

## O esvaziamento da ação de Brecht

por Pedro Henrique Nunes<sup>1</sup>

No último dia 2 de março teve fim, no Centro Cultural Banco do Brasil, a temporada carioca de *Mãe Coragem e seus filhos* do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, realizada pela Armazém Companhia de Teatro. Esta é a primeira vez que a companhia trabalha um texto de Brecht e a montagem serviu também para celebrar os trinta anos de carreira da atriz Louise Cardoso que interpretou a protagonista da peça, a mascate Anna Fierling.

A história se situa na Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), uma guerra européia na qual se envolveram inúmeras potências e regiões da Europa, tais como Suécia, Boêmia, Dinamarca-Noruega, Holanda, França, Escócia, Inglaterra, Saxônia, Sacro Império Romano Germânico, Espanha, Áustria e Baviera. Seu caráter era político-religioso, sendo o conflito palco de inúmeras batalhas entre exércitos protestantes e católicos. Anna Fierling, conhecida por todos como Mãe Coragem, carrega uma carroça repleta de mercadorias, junto com seus filhos, valendo-se da guerra como sustento de sua família. Pouco a pouco, em uma relação contraditória entre sofrer os horrores da guerra e ao mesmo tempo a desejar, por se tratar de sua fonte de lucros, ela vai perdendo, um a um, os seus filhos, embora os tente poupar a todo o custo, inutilmente.

Protestante, por origem, ela caminha por vastos territórios, acompanhando os exércitos, sem se deixar envolver pelas partes que se opõem. Trata-se, pois, de uma figuração do mercado que não tem fronteiras, não tem lugar. Em uma certa passagem de bastante tensão no espetáculo, Mãe Coragem e seus filhos chegam a trocar a bandeira que traziam pendurada em sua carroça, ao sentirem a aproximação do inimigo tão temido. Medo e sagacidade para se proteger, mas também uma evidência da imparcialidade daquela família que tinha como principal motor de sua vida os negócios, principalmente num ambiente de total instabilidade, onde as necessidades de sobrevivência e sustento não permitem que seres humanos como eles se dêem ao luxo de tomar algum partido.

Brecht escreve a peça em 1939, estando às vésperas da segunda guerra Mundial em uma conjuntura em que a Alemanha, como todos sabem, era controlada por Hitler e o nazismo.

---

<sup>1</sup> graduando em História na UFF e membro do Observatório da Indústria Cultural.

Marxista, viu no teatro épico a possibilidade de intervir no mundo. Depois julgou mais apropriado o termo “teatro dialético” para as suas pretensões artísticas.

Vale expor aqui as características deste teatro épico, sua contraposição ao teatro dramático e também os recursos utilizados pelo dramaturgo e encenador para conciliar os questionamentos com uma proposta revolucionária e popular de pensar o teatro, que diferia da convenção. Sua inovação explicita-se em muitos aspectos como, por exemplo, o destaque na maneira de promover uma nova relação entre espetáculo e público, tornando o último parte integrante e tão importante quanto a montagem em si.

Para começar, o teatro épico se diferencia do teatro dramático pela temática. Ele aborda questões da vida pública, problemas que abarcam toda a sociedade, e que dizem respeito à coletividade. Já o dramático, se constitui enquanto um espaço de discussão relativo à esfera do privado (problemas familiares, etc). Assim, com o interesse de Brecht em gerar um tipo específico de discussão e procurando torná-la eficaz como forma de atuação no mundo, foi necessária a criação de uma teoria que instigasse o público e o tornasse um ser ativo dentro do espetáculo, estimulando-o à reflexão, envolvendo-o nos problemas sugeridos e expostos. Tal feito dá-se a partir de intervenções cruciais e inovadoras nos elementos componentes da encenação teatral convencional, tais como o cenário, o texto, a interpretação, etc. As partes integrantes do espetáculo sofrem essas distorções para se conseguir o *distanciamento*, que promove, por sua vez, o estranhamento indispensável à análise crítica do expectador.

Anatol Rosenfeld em *O Teatro Épico* examina, na parte dedicada ao teatro épico de Brecht, os recursos de distanciamento nos vários setores que juntos formam o espetáculo teatral. Sua divisão fica da seguinte forma: *recursos literários, recursos cênicos e cênico-literários, recursos cênico-musicais e o ator como narrador*<sup>2</sup>. O primeiro recurso está relacionado diretamente ao texto e a maneira como Brecht o utiliza. Ele vale-se bastante, por exemplo, da ironia. Construções irônicas, muitas vezes expostas nas falas dos personagens, ou nas narrações, cumprem o papel de formular a crítica do que está sendo desenvolvido em cena. A paródia e as piadas são elementos fundamentais nos espetáculos. Em *Mãe Coragem* isso é bastante claro, pois, mesmo se tratando da terrível saga de uma família no interior de uma guerra brutal cujo desfecho é trágico, ainda assim a história é narrada de maneira cômica em diversas passagens. Há

---

<sup>2</sup> Anatol Rosenfeld. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 156 – 165.

uma cena em que Anna Fieling está de frente a uma tenda de oficiais para dar queixa de uma terrível exploração:

- (...) Fizeram em farrapos, com as espadas, tudo o que eu tinha na minha carroça, e ainda por cima arrancaram de mim quinze marcos de multa, assim sem mais nem menos<sup>3</sup>.

A cena segue com o escrevente aconselhando-a a não dar queixa nenhuma. Logo a seguir, entra o Jovem Soldado, possesso, aos berros, dizendo que ia fazer o capitão em pedacinhos por ter ficado com o seu dinheiro. Mãe Coragem e o Jovem Soldado conversam então, e ela tenta convencê-lo de sua impossibilidade. Primeiro pelo fato de não ser realista querer enfrentar, daquela forma, um capitão. Ao mesmo tempo ela mostra desconfiança na força de sua indignação:

- Rapaz, comigo não grite: eu já tenho com o que me preocupar. E, além do mais, era melhor você poupar a sua voz, enquanto o Capitão não aparece: se ele chegar e você estiver rouco, incapaz de dizer uma palavra, ele não vai poder ter o gostinho de pôr você em cana até apodrecer. Gente que grita à toa, desse jeito, não pode agüentar muito, nem meia hora: depois, fica tão exausta que tem de ser ninada até dormir.

O escrevente então, aparece e anuncia a chegada do capitão. Mãe Coragem canta a *Canção da Grande Capitulação* e em seguida diz ao Jovem Soldado:

- Por isso, eu acho que você devia ficar com a espada desembainhada, se está mesmo disposto e se a sua raiva é suficientemente grande, pois a sua causa é justa e eu estou de acordo... Mas, se a sua raiva é miúda, o melhor é você ir dando o fora!

O Jovem soldado responde :

- Lamba-me o rabo!

---

<sup>3</sup> Bertolt Brecht. “Mãe Coragem e seus filhos”. *Teatro de Bertolt Brecht*. Vol 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 56.

E sai, desistindo de enfrentar o oficial. Da mesma forma, numa situação de autoconvencimento, Anna Fierling também muda de idéia e desiste de prestar queixa, demonstrando resignação. Ora, podemos identificar aqui, uma situação cruel, em que pessoas sofrem submetendo-se aos abusos daqueles que estão numa posição privilegiada de poder. Eles não se sentem capazes de subverter tais condições e capitulam para defender suas vidas que na realidade da guerra são muito frágeis. Entretanto, a história é narrada, nesta passagem, de forma extremamente cômica. Tal característica fica evidente na construção da cena, no diálogo, na maneira com que o Jovem Soldado é apresentado ao público. Seu drama é seríssimo, mas o desenrolar em torno da sua questão é construído em tom de comédia e por isso problematizado. “O cômico por si só, como foi demonstrado por Bérghson (*Lê Rire*), produz certa ‘anestesia do coração’ momentânea, exige no momento certa insensibilidade emocional, requer um espectador até certo ponto indiferente, não muito participante. Para podermos rir, quando alguém escorrega numa casca de banana, estatelando-se no chão, ou quando um marido é enganado pela esposa, é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres”<sup>4</sup>.

O texto, para Brecht, não se restringe apenas a sua utilização literária. Funciona como elemento cênico e se enquadra no segundo recurso esquematizado por Anatol Rosenfeld. É comum a utilização de tabuletas, faixas, cartazes e projeções que comentam as cenas. O pano de fundo, relativo à sociedade, muitas vezes é mostrado através deste recurso que sem deixar de fazer parte do espetáculo, se concentra à margem do fluxo da ação. Torna-se material cênico, adereço, e compõe com a cenografia que nua e crua, permite que o público enxergue as maquinarias, os refletores, o funcionamento técnico do espetáculo. A ausência de tapadeiras contribui para isso, estabelecendo a quebra do ilusionismo. O que era escondido, com o intuito de promover a ilusão ao máximo – como uma espécie de truque de mágica - agora tem que estar à vista de todos, como função essencial de uma escolha estética. O público precisa entender que ali existem trabalhadores que fazem o espetáculo acontecer, em nenhum momento a ilusão pode tomar conta a tal ponto de os expectadores entrarem em um mundo fantástico e esquecerem-se de refletirem sobre a ação. É necessário instigar a consciência, lembrando a todos que não se trata de uma *mimesis* da realidade, mas de um espaço que, através da arte, discute as questões mais relevantes da sociedade.

---

<sup>4</sup> Anatol Rosenfeld. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 157.

Seguem a mesma linha do *distanciamento* os outros elementos que compõem os recursos cênicos. Maquiagem e figurino vão pelo mesmo caminho, não se limitando à fidelidade de uma época ou a uma caracterização que reproduz fielmente o real. Distorções servem como efeito de estranhamento e, da mesma forma, servem para expressar uma opinião sobre o espetáculo ou um determinado personagem caracterizado. Busca-se com isso, um tipo específico de comentário que estimula a crítica ao grupo social que ele representa.

Voltando a questão do texto, é importante salientar que o dramaturgo o trabalha em novos termos quando alarga sua função e não o limita apenas às falas. O caráter da dissolução do texto no conjunto da obra não se deve apenas a Brecht, outros pensadores de teatro também desmistificaram a linguagem verbal, tornando-a apenas mais um fundamento do espetáculo, delegando novas funções e possibilidades à palavra falada; como é o caso de Antonin Artaud. Ele faz a crítica da dominação da linguagem verbal no teatro europeu, ao mesmo tempo em que tem como referência o teatro oriental, que segundo ele “soube conservar intacta a idéia de teatro”. Para Artaud, o diálogo (o falado e escrito), não pertence à cena especificamente e sim aos livros<sup>5</sup>. Deste modo, compreende-se que o texto escrito, não é mais importante para a cena do que outros elementos que carregados de sentido, elevam o teatro, agindo em diversas direções, preenchendo todo o espaço da cena, fazendo o teatro acontecer sensorialmente.

Brecht não abandona o texto, ou explora necessariamente uma linguagem “feita para os sentidos”. O caráter didático de sua teoria necessita de uma utilização bastante verbal do teatro. As reflexões são feitas com participação ativa da escrita, entretanto, até mesmo por isso, sua percepção da utilidade do texto é diferente daquela usada pelo drama burguês. Agora ele serve como instrumento de reflexão da própria cena. Trata-se de sua exploração com diversas formas de teatralização.

Um artifício extremamente importante para o teatro brechtiano é a utilização dos *songs*. As músicas cantadas pelos atores servem para quebrar o fluxo da cena, rompendo com a continuidade da ação. Não permite, portanto, que uma interpretação se dê de forma naturalista, o que gera um corte na possível identificação do público com o personagem. Este recurso, o *Cênico musical*, é uma das mais marcantes intervenções de Brecht na promoção do distanciamento e muitas vezes ele vem acompanhado de outros recursos: *cênicos e cênicos literários* (tabuletas, cartazes com título da música, comentários sobre a música que explica a

---

<sup>5</sup> Artaud, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 36-37.

cena, mudança na iluminação, etc) no intuito de isolar o número cantado, para enfatizar o efeito buscado. Segundo Jean Jacques-Roubine ocorre uma “ruptura, em primeiro lugar, entre personagem e o ator: o *song* é cantado pelo ator, ‘de frente para o público’, e o personagem que esse ator encarna é provisoriamente relegado a um segundo plano. Ele não é anulado, pois o interprete se parece ainda com o personagem, mas fica, digamos, como que *suspense*. O que tem como resultado lembrar que o personagem não é uma imitação do real, mas uma simulação, um objeto fictício. Essa primeira ruptura é reforçada por duas outras separações: a que é imposta pela passagem da fala falada para a fala cantada, e a que opõe mutuamente dois significados, uma vez que o *discurso do song* comenta, de maneira freqüentemente irônica ou crítica, o do personagem, bem como o seu comportamento”<sup>6</sup>.

O quarto e último recurso, o *ator como narrador*, é essencial, no sentido em que é ele que permite que os efeitos buscados com os recursos anteriormente explicados aconteçam. Como se trata de uma narração, o ator se coloca em uma posição em que sua função, mais do que simplesmente viver um personagem, é narrar a história através do próprio papel; daí o fato de sua interpretação não se limitar à forma tradicional de atuação. Ele mostra o personagem, expondo-o de maneira a contribuir com o autor no intuito de conquistar muito mais que uma atuação fiel e verdadeira. Se por um lado ele se coloca inteiro, dando vida ao personagem, por outro, muitas vezes, tem de se distanciar, permanecer à margem, para comentar ou narrar. O ator-narrador, portanto, ao dividir-se saindo e entrando na ação, ao ser parte integrante ou alienada acaba por ter de revelar a sua opinião sobre o personagem vivido por ele. A própria composição, antes mesmo de sofrer o distanciamento, já diz muito dessa necessidade de posicionamento crítico frente ao personagem. Há artifícios, portanto, que são utilizados pelo ator nas obras de Brecht, que servem para se alcançar o efeito buscado: “Para exprimir sua atitude crítica, o ator depende em ampla medida do gesto, da pantomima, da entoação específica, que podem até certo ponto distanciar-se do sentido do texto proferido pelo personagem e entrar mesmo em choque com ele”<sup>7</sup>. Isso é possível por causa de um conjunto de características e gestos que são sociais. O social é representado o tempo todo através de generalizações que dizem respeito à crítica a um grupo particular.

---

<sup>6</sup> Jean-Jacques Roubine. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 67.

<sup>7</sup> Anatol Rosenfeld. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 162.

Assim, se no caso de *Mãe coragem* um solado é caracterizado de determinada maneira, ou um general, ou ainda um camponês, cada um desses trarão consigo a marca do que os torna peculiar enquanto classe ou grupo social. Não corresponde ao teatro de Brecht a busca do ator pela composição que caracteriza o personagem de maneira individualizada, pura e simplesmente, independente do grupo a que pertence.

Entendendo que a teoria brechtiana é proposta para um fazer teatral revolucionário, compromissado com algo que está muito além de uma idéia estética, podemos refletir sobre sua execução nos dias de hoje, buscando entender a sua utilização assim como a escolha, de certos diretores, de montarem as obras do dramaturgo alemão. Para muitos, trata-se de algo que já foi superado e que não tem relevância na própria questão acerca da crítica à convenção. É como se Brecht tivesse tornado-se parte da própria convenção. Entretanto, é importante salientar que mais do que “como se montar um Brecht?”, talvez seja mais relevante formular outro tipo de pergunta: “por que encenar uma obra de Brecht?”, “O que se buscar com isso?”.

Suas peças serviam também como entretenimento, mas tinham uma função muito mais significativa. Isso fica claro quando pensamos na criação de uma teoria que visava tornar o teatro mais participativo, popular e pedagógico, onde seu entendimento não ficasse restrito à elite, estando qualquer pessoa, seja rica ou pobre, apta a dialogar com a obra, proporcionando a atividade através da reflexão crítica e indignação, promovendo certos esclarecimentos acerca do que acontece na vida real, evitando a *catarse* da tradição ilusionista que contribui para a passividade da platéia.

É exatamente o que não encontramos, por exemplo, na montagem da Armazém Companhia de Teatro. A escolha de *Mãe Coragem*, segundo o programa da peça (muito bem patrocinada) não foi feita em função de projetos mais ambiciosos, no sentido verdadeiramente brechtiano. Serve para comemorar, como já dito anteriormente, os 30 anos de carreira de Louise Cardoso, que sendo famosa e com uma trajetória de sucesso, entende que Ana Fierling é uma grande personagem. A companhia, por sua vez, satisfaz-se com o fato de montar um autor importante, que nunca havia montado. E só.

A discussão acerca do propósito de realizar uma encenação de alguma obra de Brecht se faz importante. Confrontando as pretensões do autor com as da Armazém Companhia de Teatro, podemos identificar uma enorme falta de sintonia já no que se refere ao espaço onde ocorreu a encenação. Embora o ingresso seja popular (10 reais, 5 reais para estudantes), o Centro Cultural

Banco do Brasil é um espaço muito pouco aberto à população. Suas instalações são pomposas e intimidam as pessoas mais humildes. Apesar do preço, o lugar, como é estabelecido, é feito para os freqüentadores mais ligados à elite. Portanto, a grande maioria dos expectadores do teatro do CCBB e conseqüentemente dos que assistiram *Mãe Coragem*, faz parte dessa fração da sociedade. A Armazém, mesmo montando um Brecht, se limitou em não romper com um costume da produção teatral do circuito oficial, de se fechar em si mesma, promovendo a arte para os apreciadores de sempre. Ela continuou encarcerada, restrita ao espaço burguês.

Trata-se, pois, de uma grave contradição. Se não dialoga com quem deve dialogar, se o recurso didático é anulado, então se perde automaticamente todo o sentido de se encenar qualquer texto de Brecht.

Além disso, a montagem é enrijecida nos conceitos teóricos do dramaturgo, utilizando-os como um mero recurso estético, independentemente de buscar de maneira efetiva, os efeitos do distanciamento. Ou seja, o fim último e extremamente necessário, aquilo que caracteriza todo o trabalho do autor para que seja feita uma crítica radical das atuais questões relativas à nossa sociedade não é alcançado. Isso não ocorre porque não adianta adequar-se a formas estabelecidas *a priori*. O próprio Brecht mudava a toda hora o texto e os outros elementos que compunham a cena a fim de se adequar melhor a um projeto que está para além da montagem. Com o próprio desenrolar do processo histórico teatral inúmeros paradigmas foram superados, sendo importante obter uma maior flexibilidade para se conseguir os efeitos necessários. Brecht criou técnicas que se tornaram eficazes na desconstrução da convenção teatral de sua época. Hoje, o público acostumado com artifícios muito mais engenhosos do que simples quebra de quarta parede ou ausência de tapadeiras convive, por exemplo, com a reestruturação completa das salas de espetáculo (abolindo o palco italiano), utilização de diversas formas de disposição para o público e a cena, linguagens mistas de diversos tipos, inúmeras inovações e experimentações acerca da interpretação, etc.

Cabe, portanto, não esquecermos que o teatro brechtiano se compromete com uma causa específica e embora tenha sido pensado em uma determinada época, não se encontra superado. Sendo instrumento de contestação e condizente com lutas revolucionárias, pode sim, estar se reciclando para que os efeitos pensados por Brecht em sua época sejam, ainda hoje, efetivos através de uma readaptação constante, seguindo as modificações da própria arte teatral relativas às demandas do tempo presente.



## **Bibliografia:**

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRECHT, Bertolt. “Mãe Coragem e seus filhos”. In: *Teatro de Bertolt Brecht*. Vol.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.