender a totalidade do trabalho brechtiano. Portanto, levar em consideração apenas o aspecto da “verdade política” e ignorar a revolução formal pela qual o teatro passou com as formulações de Brecht e os próprios expedientes dos quais ele lançava mão (como a ironia, a parábola, o humor, entre outros fundamentais para compreender a complexidade das obras criticadas por Adorno) é fazer uma leitura deveras recortada do autor.

Apesar de muitas críticas que podem (e devem!) ser feitas a Brecht, é um erro histórico e político destituir de seu trabalho o caráter engajado, principalmente quando se sabe de sua atuação pelas mudanças da política cultural na Alemanha, na sua volta do exílio para Berlim Oriental, deflagrando, mais uma vez, seu engajamento pela transformação das formas de produção. Algumas de suas ações, inclusive, são colocadas em debate hoje por poderem significar certa anuência ao stalinismo, apesar de sua crítica ferrenha ao realismo soviético e a recusa declarada de sua utilização, rechaçando a instrumentalização da arte pelo partido (que também ocorreu em relação ao agitprop, o teatro de agitação e propaganda alemão e soviético). Mas essas nuances não serão tratadas aqui; são apenas ganchos para um futuro debate que exemplificam, novamente, o compromisso político de Brecht e seu engajamento em consonância com sua técnica, ora com erros, ora com acertos, mas sempre em diálogo.

Jameson insiste na atualidade do Brecht em um momento no qual o anticomunismo ganhava terreno no contexto geopolítico mundial. As mesmas razões que mobilizaram seu esforço adquirem novas facetas no século XXI, com o aumento do obscurantismo manifestado nos negacionismos, no anticientificismo, no fundamentalismo, no avanço quase incontrolável da extrema-direita e no novo fenômeno do capitalismo de plataforma. Portanto, o trabalho brechtiano parece responder também às questões contemporâneas, de modo que o debruçamento sobre seu método pode ser politicamente útil na tentativa da construção de uma nova cultura para uma nova sociedade.

BEATRIZ CALLÓ — Doutoranda em Língua e Literatura Alemã na Universidade de São Paulo. Contato: beatriz.callo@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. "Commitment". In: *Notes to literature*. Nova York: Columbia University Press, v. II, 1992, pp. 76-94.

BARNETT, David. *Brecht in practice – Theatre, theory and performance*. Londres: Bloomsbury, 2015.

BARNETT, David. *The rise and fall of Modelbooks, Notate and the Brechtian method: Documentation and the Berliner Ensemble's Changing Roles as a Theatre Company*. *Theatre Research International*, 41:2, 2016, p. 106-121.

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

BORNHEIM, Gerd. *Brecht – A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater*. v. I-VII. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brecht's Me-Ti – Book of interventions in the flow of things*. Londres: Bloomsbury, 2016.

BRECHT, Bertolt; BERLAU, Ruth; HUBALEK, Claus; PALITZSCH, Peter; RÜLICKER, Käthe. *Theaterarbeit*. Dresden: VVV Dresdner Verlag, 1952.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

KOUDELA, Ingrid. *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KOUDELA, Ingrid (Org.). *Um vôo brechtiano*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PASTA, José Antônio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2010.

SCHWARZ Roberto. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 113-148.

WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação* – Um manual de direção teatral. São Paulo: Hucitec, 1986.

WEKWERTH, Manfred. *Daring to play* – a Brecht companion. Londres: Routledge, 2011.