

BRECHT: ESTRANHAMENTO E APRENDIZAGEM

Eduardo Fernando Montagnari

*Tudo entreguei ao assombro
Mesmo o mais familiar.*

(Bertolt Brecht)

A obra teatral de Brecht (1898-1956), para alguns estudiosos, pode ser lida como estando dividida em três fases. A primeira, que identifica suas “peças da juventude”, *Baal*, *Tambores na noite*, *O casamento do pequeno burguês*, *O mendigo ou O cachorro morto*, *Lux in Tenebris*, entre outras, está marcada por um niilismo anárquico e um cinismo também presentes em seus primeiros poemas e canções, que prestam, de acordo com Frederic Ewen, uma homenagem tanto à canção popular, à ode clássica, ao hino religioso, aos corais, quanto aos poetas Kipling, Villon, Rimbaud e ao folclore americano. Para este autor, o horror de Brecht ao sentimentalismo, não inteiramente ao sentimento, é um convite ao deboche (sexo, charuto, álcool, ópio) e um desafio à moral burguesa. São textos produzidos em um cenário de fome, miséria e desespero (EWEN, 1991, p.69).

Uma terceira fase, relacionada às obras de Brecht que se tornaram “clássicas”, *A vida de Galileu*, *Mãe Coragem*, *O Círculo de Giz Caucásico*, *A Alma Boa de Setsuan*, entre outras, teria sido precedida de uma fase preparatória, intermediária que reúne textos enunciados de *teatro didático* ou de *aprendizagem*. Considerada por alguns como um *projeto inacabado*, ou abandonado no momento em que a Alemanha dos anos 30 não mais oferecia um ‘clima’ propício aos seus experimentos, essa ‘fase’ é marcada pela adesão de Brecht aos princípios *marxistas* que mais tarde o levam a designar seu *teatro épico* de *teatro dialético*.

Além de fragmentos e de textos diversos reunidos sob o título de *teoria da peça didática*, esta é uma fase que também contempla uma pequena e expressiva produção que recobre as seguintes peças: *O Vôo dos Lindbergh* (1928-9), obra enunciada como *peça didática radiofônica para meninos e meninas*, com música de Kurt Weill e Paul Hindemith; *A Peça Didática de Baden sobre o Acordo* (também de 1928-9), com música de Paul Hindemith; *Aquele que Diz Sim* (de 1929-30), uma ópera

escolar baseada na peça *No japonesa Taniko*, com música de Kurt Weill; *Aquele que Diz Não* (escrita em 1930, em virtude das críticas dos alunos da escola que representou *Aquele que Diz Sim*); *As Medidas Tomadas* de 1930, com música de Hans Eisler e também nomeada como peça didática; *A Exceção e a Regra*, concebida em 1930, com música de Paul Dessau, e *Os Horácios e os Curiácios* (1934), com música de Kurt Schwaen.

Em seu livro *Brecht: um jogo de aprendizagem*, Ingrid Koudela (1991) oferece uma aprofundada discussão sobre as peças que Brecht escreveu com o objetivo explícito de servirem de ‘*experimentos*’ para adolescentes, jovens estudantes, militantes políticos, sindicalistas, atores em geral. São textos que não podem e não devem – como insistem alguns - ser encarados como *peças dogmáticas*, uma vez que em nenhuma delas existe uma preocupação de se expor verdades eternas, absolutas como aponta Roswitha Müller em seu estudo *Ensinaamentos para uma nova sociedade* (1994).

O teatro de aprendizagem compreende, pois, escritos que identificam uma dramaturgia centrada em uma *estrutura aberta* que encontram no exercício da razão, na dialética, um instrumento a serviço de uma realidade que *pode e deve ser demonstrada como passível de modificação*. Desse ponto de vista, *tribunais e julgamentos* são armados como recursos que permitem articular suas intenções políticas e suas preocupações estéticas interessadas na exposição das contradições humanas. Fernando Peixoto lembra que Brecht sempre teve fascínio por tribunais tendo proposto diversas vezes encenar processos, ou transmitir “grandes processos judiciais, para que os tribunais fossem obrigados a tomarem decisões diante do conjunto da população” (1979, p.110).

O *tribunal* (o teatro no teatro) é, pois, um recurso recorrente que acompanha a maioria dos textos teatrais de Brecht que se não armam tribunais propriamente ditos, encontram nos *julgamentos* uma estratégia que serve de estrutura à sua forma épica de fazer teatro, quer seja ele *didático* ou *de espetáculo*. Cabe apontar que as questões relacionadas a essas duas categorias, *peça épica de espetáculo* e *peça didática*, discutidas por Koudella, têm como regra o fato de que as peças didáticas devem servir para que seus atores atuem para si mesmos, uma vez que seu objetivo é alcançado quando é vivenciada e não assistida.

Assim como Piscator (...) eu utilizava novos princípios de construção para cada obra e modificava também a maneira de interpretação dos atores. Trabalhávamos com alunos e com atores em escolas e com alunos em

teatros. Trabalhávamos (nas peças didáticas) sem platéia; os atores atuavam para si mesmos. Formávamos ensembles com operários, que nunca haviam pisado num palco e artistas altamente qualificados, e diante de toda diversidade de estilos, nenhum elemento da platéia podia contestar a unidade do que era apresentado (...). O único princípio que nunca ferimos foi o de submeter todos os princípios à tarefa social, que tínhamos por objetivo cumprir em toda obra (BRECHT *apud* KOUDELLA, 1991, p. 09).

O caráter experimental da dramaturgia brechtiana, sua qualidade de estratégia estética, que não se deixa curvar ao seu objetivo de tarefa social é sempre explicitado. Trata-se de uma estratégia política e também estética que no caso do *teatro didático* corresponde a um *meio de aprendizagem*, a uma *prática pedagógica* fundamentada em uma teoria nascida de uma prática armada por meio de passagens com perguntas e respostas, interrogatórios, julgamentos, tribunais, pelo uso insistente da repetição e pela presença de um marxismo que, em *A exceção e a regra* demonstra de forma eficaz como nas sociedades de classes o *direito é ideologicamente utilizado como instrumento legal de dominação das classes dominantes*.

A EXCEÇÃO E A REGRA E O EFEITO DE ESTRANHAMENTO

*Estranhem o que não for estranho
Tomem por inexplicável o habitual
Sintam-se perplexos ante o cotidiano
(...)
Façam sempre perguntas
Caso seja necessário
Comecem por aquilo que é mais comum
(...)
Para que nada seja considerado imutável
Nada, absolutamente nada,
Nunca digam: isso é natural!*¹

A exceção e a regra, escrita em 1930 estreou em hebraico, na Palestina em 1938 voltando a ser apresentada em Paris, com música de Paul Dessau, em 1947 e, mesmo ano em que foi encenada em alemão na zona de ocupação francesa, com alguns governadores militares interditando o espetáculo em seus distritos. Na Alemanha, sua estreia aconteceu em Düsseldorf em setembro de 1956, depois da

¹Brecht. *A exceção e a regra*. In: Teatro completo (12 vols.). Vol. IV. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 129-160.

morte de Brecht, dois anos depois da encenação brasileira de 1954 realizada pelos alunos da *Escola de Arte Dramática de São Paulo* sob a direção de Alfredo Mesquita².

A exceção e a regra é uma *moralidade*, gênero teatral medieval do qual Brecht se serve para definir a estrutura de sua fábula centrada na *viagem* e no *juízo* do seu personagem central: um *comerciante*. As *moralidades*, assim como os *mistérios* e os *milagres*, é um tipo de drama do final da Idade Média. O conflito do homem em relação ao bem e ao mal e o seu tema, que coloca à mostra sua finalidade: ensinar aos espectadores normas de comportamento. O enredo das *moralidades* implicava numa viagem que descrevia a vida pura do homem, a perda dessa pureza, esse homem sendo guiado pelo mal, seu arrependimento e conversão ao bem. Disciplinadora, a *moralidade* encontrava o seu tom em uma pedagogia que servia aos valores religiosos vigentes. No entanto, em sentido contrário às *moralidades* medievais, Brecht conta a viagem do seu *comerciante* rompendo com o maniqueísmo religioso e não condenando diretamente o ‘mal’. Ao fazê-lo, demonstra de forma dialética como atua a *justiça* dos poderosos que, ao sacrificar a *vítima* (a exceção), termina por absolver o *crime* (a regra) e o *criminoso*.³

Colocando em julgamento o significado da (in)justiça capitalista em tempos de confusão e arbitrariedades e postulando o *uso do direito como um instrumento legal de dominação e de violência*, Brecht demonstra nesta pequena obra prima, de forma exemplar, como em nosso tempo o *abuso* convertido em regra é culturalmente *naturalizado*. Dentre as peças de aprendizagem (*Lehrstücke*), *A exceção e a regra* (*Die Ausnahme und die Regel*) é a única em que os personagens possuem identidades e que trata diretamente da questão da *luta de classes*. Para tanto, Brecht escreve uma fábula na qual, de forma estratégica, arma um *tribunal* que lhe serve para demonstrar como o *direito* transformado em *ideia do direito* é utilizado para atender aos interesses dos valores dominantes, prestando-se como um instrumento legal de dominação nas mãos dos economicamente mais poderosos.

² O Teatro Universitário de Maringá conheceu, sob nossa direção, duas montagens de *A exceção e a regra*. (em 1987 e em 1997). Sobre as ver *Teatro universitário em cenas: referências e experiências*. Maringá: Eduem, 1999. Em 2001, como parte de um pós-doutorado na Unicamp/Faculdade de Educação realizamos uma versão radiofonizada da peça de Brecht (Cf. Digital Estúdio de Gravação, 2004. ISBN: 85-90444-3-8).

³ Sobre as *moralidades* conferir Luiz Paulo da Silva Vasconcellos. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987 e Patrice Pavis. *Dicionário de Teatro: dramaturgia, estética, semiologia*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1980.

Através do Estado, a classe dominante monta um aparelho de coerção e de repressão social que lhe permite exercer o poder sobre toda a sociedade, fazendo-a submeter-se às regras políticas. O grande instrumento do Estado é o Direito, isto é, o estabelecimento das leis que regulam as relações sociais em proveito dos dominantes. Através do Direito, o Estado aparece como legal, ou seja, como “Estado de Direito”. O papel do Direito ou das leis é fazer com que a dominação não seja tida como uma violência, mas como legal, e por ser legal e não violenta deve ser aceita (CHAUÍ, 1982, p. 90).

Com o propósito explícito de denunciar a ideologia presente nas sociedades de classes e tomando como modelo dramático as moralidades medievais, *A exceção e a regra* ataca o cerne que embaça a nossa capacidade de discernir os valores presentes em uma realidade que, por mais abusiva e violenta que seja, terminamos vivenciado de forma *natural*. Uma *naturalização* que, para Brecht, tanto no teatro quanto na vida só pode ser questionada se for encarada com *estranheza*. Para melhor entender esse propósito vale reler os versos – em epígrafe - que a introduzem e que traduzem de forma emblemática o conceito-chave que funda a forma épica de ver e fazer teatro: o chamado *efeito de estranhamento* ou *distanciação* (*Verfremdung*).

Chegamos, assim, a um dos elementos mais característicos do teatro épico, o chamado efeito de distanciação. Tal efeito depende de uma técnica especial, pela qual se confere aos acontecimentos apresentados (acontecimentos que se desenrolam entre os homens nas suas relações recíprocas) um cunho de sensacionalidade; os acontecimentos passam a exigir uma explicação, deixam de ser evidentes, naturais. (BRECHT, s/d, p. 120-121)

Estudando essa questão, Anatol Rosenfeld lembra o próprio Brecht apontando como no drama as pessoas ‘imitam’, por gestos e palavras, acontecimentos como se estivessem vivendo-os no momento da representação, enquanto no teatro épico o que interessa é destacar a variedade e a amplitude do mundo narrado e a relativa autonomia das partes de uma história, que tem como característica principal o retroceder e o avançar da fábula encenada. Assim, enquanto a forma dramática exige sempre um avançar ininterrupto até o seu desfecho final na obra épica cada momento tem seus próprios direitos. Enquanto no drama tudo se move em plena atualidade, no teatro épico tudo já aconteceu e é o narrador que se move, escolhendo os momentos a serem narrados. Na obra dramática o futuro é desconhecido porque brota do envolvimento atual da ação que, a cada apresentação, é como se estivesse acontecendo pela primeira vez.

A analogia utilizada para exemplificar um drama é a do relojoeiro que dá corda no relógio e se retira ao passo que, na forma épica, o narrador, dono da história, tem o direito de intervir, acertando ou alterando as horas, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto que conhece o final da fábula. Para Rosenfeld o *efeito de distanciamento* formulado por Brecht tem por função ressaltar como alienado e surpreendente aquilo que embora alienado e desumanizado tornou-se familiar, ‘invisível’ pelo hábito, enquanto no drama tudo deve se “vivido” (1985, p.133-138).

O *efeito de estranhamento* (ou *distanciação*) consiste, pois, em uma prática que permite *desnaturalizar* a cena teatral e a sua utilização implica uma tomada de posição perante o que se quer apresentar (e apreciar). De acordo com o próprio Brecht, o “materialismo dialético” é a perspectiva capaz de dar conta desse propósito que é *estético* e *político* (s/d, p. 188).

Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições. Para a técnica em questão, as coisas existem somente na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo próprias... Para produzir o efeito de distanciação, o ator tem que colocar de lado tudo o que aprendeu para provocar no público um estado de empatia. Além de não buscar induzir o público a qualquer espécie de transe, o ator não deve também pôr-se a si próprio em transe... A escolha de uma perspectiva é, assim, outro aspecto essencial da arte de representar, escolha que terá que ser efetuada fora do teatro. (p. 188-196)

Ao questionar a sociedade capitalista, Brecht questiona antes de tudo, e principalmente, a sua forma de fazer teatro, a *forma dramática*, que busca reproduzir “a realidade” das relações humanas com o propósito de convencer o público de que no palco tudo que se apresenta é ‘verdadeiro’.

A criança que habita um mundo de senilidade fica a conhecer o que se passa nesse mundo; para ela, as coisas ir-se-ão tornando correntes precisamente sob a forma por que ocorrem. E se houver alguém suficientemente ousado para desejar que esteja para além disso, desejá-lo-á como simples exceção. Mesmo que reconheça que o que a Providência lhe impõe é o que a sociedade providenciou, ainda a sociedade – esse poderoso conjunto de seres que lhe são similares – haverá de lhe parecer um todo maior do que a soma de suas partes, um todo em absoluto não susceptível de ser modificado; desta forma, tudo o que não é susceptível de ser influenciado lhe será, não obstante, familiar: e quem desconfia do que é familiar? Para que todos estes inúmeros dados lhe pudessem parecer duvidosos, ela teria de ser capaz de produzir em si um olhar de estranhamento idêntico àquele com que o grande Galileu contemplou o lustre que oscilava. As oscilações surpreenderam-no, como se jamais tivesse esperado que fossem dessa forma e nada entendesse do que se estava a passar; foi assim que se

aproximou da noção de lei. O teatro, com suas reproduções do convívio humano, tem de suscitar no público uma visão semelhante, visão que é tão difícil quanto fecunda. Tem de fazer que o público fique assombrado, o que conseguirá se utilizar uma técnica que distancie tudo o que é familiar. (BRECHT, s/d. p.187).

Como bem exemplifica *A exceção e a regra*, Bertolt Brecht buscou no próprio teatro os fundamentos técnicos e estéticos com os quais também elaborou suas proposições teóricas e, por decorrência, sua prática teatral que passou a chamar *dialética*.

No que respeita ao estilo, o teatro épico nada apresenta especialmente novo. Aparenta-se ao antiqüíssimo teatro asiático, pelo seu caráter de exposição e pelo realce dado ao aspecto artístico. E já os mistérios medievais, o teatro clássico espanhol e o teatro jesuíta evidenciavam tendências didáticas. (BRECHT, s/d, p. 85)

Servindo-se da ciência para enriquecer seu processo criativo, o dramaturgo considera:

Ao indagarmos que espécie de diversão (direta), que prazer amplo e constante o nosso teatro nos poderia proporcionar com as suas reproduções do convívio humano, não podemos esquecer que somos filhos de uma era científica. O nosso convívio como homens – a nossa vida, quer dizer – está condicionado, pela ciência, adentro de dimensões completamente novas. (BRECHT, s/d, p.168)

De acordo com Patrice Pavis, o *efeito de distanciação* de que nos fala Brecht provém da tradução do termo *priem ostraneniya*, de Shklovski, que quer dizer *procedimento* ou *efeito de estranhamento*. Trata-se, antes de tudo, de um procedimento estético cuja finalidade é modificar a percepção que temos de uma imagem literária, pois “os objetos observados repetidas vezes, começam a ser percebidos automaticamente: o objeto se encontra diante de nós, porém deixamos de vê-lo (...). O procedimento da arte é um processo de singularização dos objetos que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção (...) o propósito da imagem não é facilitar nossa compreensão da significação que contém, senão criar uma percepção particular, criar sua visão e não seu reconhecimento” (PAVIS, 1980, p.148).

Conceito chave do teatro brechtiano, o *efeito de estranhamento*, ou de *distanciação* (*verfremdung*) se realiza mediante a adoção de procedimentos cênicos que rompem o envolvimento do espectador com o drama encenado, característico do *naturalismo teatral* empenhado em reproduzir *a vida como ela é*. Em sentido contrário,

utilizando determinados recursos que podem estar na interpretação, nos adereços, nos figurinos, nos objetos cênicos, nos gestos, na música, na iluminação, na própria narrativa, Brecht solicita que o *habitual seja estranhado* para que nele não se veja mais uma vez o que estamos acostumados a presenciar e vivenciar em nosso dia-a-dia.

Procurou-se achar uma forma de apresentação por intermédio da qual o familiar se convertesse em surpreendente e o habitual em assombroso. Aquilo com que nos deparamos todos os dias deve produzir um efeito peculiar, e muitas coisas que parecem naturais devem ser reconhecidas como artificiais. Como os processos que apresentamos foram convertidos em coisa estranha, perderam tão somente a familiaridade com que os consideramos por meio de um julgamento desprevenido e ingênuo. Admitamos por um momento que um desses processos consistisse no fato de que uma família pequeno burguesa envia sua filha a trabalhar... Este processo é familiar e corrente para o público de nosso tempo. Possui em si algo completamente natural e cotidiano. E por ser um fato contínuo, já não surpreende ninguém. Pois bem; para que esse processo apareça como o acontecimento socialmente significativo e problemático, que realmente ele é, ele tem que ser mostrado ao público com distanciamento. Resulta então evidente que aqui um ser humano, tal como se se tratasse de uma mercadoria, é enviado ao mercado... O cuidado que esse ser humano recebeu aparece logo sob uma nova luz, isto é: que foi preparado para o mercado, se bem ou mal preparado é algo que logo se saberá. Até ontem essa moça não podia caminhar sozinha pela rua, hoje foi enviada a trabalhar em uma casa estranha... Ademais dela se espera que mande dinheiro para casa... A forma de apresentação que narra tudo isso consiste, entre outras coisas, em que os atores falem como se não pudessem acreditar em seus ouvidos! (1972, p.51)

Talvez seja esta a principal *lição* legada pelo poeta e dramaturgo alemão. A nós compete exercitar a arte de aprender como estranhar coisas que se tornaram tão comuns, tão evidentes, que já não mais lhes prestamos atenção.

Como diz Galileu/Brecht: *olhar não é ver.*

REFERÊNCIAS

BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Lisboa: Portugália Editora, s/d.

_____. **La política em el teatro. Buenos Aires. Alfa Argentina, 1972.**

_____. **Bertolt. A Exceção e a regra. Vol. V. In: Teatro completo. 12 volumes. Rio de Janeiro : Paz e Terra (último volume, 1995).**

CHAUÍ, M. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

EWEN, F. *Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo, 1991.

KOUDELA, I. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MULLER, R. Ensinamentos para uma nova sociedade: a Lehrstück. In: TOMSON, P.; SACKS, G. (Ed.). *Brecht*. Cambridge: University Press, 1994.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro: dramaturgia, estética, semiologia*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1980.

PEIXOTO, F. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ROSENFELD, A. *Brecht*. In: *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1985.