

Jornadas sobre Bertolt Brecht (1898-1956)

Universidade Aberta, Palácio Ceia, 2006

Postprint of article published in the Proceedings of *Jornadas sobre Bertolt Brecht (1898-1956)*, organized by Gerald Bär, Cristiana Vasconcelos Rodrigues, and Elke Ferreira da Silva, DVD 6864/20109E (DL:300795/09), Universidade Aberta, 2009.

As 1001 Faces de Bertolt Brecht

Cristiana Vasconcelos Rodrigues

"Roubaram duas maçãs no quintal e eu defendo o ladrão: o que as árvores fazem a ninguém pertence ", escreve Brecht em 15 de Setembro de 1920 (22 anos de idade, já pai do seu primeiro filho) nos seus diários (Hecht, 1988: 40). Embora possamos ver aqui a semente de um pensamento marxista, não defendo este rótulo para esta frase: não se trata somente de provar que, à data do seu registo, Brecht não se teria ainda iniciado na leitura aprofundada de Marx (numa nota autobiográfica de 1935, Hecht, 1988: 77); trata-se de defender que há uma percepção clara em Brecht, desde muito cedo, do que está em causa na vida humana. Esta frase – surgida no contexto da descrição de um conflito latente e cada vez mais agravado com o pai, que não consegue ver a utilidade pública do percurso literário e artístico do filho – ensina-nos a olhar para o que está em causa num episódio banal como este, das maçãs roubadas. E o que está eventualmente em causa, tanto para o jovem Brecht de 1920 como para o Brecht maduro de 1956, (i) não é tanto a ofensa do ladrão, mas a sua capacidade de transgredir, a sua ousadia, e os motivos que o levam a tal, miseráveis ou nem tanto assim, mas que mostram a vitalidade e força dessa transgressão; e depois (ii) não é tanto a defesa do oprimido, cujo gesto transgressor é então legitimado, mas a defesa de uma outra ordem de partilha do mundo e de visão da vida, não estritamente marxista, ou dialéctica, ou materialista, ou comunista, ou épica do ponto de vista artístico... Todos estes rótulos, que nos ajudam a perceber o complexo universo mental que terá norteado a produção e as ideias de Brecht, não dizem da simplicidade deste enunciado, da serenidade com que diz, afinal, que 'toda a ocasião faz o ladrão'; ou seja, o mundo é grávido, tal como a árvore, de fartura sem destino certo, e é essa incerteza, esse não-destino, não determinismo, que motiva a acção, o desassossego, a insatisfação, a transformação. O que irrita a Brecht é a imutabilidade da ordem que afirma a propriedade da árvore, que se sobrepõe ao prazer

de fruição que ela oferece em potência, designando sobretudo uma forma livre do ser e do viver; é isto que Brecht preza no gesto transgressor do ladrão, a sua cumplicidade com a árvore e o que esta oferece, e que está para além de todas as regras.

Uma mesma cumplicidade é por ele cultivada com a arte, manifestando uma irritação análoga perante a 'inutilidade' que alguma arte reivindicaria para si, por tradição, a par da inutilidade de que esta seria acusada por aqueles que, como o seu pai, a consideram o parasita não-produtivo (passe a redundância...) da sociedade burguesa¹: nesse mesmo registo de 15 de Setembro de 1920, lemos mais adiante – "Somos os parasitas, os últimos seres que não são servos, Baal e Karamasov entre nós. O que vale um poema? Quatro camisas, um pão, uma vaca leiteira? Não fazemos mercadoria, fazemos coisas para oferecer."

Brecht viveu num "tempo de trevas", como nos canta num poema bem conhecido intitulado *An die Nachgeborenen*, ("Aos que nascerem depois", Hecht, 1988: 8). Se considerarmos as balizas temporais da sua vida (1898-1956), constatamos um "tempo sombrio" (adoptando a expressão de Arendt, 1991), mas profícuo: a idade de Brecht passa por duas Grandes Guerras, vive a gestação da Guerra Fria, que teve no espaço geográfico alemão um cenário particularmente 'quente', experimenta a censura, a perseguição, a fuga, o interrogatório, a proibição, a clandestinidade, acabando por correr o mundo, mais por força da necessidade e do que como a realização serena de um desejo expresso também na sua juventude, o de sair do pequeno mundo fechado de Augsburg, onde nascera e crescera. Para uma figura como Brecht, sequioso de vida e experimentação, os tempos foram muito sombrios, mas imensamente generosos em matéria, por ele exposta, fragmentada, discutida, manipulada, 'transformada' e 'montada' em inúmeros textos, desde os teóricos e diarísticos, passando pela lírica e as desconcertantes parábolas do Sr. Keuner, terminando, como é óbvio, nos dramas e no seu labor teatral. Algumas datas da cronologia da sua vida talvez ajudem a 'disciplinar' um contributo que pretende somente transmitir a conflitualidade latente dos muitos planos da vida de Brecht, e simultaneamente a imensa riqueza produzida por ela.

1924: Brecht muda-se para Berlim, em definitivo

Segundo o léxico dos estudos brechtianos, esta é a denominada fase do 'jovem Brecht'. Mas de 'jovem' já vemos muito pouco — não há juventude que sobreviva à experiência do sofrimento de uma Primeira Grande Guerra e à violência social e política da fragilíssima República de Weimar. A ferocidade de peças como *Baal*, *Tambores na Noite*, *Na Selva das*

¹ Leia-se, a este propósito, o interessante estudo de João Barrento sobre a cisão, operada no séc. XVIII e tornada tradição no séc. XIX, entre estética e tecnologia, e a definição do espaço de identidade cultural e política burguesa, com os seus valores e princípios, à luz dessa mesma cisão (2005: 9-13).

Cidades, e *Um Homem é um Homem*, escritas até esta data, mostra-nos um 'fazedor de peças de teatro' extremamente permeável ao seu tempo e aos homens que o habitam. Os tempos que o tornam sensível à causa espartaquista (Brecht, iria, aliás, reafirmar o seu pacifismo antibélico no regresso a Berlim, em 1948), que o iniciam na vivência da grande cidade (e Berlim viria a ser, nos anos 20, a grande metrópole europeia, com todas as suas contradições e violência latente, estimulante para a arte e alienante para o seu habitante²), que o convidam a ser simultaneamente o seu produto e o seu crítico transformador – este é o missionarismo brechtiano, se quisermos.

Mas há, sobretudo, um fragmento incompleto, que atravessou estes anos e os anos futuros da reflexão brechtiana, com algumas interrupções, intitulado *A Queda do Egoísta Johann Fatzer*, e que é uma "espécie de diário teatral desta 'entrada na vida adulta', [...] um entusiasmante barómetro desta definição", nas palavras de Jorge Silva Melo (1998: 10), no programa da encenação pelos Artistas Unidos, para o Festival dos 100 Dias, da versão de Heiner Müller deste texto nunca concluído. Continuando com as palavras de Silva Melo:

Para Brecht, a chegada a Berlim – que será a descoberta aprofundada de Marx (e sobretudo de Lenine) – é também a passagem da idade. De solteiro a pai. Ávido de experiências, hiperactivo, presente em todos os lados, dos cafés às organizações políticas, dos amores às editoras, das pautas aos teatros, ele inscreve na história recente da Alemanha a tragédia do comunismo [e Fatzer inspira-se no trágico episódio de Rosa Luxemburgo, assassinada em Berlim em 1919] e na tragédia do comunismo a do seu crescimento individual (1998: 10).

27 de Setembro de 1930: juntamente com Kurt Weill, Brecht levanta um processo contra a Nero-Film, com a pretensão de reaver os direitos da filmagem de *A Ópera de Três Vinténs*, e perde (Weill ganha)

Lutar por reaver os direitos, num autor que defendia a funcionalização da arte e, conseqüentemente, a sua não-pertença ao artista, mas sim ao colectivo, à sociedade, parece uma contradição. Mais ainda, são conhecidas as polémicas (injustas) à volta da 'ursupação', por parte de Brecht, de textos e obras outras, o que torna este episódio mais contraditório ainda.

A verdadeira contradição, contudo, não está aí – pois na verdade não é contra o cinema, mas a sua indústria, não é contra a técnica, mas o seu uso dissimuladamente mercantilizado, que Brecht levanta o processo. A verdadeira contradição, explicada no texto que Brecht publica em 1931, intitulado *O Processo do Filme da Ópera de Três Vinténs*³, contradição esta que, segundo

² Leia-se, da série "Mémoires", dirigida por Henry Dougier, o número 10, com o título *Berlin 1919-1933*, dir. Lionel Richard, Éditions Autrement, 1991.

³ Trad., introd. e notas de João Barrento, Campo das Letras, Porto, 2005.

João Barrento (2005, pp.7-56), mostra a postura arriscada e radical de Brecht, é a da percepção do cinema como oportunidade de transformação da própria concepção e função da arte no contexto da sociedade de massas (e, neste sentido, é pertinente pensarmos que tanto o cinema como a fotografia foram extremamente importantes para o teatro épico de Brecht, 'filhos' que são da era industrial e da revolução técnica que se vinha operando desde meados do séc. XIX), e contudo a ilusão de que a indústria do cinema sobrevive à sua dependência financeira do mundo capitalista que a gere. De novo, assiste-se no séc. XX ao reencontro da estética com a técnica, em que a arte é, de novo, produção, artefacto, e sobretudo recupera o seu valor de uso, embora em tempos sombrios da hegemonia do valor de troca – e tanto Walter Benjamin como Brecht o perceberam bem, arriscando mesmo a aceitar o seu lado perverso, mercantilizado, como o 'mal necessário' à emancipação das massas face à alienação em que vivem.

A *Ópera de Três Vinténs* estreou em Berlim no dia 31 de Agosto de 1928, depois de um trabalho conjunto de Brecht e Weill, onde a já 'velha' técnica da montagem ainda opera em todo o seu esplendor. Esta, que se diz "Ópera", tinha, no entanto, elementos de atrito à expectativa de uma ópera: desde o espaço eleito para a sua execução, o pequeno teatro em Schiffbauerdamm (onde veio mais tarde a instalar-se a companhia fundada por Brecht e Weigel, o Berliner Ensemble, em finais dos anos 40), até à selecção de 'cantores', passando por músicos de banda que não se escondiam em fosso de orquestra algum, tudo nesta ópera negou a ópera. E no entanto era-o... e sobretudo uma ópera sobre a ópera, pela citação musical recorrente de óperas outras, e pela citação dramática recorrente de modos operáticos, numa montagem em estilo quase cinematográfico de sequência de quadros musicais. Se a manipulação, por um lado, de práticas anteriores servia a veiculação de uma mensagem reflexiva, por outro o lado lúdico dessa mesma manipulação, que garantiu o sucesso retumbante desta obra, preocupou Brecht, que em 1930 resolve intensificar a mensagem política da obra retirando-lhe muito da sua citação 'neo-clássica', digamos. Esta segunda leitura da obra, por Brecht, coincidiu com as suas intenções assumidamente mais politizadas aquando do esboço do guião / argumento para o filme, que acabou no episódio do processo levantado e perdido por Brecht.

27 de Fevereiro de 1933: incêndio no Reichstag; no dia seguinte, Brecht parte para o exílio.
30 de Outubro de 1947: Brecht é interrogado pelo House committee on Un-American Activities; no dia seguinte, Brecht regressa do exílio.

Max Frisch, no testemunho sobre Brecht que abre a fotobiografia dirigida por Werner Hecht (1978: 6-7), descreve Brecht e o seu espaço de trabalho, já depois do exílio, como se estivesse pronto a partir em 48 horas: "unheimisch" (ou seja, não acolhedor, nem caseiro) é o

termo encontrado por Frisch... mesmo a belíssima vista que se tinha da janela deste espaço parece ser ignorada por Brecht.

A experiência do exílio, que teve contornos de fuga, deixou óbvias marcas em Brecht; no entanto, o aspecto de tenda de campanha que o seu escritório pudesse ter, no olhar de Frisch, também pode ser mais um sinal da forma como encarava o próprio trabalho: não se imagina senão um espaço de trabalho marcado pela fábrica, pelo labor, pela funcionalidade, enfim, pela marca do uso dos objectos segundo a sua *facies* prática e não o seu conforto ou estabilidade. Tal como nos seus textos, sempre reformuláveis e alteráveis ao serviço da transformação social, também esse espaço está em constante movimentação e montagem.

As grandes partidas de Brecht, para o exílio e depois o regresso, sucedem-se a episódios muito claros da vida política de países como a Alemanha e os E.U.A.; e, tanto num como noutro caso, são episódios que se inserem num quadro político mundial particularmente tenso, fosse em prol de um sistema conservador e centralizador do poder, ou em prol de um sistema dito democrático e livre. Entre 33 e 47 Brecht, é sabido, escreve as chamadas peças de maturidade, que coincidem também com a afinação, mais nos escritos teóricos do que na prática em palco, das suas ideias para o teatro – o Schauspielhaus de Zurique revelou-se suficientemente ousado ao apresentar, por mais do que uma vez, o teatro brechtiano.

Talvez a grande alteração operada pelos anos da guerra e o percurso geograficamente conturbado de Brecht se localize no ênfase dado não já à tematização das ideias, mas aos modos de representar as ideias — neste aspecto, clarifica-se mais do que nunca o marxismo de Brecht, por oposição ao ortodoxo leninismo / estalinismo, sobretudo pela forma artística defendida por Brecht, que contraria em toda a linha o realismo socialista defendido por Lukács. Com *Mãe Coragem e os seus Filhos*, Brecht acompanha à distância uma renovada condenação do seu trabalho, desta feita apelidado de 'decadente' (um eco da arte degenerada no tempo do nazismo) e deformado. No regresso a Berlim, a sensibilidade de Brecht na leitura teatral dos clássicos – Sófocles, Molière, Shakespeare –, o seu interesse por figuras da história como Galileu, e o estudo que faz de outros autores e práticas (como, por exemplo, todo o gestual de representação oriental) mostram a mudança de paradigma que o seu discurso literário representa, com os anos cada vez mais evidente: de um quadro que representa o espelhamento simbólico, no indivíduo, de toda uma mundividência, passa-se para um quadro onde só desviadamente, distraidamente, truncadamente se veicula a ordem do mundo no indivíduo, e onde os gestos e a acção individual não reflectem esse mesmo mundo, mas sim o próprio indivíduo na sua limitação e incompletude. Compreendemos, assim, as razões de Brecht ao adoptar a tradução feita por Hölderlin da *Antígona* de Sófocles: entre outras observações de Brecht acerca da sua atracção pelo tom da

tradução de Hölderlin, no contexto do seu regresso do exílio, agrada-lhe sobretudo a possibilidade de erradicar o determinismo do destino trágico e de situar, no estritamente humano, conflituoso, contraditório, incoerente, a 'responsabilidade' da acção, e, com ela, o exercício da liberdade como o grande desafio da vida humana em sociedade.

Mesmo no seu regresso a Berlim e no suposto reconhecimento do seu trabalho, pelos vários galardões que recebeu, Brecht não foi uma figura confortável para o regime socialista que o acolheu de braços abertos: a sua maior preocupação, como sempre, foi a de defender para todas as artes a liberdade e imunidade que lhes são próprias e fundamentais (Kebir, 2006, p.28). Eleito entre outros nomes, por Hannah Arendt, para o seu livro sobre *homens em tempos sombrios*, publicado em 1968, Brecht está aí retratado de forma franca como a mais contraditória das figuras, como o "grande poeta e dramaturgo", mas também como um "caso" (Arendt, 1991, p.252) de responsabilidade política incontornável, sobretudo no que diz respeito aos muitos episódios sinistros do socialismo estalinista de que foi contemporâneo sem nunca levantar a sua voz. Muitas mais contradições terão sido descritas a propósito de Bertolt Brecht, independentemente da maior ou menor justeza do olhar desencantado de Arendt. O que importa sublinhar, no aniversário da sua morte, é não tanto a demonstração dos seus equívocos ou das suas virtudes, mas o facto de Brecht ter sido, a uma escala que supera as fronteiras geográficas e políticas, um pensador do homem-no-mundo, com todas as contingências de que é e a que está, irremediavelmente, sujeito.

Bibliografia

- ARENDDT, Hannah (1991), "Bertolt Brecht 1898-1956", in *Homens em Tempos Sombrios*, trad. Ana Luísa Faria, Lisboa: Relógio d'Água, pp.239-291.
- BARRENTO, João (2005), "Introdução. Brecht e o cinema: uma estética sociológica", in *O Processo do Filme da Ópera de Três Vinténs. Uma experiência sociológica*, trad., introd. e notas de João Barrento, Campo das Letras, Porto, pp.7-56.
- HECHT, Werner [dir. (1978)], *Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten*, mit einem Vorwort von Max Frisch, Frankfurt/Main: Insel Taschenbuch Verlag.
- KEBIR, Sabine (2006), "Brecht und die politischen Systeme", in APuZ Aus Politik und Zeitgeschichte, n.ºs 23/24 (6. Juni 2006), pp.22-29.
- MELO, Jorge Silva (1998), "A Representação ou o Poder", in programa da encenação de *A Queda do Egoísta Johann Fatzer*, Artistas Unidos.