

Nem só de teatro épico vive Brecht.

Thereza de Jesus Santos Junqueira¹

Pode causar espanto a referência a Bertolt Brecht em um simpósio que busca por silenciamentos nas artes dramáticas. Ocorre que se pretende mostrar nesse texto justamente o silenciamento de uma experiência cênica e dramatúrgica, ante a superveniência de um conceito. É sabido também que esse foi um projeto de vida de Brecht - refletir teoricamente sobre seus experimentos cênicos. Mas o conceito “teatro épico” é igualmente uma produção de Brecht, do mesmo modo que os textos dramáticos, que os processos de encenação, e que as demais reflexões teóricas do autor.

Analisar as fontes primárias de Brecht, para além de nos mostrar o percurso para o teatro épico e viabilizar sua melhor compreensão, permite dialogar com o autor e sua obra a partir de outros operadores argumentativos. Os pilares do teatro épico são quase lugares comuns, de tão conhecidos: o palco que narra, o efeito didático, a quebra da quarta parede e o efeito de distanciamento. Se nomear todos esses elementos como teatro épico, já relativiza a potência de cada um deles, analisar a obra do autor, procurando por esses elementos, ou travando diálogos apenas com eles, obstaculiza que se alcance a obra literária/ dramática enquanto fonte primária da experiência artística.

Quando o operador de leitura fala mais que a obra e oculta elementos que poderiam abrir outros caminhos sugestivos, outras interpretações e atualizações, acaba-se por silenciar o próprio potencial artístico da obra. E o maior risco que se corre é, uma vez superado/ relativizado o teatro épico enquanto formato explicador e útil para a realidade, toda a produção do autor seja esvaziada. É preciso ressaltar que a teoria do teatro épico é uma produção que o autor constrói paralelamente à atividade artística propriamente dita. Uma atuação alimentava a outra, é certo, mas uma não pode se restringir à outra.

Meu objeto de estudo foi a peça *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*, peça escrita e encenada nos primeiros anos da década de 30 do século XX, enquanto peça didática e ópera escolar, que escolhi analisar em uma pesquisa genealógica, a partir de seu contexto de produção/ contexto de surgimento. O que primeiro me chamava a atenção era o fato desse

¹ Pós-doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Doutora em Literatura e Cultura e Mestre em Direito pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisadora vinculada aos Grupos de Pesquisa *Um pé lá, um pé cá*, da Faculdade de Letras da UFBA, e *Quilombismos e Feminismos* do Programa de Pós Graduação em Direito da UFBA, professora de alemão.

exemplar ser analisado a partir dos princípios épicos, como um exemplo menor da produção de Brecht.

A *peça* considera, e responde, ao momento sócio-político em meio ao qual é concebida, mas revela, já em sua primeira recepção, a fragilidade de posicionamentos que sustentam a existência de uma versão única para os acontecimentos históricos. Em outro sentido, com relação à tecnologia artística, o estudo do contexto de produção mostra o diálogo de Brecht com outras atividades artísticas: a música, o teatro de variedades, o teatro nô, à cuja seara remonta a peça estudada.

Uma poética da simplicidade

Nesse texto, escolhemos falar de uma poética da simplicidade, presente na peça estudada, e referida por Walter Benjamin, ao tratar dizer que “o assunto de Brecht é a pobreza”.

Quem precisaria dizer o essencial sobre Brecht em três palavras, faria bem em limitar-se à frase: Seu assunto é a pobreza. Como o pensador deve saber trabalhar com os poucos pensamentos acertados que existem, o escritor com as poucas formulações irrefutáveis que temos, o estadista com a pouca inteligência e energia dos homens – eis o tema de seu trabalho. (BENJAMIN, 1986, p.125.)

A leitura da crítica da época da escrita do *Jasager*, informa que a peça foi recusada por simplificar e acusada pela alegada simplificação presente tanto por sua poética, como pela temática que aborda.

Der Jasager und Der Neinsager propõe uma poética da simplicidade, a qual, todavia, não pode ser tomada como simplificação. Contudo, o que se revela, após uma leitura genealógica, é toda a elaboração envolvida na construção da simplicidade. A simplicidade é forjada, da mesma forma que são forjados os sistemas e teorias, e requer, por sua vez, uma comunicação, sem que se espere o compartilhamento de pressupostos teóricos ou artísticos. Assim, requer que se comunique, a cada vez, tudo o que se tem a dizer.

Weill, por sua vez, destaca a simplicidade como uma postura pedagógica, ou seja, uma postura adequada para contextos de ensino-aprendizagem. Essa postura que o compositor propõe para o formato que cria – a ópera escolar – encontra e toma como inspiração, juntamente com Brecht, o próprio texto japonês de *Taniko*. Para encontrar esse formato, o dramaturgo e o compositor miram as crianças, consideradas como espectadores ideais para a

construção artística. Essa escolha implica um esforço de ampliação da comunicabilidade para um público não erudito, que não reconhece formatos e conceitos e que precisa ver, naquilo que se mostra, tudo que há para ser dito.

É Weill quem marca o que seria o limite para a simplicidade na elaboração da música da ópera escolar:

Eu não penso que, em uma ópera escolar, se deva reduzir o grau de dificuldade da música para que se escreva uma música infantil, de fácil repetição. A música de uma ópera escolar tem que cobrar, a todo custo, um cuidadoso e demorado estudo. (WEIL, 1975, p. 62; tradução nossa.)²

Percebe-se que a construção da simplicidade solicita uma viagem – ou uma expedição – até as formas originárias. Todavia, esse exercício não consiste em uma identificação ou em uma busca pela origem, mas sim em uma busca por aquilo que estava em questão nos momentos dos surgimentos e por aquilo que apareceu nesses contextos, para que então possa ser adaptado para outro contexto. É isso que Brecht parece fazer ao construir a peça de teatro *Aquele que diz sim e Aquele que diz não* e, então, ao conceber sua dramaturgia e o formato de peça didática. É isso também que Weill parece fazer ao construir a música para sua ópera escolar. Portanto, o dramaturgo e o compositor parecem procurar por aquilo que seria o *Gestus* teatral.

Os sketches de Karl Valentin

Nos cabarés, a presença do teatro, através dos sketches, deixa claro que essa é uma atração dentre muitas. O público não está passivamente assentado, tendo que ser cooptado pelo palco para que passe a assistir o que está sendo mostrado. Nesse ambiente, a cena é continuamente comentada, perdendo, assim, sua habitualidade. A presença das anedotas também é marcante. Trata-se de quase uma provocação para a plateia, cuja reação é determinante para o desempenho do artista.

Karl Valentin apresentava-se nesses cabarés, mas sua postura diferenciava-se dos demais por uma espécie de ingenuidade, também presente nas peças didáticas de Brecht, o que acrescentava um tom lúdico às anedotas e à cena. Aparentemente, esse tom era natural, como o que é provocado por uma fatalidade, uma queda, por exemplo – o que destoava da erudição e das críticas rebuscadas que ganhavam a maioria dos repertórios. No entanto,

² “Ich glaube aber nicht, daß man den Schwierigkeitsgrad der Musik bei einer Schulooper zu weit herabsetzen soll, daß man eine besonders „kindliche“, leicht nachsingbare Musik für diese Zwecke schreiben soll. Die Musik einer Schulooper muß unbedingt auf ein sorgfältiges, sogar langwieriges Studium berechnet sein”.

Valentin também formulava críticas sociais, especialmente à moral e aos hábitos burgueses – a diferença estava em sua elaboração e apresentação.

A ingenuidade de Valentin mostrava-se presente em sua linguagem, marcada por falas simples e, muitas vezes, em descompasso com o que estava sendo proposto visualmente, seja no cenário, seja no gestual. Suas personagens, do mesmo modo que as das peças didáticas, estavam impregnadas de ingenuidade, como se fizessem os atos previstos pela primeira vez e se não conhecessem, previamente, seu repertório. Essa é a ingenuidade de se mostrar algo que parece novo para si próprio, algo que causa espanto e que é aparentemente óbvio, mas que é colocado em destaque para chamar a atenção. Isso já fica evidente com o tratamento que o artista dava para sua própria imagem, ao marcar as pernas finas, os pés grandes, o nariz, enfim, uma certa desarmonia corcunda do corpo.

Os sketches de Karl Valentin advêm, em sua maioria, de monólogos escritos pelo próprio artista, para serem encenados nos *Varietés* de Munique. Os monólogos – aparentemente mostrados como simples – solicitam as habilidades mais complexas e multifacetadas, dentre as quais, direcionamento vocal, entonação, ritmo, expressão facial, atitude e gestos bem delimitados. Isso ocorre porque eles visam a audiência dos cabarés, que precisa ser cooptada.

São *Sketches*, ou *stand up comedies*, como Valentin os apresentava, que seriam hoje mais próximos do que se chama de performance – e não de teatro propriamente dito –, embora, no caso Valentin, se baseassem em textos previamente escritos pelo artista. Um exemplar muito conhecido é *Das Aquarium [O aquário]*, um monólogo em que a personagem apresenta seu aquário e os peixinhos que vivem nele, de modo que nada pode ser tão óbvio assim que não possa ser melhor explicado:

Em uma gaiola, as paredes são assim como em um aquário, apenas na gaiola elas não são de vidro, mas sim de arame. Isso seria naturalmente um grande absurdo, se, em um aquário, não se pudesse segurar a água, a água vazaria pelos arames. (VALENTIN, 1982, p. 69; tradução nossa.)³.

Brecht estava muito interessado pela cena dos cabarés de Munique, nos quais é possível identificar várias influências que, certamente, orientaram o dramaturgo. Tratava-se de apresentações divertidas, que continham críticas sociais, durante as quais os espectadores podiam fumar e beber. Quaisquer semelhanças entre essas descrições e o trabalho e as

3 “Bei einem Vogelhaus sind die Wände auch so ähnlich wie bei einem Aquarium, nur sind die beim Vogelhaus nicht aus Glas, sondern aus Draht. Das wär natürlich ein großer Unsinn, wenn das bei einem Aquarium’s Wasser nicht halten könnte, da rinnet’s Wasser immer neben dem Draht heraus”.

opiniões manifestadas por Brecht não são mera coincidência. Brecht se formou nos cabarés e sempre esteve muito interessado pela estética de Valentin, e não perseguia apenas o *modus operandi* para os efeitos cômicos que produzia. A comicidade era um efeito de sua arte, que caminhava ao lado do efeito de estranhamento e do efeito didático.

Dessa forma, afirmar que Brecht pode ter vislumbrado, pela primeira vez, uma poética para o efeito de distanciamento justamente a partir da arte de Karl Valentin não é disparate. No início dos anos vinte, o jovem Brecht já havia assistido a muito teatro e escrito muita crítica teatral em Augsburg, além de ter concebido seu *Baal* e atuado nas enfermarias da Revolução Espartaquista. Assim, tinha a atenção desperta para os menores detalhes que poderiam incrementar um trabalho teatral. As bases do distanciamento estão todas muito bem apresentadas por Valentin, que ressalta o que há de mais óbvio e cotidiano, destacando do entorno e colocando no centro da cena.

Essas influências podem ser percebidas no *Jasager*, de Brecht, com a linguagem simples e direta de personagens que descrevem os próprios atos com ritmo regular, no ritmo da ópera escolar de Weill, que confere mais um realce aos passos das personagens. É ingênua a fala inaugural do professor que comenta sua ação de ir até a casa do menino. Também é ingênua a música que embala o professor e que torna sua fala mais óbvia do que quando é lida:

O PROFESSOR. Eu sou o professor. Eu tenho uma escola na cidade e tenho um aluno, cujo pai faleceu. Ele tem apenas sua mãe, que zela por ele. Eu quero agora ir até eles para dizer adeus, pois eu sairei em pouco tempo em uma viagem pelas montanhas. É que uma epidemia espalhou-se entre nós e, na cidade do outro lado das montanhas, moram alguns grandes médicos. *Ele bate na porta da casa.* Posso entrar? (BRECHT, 2013, p.19; tradução nossa.)⁴

Nessa fala, como em muitas outras, a personagem cita seus próprios gestos, quase que explicando o procedimento descrito por Brecht, e que é feito gestualmente por Valentin, ao encenar suas personagens.

A influência de Valentin também pode ser percebida na ingenuidade das personagens – no menino, sobretudo, bem como no camarada de *A medida*. O rito melodioso da fala do menino, em comparação ao ritmo determinado da fala do professor, também confere outra camada de significados ao texto dramático.

⁴ “DER LEHRER. Ich bin der Lehrer. Ich habe eine Schule in der Stadt und habe einen Schüler, dessen Vater tot ist. Er hat nun mehr seine Mutter, die für ihn sorgt. Jetzt will ich zu ihnen gehn und ihnen Lebewohl sagen, denn ich begeben mich in Kürze auf eine Reise in die Berge. *Er klopft an die Tür.* Darf ich eintreten?”

É com surpresa que o menino reage à chegada do professor: “O MENINO. *Sai do espaço 2 e entra no espaço 1*: Quem é? Oh, é o senhor professor! O senhor professor vem para nos visitar”. (BRECHT, 2013, p. 19; tradução nossa.)⁵ Embora a música acrescente sentido, percebe-se que o próprio texto dramático já mostra sua simplicidade.

O teatro Nô

A ópera escolar *Der Jasager* foi escrita e composta a partir do texto dramático de *Taniko*, um exemplar do teatro Nô japonês, cujo surgimento remonta há mais de 600 anos.

Embora originado de uma celebração religiosa realizada pela casta aristocrática dos samurais, os espetáculos do teatro Nô não apresentam pompa e circunstância, nem deixam ver toda a elaboração que os sustenta. Em suas encenações, é o gesto que conta a história. Os atores devem usar máscaras, e expressam todos os sentimentos com movimentos da cabeça e das mãos.

A palavra Nô significa, segundo Krabiel (2001, p.243), habilidade, arte e artifício⁶. Assim, o sentido do termo, por si só, já denota o que está em questão na prática. É com muita habilidade e artifício que se produz a arte simples que é apresentada. Nesse sentido, a razão para a utilização de máscaras também pode ser elucidativa. Segundo Toki,

Entre as personagens que atuam no teatro Nô estão deuses, guerreiros, nobres e plebeus de todas as idades e dos dois sexos. Algumas das personagens são deste mundo, mas muitas são fantasiosas, como os fantasmas de pessoas mortas. Também há duendes. Como uma regra geral, todas as personagens são representadas por atores do sexo masculino. Além disso, o mesmo ator tem que atuar em mais de uma parte. (TOKI, 1954, p. 2; tradução nossa.)⁷

A aparência plácida e a força de contenção da máscara oferecem uma superfície calma para a turbulência das personagens e do enredo.

Além da convivência das mais diferentes personagens, os espetáculos são constituídos pela combinação de diversas linguagens, todas com o mesmo valor cênico. Entre essas linguagens, destacam-se a dança, a música dos coros, a linguagem gestual e a poesia lírica. Desse modo, há uma semelhança com as ideias musicais de Kurt Weill e sua proposta de que

⁵ “DER KNABE tritt aus Raum 2 in Raum 1: Wer ist da? Oh, der Herr Lehrer ist da, der Herr Lehrer kommt, uns zu besuchen”.

⁶ “Nô bedeutet: Können, Kunst, Kunstfertigkeit”.

⁷ “Among the characters played in the No are gods, warriors, nobles and commoners – of all ages and both sexes. Some of the characters are of this world, but many are fanciful ones, such as the ghosts of dead persons. There are also hobgoblins represented. As a general rule all these characters are played by male actors. Moreover, one and the same actor has to act more than one part”.

música e drama atuassem de modo autônomo na ópera, sem relação de subserviência ou acompanhamento.

Essa elaboração, todavia, não suplanta a intenção de simplicidade, conforme anota Toki: “Outra característica típica é que o máximo de efeito cênico é esperado do mínimo de movimento pelo ator. Todas as divagações são eliminadas para que se reduza esse drama lírico a uma severa simplicidade”. (TOKI, 1954, p. 7; tradução nossa.)⁸

Não há cenário nem decoração e são poucos os acessórios ou praticáveis, de modo que o destaque fica no ator – o que é construído também com um figurino elegante e vivo. A ausência de cenário no *Jasager* parece, todavia, suplantada pelo cenário musical, que preenche a cena de outra maneira, como se a preenchesse em outras dimensões. É o que se pode perceber quando se escuta a ópera escolar – e ao se supor sua transmissão pelo rádio, ocasião em que o apelo visual da materialidade fica inviabilizado.

Essas características já sugerem a inspiração que Brecht pode ter encontrado nessa prática artística, a começar pelos exercícios que propunha para seus atores, como na proposta em que eles deveriam utilizar máscaras e atuar olhando para o espelho, para que aprimorassem sua expressividade gestual. Mas os dados que compõem essa prática não param por aí. A prática é absolutamente não ilusionista e tudo que deve ser comunicado pelos atores é traduzido em movimento corporal. A música é feita em cena, ao lado de um coro que comenta a ação e fala com os atores, mas a eles cabe apenas o domínio do gesto.

Os espetáculos se baseiam em mitos da tradição budista, que têm por tema a contradição entre a aparição do sobrenatural no mundo e a realidade metafísica:

O tema é a contradição entre aparição empírica e realidade metafísica, a aparição do sobrenatural, divino no mundo. Dança e movimento tornam sensível a realidade metafísica dos budistas, da fugacidade da vida na terra e de uma visão de mundo marcada pela insignificância da morte. (KRABIEL, 2001, p. 243; tradução nossa.)⁹

É importante ressaltar, como visto no capítulo 3, que essa temática, embora presente em *Taniko*, não foi incorporada por Arthur Waley – uma vez que o tradutor reduziu significativamente o mito –, nem por Brecht, que teve acesso à tradução de Waley. Por essa razão, cumpre distinguir as influências estéticas do teatro Nô – que, certamente, chegaram até o dramaturgo – das ideias religiosas ou míticas presentes no enredo.

⁸ “Another characteristic feature is that the maximum of stage effect is expected from the minimum of movement by the actor. All divagations are eliminated to reduce this lyrical drama to a severe simplicity”.

⁹ “Thema ist der Widerspruch zwischen empirischer Erscheinung und metaphysischer Wirklichkeit, das Erscheinen des Überirdischen in der Welt. Tanz und Bewegung versinnlichen die metaphysische Realität der buddhistischen, von der Vergänglichkeit des irdischen Lebens und der Bedeutungslosigkeit des Todes geprägten Weltsicht”.

Cumprer pontuar, ainda na dramaturgia, conforme destacado por Toki (1954, p. 119), a presença de recursos retóricos, como jogos de palavras, com objetivo de se despertar a imaginação do leitor e evocar associações de ideias. Embora seja mais difícil a compreensão desses recursos e a análise deles, por requerer o domínio do japonês, de sua cultura e imaginário, pode-se dizer que essa inventiva está presente na linguagem gestual de Brecht – como já foi visto no tópico sobre a dramaturgia didática –, pois pede a implicação do autor no texto e, conforme será visto a seguir, com a menção ao discurso gestual.

Considerações finais

A combinação das poéticas vislumbradas no Jasager relativiza a lógica sistêmica, de uma ordem de sentidos previamente dada para as manifestações vivas. As poéticas se interceptam e podem se contradizer, caso sejam tomadas abstratamente, como se houvesse o confronto de uma proposta fragmentária com outra pautada pela simplicidade, no intuito de se explicar a que vem. Essas intenções, todavia, se combinam produzindo um objeto artístico que não se deixa aprisionar em nenhuma delas.

Ao se deparar com tal tipo de dramaturgia – que se vale de artifícios e combinações de linguagens para que se alcance a simplicidade de uma imagem e, com isso, seja aprimorada sua comunicabilidade –, percebe-se a engenhosidade de Brecht.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Wahlverwandtschaften**. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur Ausgewählt und mit einem Nachwort von Jan Philipp Reemtsma. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: **Magia e Técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. V.1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BRECHT, Bertolt. **Gesammelte Werke in 20 Banden**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

BRECHT, Bertolt. Teoria do rádio (1927-1932). Trad. Regina Carvalho e Valci Zuculoto. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). **Teorias do rádio**: textos e contextos. Florianópolis: Insular, 2005. v. I.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovani Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KNOPF, Jan. **Bertolt Brecht**. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie. München: Carl Hansen Verlag, 2012.

KNOPF, Jan. **Technifizierung der Literatur**. Ein Memorandum zu den Geisteswissenschaften. Karlsruhe: Arbeitsstelle Bertolt Brecht, Karlsruhe Institut für Technologie KIT, 2009. Disponível em: www.kit.edu. Acesso em 20 dez. 2019.

MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

WEILL, Kurt. **Ausgewählte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.