



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS - RIO CLARO



LINCENCIATURA PLENA EM PEDAGOGIA

TATIANE APARECIDA MORESI

**ARTE E EDUCAÇÃO: UM ESTUDO SOBRE
AS CONTRIBUIÇÕES DE BERTOLT BRECHT**

Rio Claro
2010

TATIANE APARECIDA MORESI

ARTE E EDUCAÇÃO: UM ESTUDO SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES DE
BERTOLT BRECHT

Orientador: Prof. Dr Romualdo Dias

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Biociências da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de Rio Claro, para obtenção do grau de Licenciado em Pedagogia.

Rio Claro
2010

370 Moresi, Tatiane Aparecida
M843a Arte e Educação: um estudo sobre as contribuições de
Bertolt Brecht / Tatiane Aparecida Moresi. - Rio Claro : [s.n.],
2010
81 f. : il.

Trabalho de conclusão (licenciatura - Pedagogia) -
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de
Rio Claro
Orientador: Romualdo Dias

1. Educação. 2. Teatro de Bertolt Brecht. 4. Peça didática
3. Teatro épico. 4. Nazismo. 5. Teatro-Aristotélico. 6.
Literatura alemã. I. Título.

Ficha Catalográfica elaborada pela STATI - Biblioteca da UNESP
Campus de Rio Claro/SP

DEDICÁTORIA

Dedico esse trabalho a todos os Homens e mulheres que morreram e viveram pela libertação dos semelhantes das causas e situações de opressão.

E a todos que foram covardemente assassinados ao longo da história da Humanidade na luta pela construção de um mundo melhor.

Assim, como aos Professores e Professoras que dignamente exercem o seu papel enquanto sujeitos semeadores de conhecimento, mesmo em meio há tantas dificuldades e resistência.

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente e não obstante, mercedamente ao Homem das inquietações: Romualdo Dias, cuja confiança, paciência, instigação, encorajamento, inclinação, percepção e inspiração contribuíram significativamente para a idealização e concretude desse trabalho...

Agradeço especialmente a todos as Marias, Rosas, Flávias, Augustas, Márcias, Terezas, Florindos, Jorges, Carlos e Dias, por toda dedicação e grandeza magnificamente reconhecida no trabalhoso exercício da Docência. Enfim, a todos os Professores que contribuíram para a minha constituição e ação enquanto sujeito consciente e criativo no mundo. Homens e Mulheres aos quais manifesto minha gratidão...

Agradeço amorosamente ao meu pai, Luiz Moresi Filho por todo suor e tempo dedicado para com esse Ser que jamais poderá retribuir justamente o que por ele fizeste durante toda a sua vida. Pai, minha dívida para com o Senhor é irrevogavelmente eterna...

Agradeço devotamente a minha mãe, Guiomar Carlin Moresi, por todo amor e cuidado. Por todas às vezes que acalentou minhas mãos sobre as suas, se preocupou com a lição de casa, folhou às páginas do caderno e me repreendeu carinhosamente. Enfim, cabe a está mãe todo mérito pela mulher que hoje sou ou amanhã venha a se tornar...

Agradeço com saudades aos meus companheiros nessa longa jornada de formação e por tamanha contribuição e reconhecimento, faço questão de incluir seus nomes nessas primeiras páginas: Ana Elisa, Fabíola, Jéssica, Marilena, Èrika, Heluane, Heloisa, Mariana, Eliana, Geíssa, Dalila, Janaina, Camile, Camilla, Mirella, Débora, Renata, Flávia, Marília, Edilene, Andréia, Leila, Graziela, Tereza, Erba, João, Nilton, enfim, sujeitos cuja existência de forma alguma poderia passar sem ser percebida...

Agradeço solenemente a esta Universidade que por muito também foi a minha casa e de quem agora me despeço com a certeza que estará comigo não importa para onde eu for. E particularmente a todos os sujeitos que dela fazem parte: as Senhoras e Senhores da Biblioteca pela paciência e prontidão, a todos os Funcionários da Graduação, aos homens e mulheres responsáveis pela manutenção desse ambiente agradável do qual me foi permitido usufruir durante esses anos e em especial aos Senhores da Portaria pela segurança e impedimento da minha entrada no Campus em companhia do meu “anárquico” cão e companheiro, Horrendo.

No entanto, é imprescindível dizer: que quando atravesssei este portão pela primeira vez era uma e agora sou múltipla, não há dúvidas em afirmar que o conhecimento cultivado entre os campos desses “muros” concorreu para que viesse a ser uma pessoa infinitamente melhor... Obrigada.

*“Eu, Bertolt Brecht, venho da floresta negra.
Para a cidade minha mãe me carregou
Quando ainda vivia no seu ventre. O frio da floresta
Estará em mim até o dia em que eu me for.*

*Na cidade de asfalto estou em casa. Recebi
Desde o início todos os sacramentos finais:
Jornais, muito fumo e aguardente. Desconfiado
Preguiçoso e contente – não posso querer mais!*

*Sou amável com as pessoas. Uso
Um chapéu cartola segundo seu costume.
Digo: São animais de cheiro bem peculiar
E digo: Não faz mal, também tenho esse perfume.*

*Pelas manhãs, em minha cadeira de balanço
De vez em quando uma mulher faço sentar
E observando-a calmamente lhe digo:
Em mim você tem alguém em quem não pode confiar.*

*À noite, alguns homens se reúnem à minha volta
E entre nós, “gentlemen” é o tratamento vigente.
Colocam os pés sobre a minha mesa
Dizem: As coisas vão melhorar. E eu não pergunto: Realmente?*

*Na luz cinzenta da autora os pinheiros urinam
E seus parasitas, os pássaros, começam o gorjeio.
Por essa hora eu na cidade entorno a bebida
Jogo fora o charuto e vou dormir com receio.*

*Habitamos, uma geração fácil
Em casas que acreditávamos eternas
(Assim construímos aquelas imensas caixa na ilha de Manhattan
E as antenas cujos sinais cruzam o mar como invisíveis lanternas).
Destas cidades ficará: o vento que por elas passa!
A casa faz alegre o conviva: ele a esvazia.
Sabemos que somos fugazes
E depois nada virá, somente poesia.*

*Nos terremotos que virão tenho esperança
De não deixar meu “Virgínia” apagar com amargura
Eu, Bertolt Brecht, chegado a tempo na selva de asfalto
No ventre de minha mãe, vinda da floresta escura.”*

Bertolt Brecht

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar um estudo documental concernente às relações existentes entre Arte e Educação; partimos da hipótese de que a primeira consagra-se enquanto objeto de pesquisa concomitantemente a sua legitimação enquanto fonte meritória de conhecimento, principalmente no que se refere à produção material da existência humana e as intrínsecas relações político-sociais engendradas por princípios e valores econômicos. Logo, este ensaio foi edificado sobre o alicerce do legado literário de um dos maiores intelectuais do século XX reconhecido na contemporaneidade: o dramaturgo alemão Bertolt Brecht – cuja significância da produção artística se manifesta no exercício da compreensão e análise crítico-reflexiva da função social e educacional da Arte no âmago da sociedade de classes.

Palavras-Chave: Peça-Didática, Teatro Épico, Nazismo, Teatro-Aristotélico, Literatura alemã.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo presentar un estudio documental sobre la relación existente entre el Educación y Arte, partimos del supuesto de que primero se establece como un tema de investigación concomitantemente su legitimidad como fuente el conocimiento que vale la pena, sobre todo en se refiere a la producción material de la existencia humana y intrínsecas relaciones políticas y sociales que engendra la principios y los valores económicos. Por lo tanto, esta prueba se construyó sobre los cimientos el legado literario de uno de los mayores intelectuales de siglo XX, reconocido hoy en día: el dramaturgo Alemán Bertolt Brecht - cuya importancia la producción el arte se manifiesta en el ejercicio de la comprensión y análisis crítica y reflexiva de la función social y educativa Arte en el núcleo de la sociedad de clases.

Palabras Clave: Pregunte Curriculum, Teatro Epopeya, Nazismo, Teatro Aristotélico, la Literatura Alemana.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 BERTOLT BRECHT: VIDA E OBRA	14
2.1 Infância e Juventude	15
2.2 Peças Didáticas e a Maturidade	29
2.3 A ascensão do “Pintor de Paredes” e a fuga de Brecht.....	32
2.4 Bertolt Brecht e a Literatura da Resistência	39
2.5 O “suicídio” de Walter Benjamin	44
2.6 Bertolt Brecht e a corrupção das “Almas” Bondosas ao Mundo	47
2.7 A linha que dividiu o mundo	51
2.8 Brecht na República Democrática Alemã	54
2.9 Os últimos momentos de Brecht.....	56
3 O DRAMATURGO-PENSADOR DO SÉCULO XX.....	59
3.1 A Estética Brechtiana.....	59
3.2 A Didática da Arte Teatral	59
3.3 O Épico oposto a Aristóteles	64
3.4 A função pedagógica da Tragédia Clássica.....	66
3.5 Bertolt Brecht: propõe a distância entre público e ator	70
3.6 O teatro marxista de Bertolt Brecht	72
3.7 As peças didáticas de Brecht	73
3.8 Quando o Teatro Brechtiano abandona o tablado	76
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	83

1 INTRODUÇÃO

*Soube que vocês nada querem aprender
Então devo concluir que são milionários.
Seu futuro está garantido - à sua frente
Iluminado. Seus pais
Cuidaram para que seus pés
Não topassem em nenhuma pedra. Neste caso
Você nada precisa aprender. Assim como é
Pode ficar.*

*Havendo ainda dificuldades, pois os tempos
Como ouvi dizer, são incertos
Você tem seus líderes, que lhe dizem exatamente
O que tem a fazer, para que vocês estejam bem.
Eles leram aqueles que sabem
As verdades válidas para todos os tempos
E as receitas que sempre funcionam
Onde há tantos a seu favor
Você não precisa levantar um dedo.
Sem dúvida, se fosse diferente
Você teria que aprender.
Bertolt Brecht*

Muitos homens entre nós não querem aprender coisas sobre o mundo, pois de nada mais precisam, nem do mundo nem daqueles que nele vivem. Esta recusa do aprender está acompanhada de um excesso de poder. Já outros se enfrentam diante das múltiplas necessidades da vida carecem do poder da aprendizagem. Precisam aprender, desejam aprender, mas não podem. Os mecanismos de exclusão consolidados na organização social interditam os canais de acesso ao saber. As relações entre a ciência e o poder se explicitam com maior clareza em nossos dias. Em tempos marcados pela extrema incerteza a aprendizagem acontece pela pressão da necessidade. Os indivíduos se encontram com suas vidas lesadas em primeiro lugar no campo das necessidades materiais. A sobrevivência fica cada vez mais difícil, cresce o grau de exigência para cada um se sustentar. Enquanto as tecnologias de conforto se proliferam, as condições de sustentação da vida ficam escassas. Muitos têm as suas vidas lesadas e não podem aprender. Outros caem em estilos de vida marcados pela desolação de outra natureza. Possuem as riquezas da terra mas não experimentam uma existência com sentidos substanciais. Transitam pelas superficialidades dos vínculos e da compreensão de si e do mundo. A cultura destes se apresenta marcada pelo gradativo empobrecimento. Se viajam muito pelo mundo só sabem desfrutar da mesmice e

das superficialidades. Não querem mesmo aprender, pois se acham na posição de quem não precisa aprender.

Neste texto apresentamos os resultados de nosso modesto estudo sobre a obra de Bertolt Brecht, dramaturgo alemão, atentos a suas relações com a educação. O teatro de Brecht apresenta clara intenção de contribuir para o desenvolvimento da reflexão-crítica dos sujeitos perante as contradições ideológicas inerentes à produção da existência no âmago das relações sociais. As obras de Brecht aparecem para nós com um claro compromisso com os processos educacionais realizados no âmbito da cultura de um povo. O dramaturgo optou por fazer de seu teatro um trabalho educacional voltado para o conjunto dos indivíduos que se encontram refém do sistema capitalista.

Quando Brecht recusa fazer de sua obra de arte uma simples expressão do romantismo, ele pretende enfatizar os aspectos políticos presentes na dinâmica da cultura. Desta forma, não há dúvidas em explicitar que o contexto histórico em que viveu Brecht exerceu considerável influência em sua formação enquanto artista e sujeito-social. Logo, pode-se afirmar que o conflito armado e a recorrente miséria do século XX intensificaram o ataque do dramaturgo ao capitalismo. Do mais, Brecht escreve em seu Diário no ano de 1938:

O capitalismo nos forçou a tomar armas. Devastou o meio que nos cerca. Eu mesmo não sei mais para “comungar com a natureza nos bosques” [...] Enquanto isso o capitalismo na forma de imperialismo monopolista trava suas batalhas econômicas em unidades nacionais. Essa forma nacional não desaparecerá enquanto não tiver feito todo mal que puder (também desenvolver as forças produtivas, que agora transformou em destrutivas). (BRECHT, 2002, p.18-23).

Logo, a “ofensiva” da arte brechtiana culminou por afirmar-se enquanto práxis “revolucionária” em oposição ao coercitivo sistema de produção, não obstante, dedicou esforços no que se refere à inserção e ao acesso das camadas marginalizadas aos meios de produção artística.

Ressaltando, que a magnitude da sua criação transcende o âmbito da crítica e da inclusão das massas populares, de acordo com o dramaturgo a arte legitima-se pelo seu caráter de recriação e transformação das estruturas que regem a sociedade. Para tanto, Brecht representou os sujeitos na luta diária pela sobrevivência, tal como a resignação às necessidades materiais de existência intrinsecamente relacionadas à problemática da dominação exercida pelo capitalismo.

Do mais, Brecht posicionou-se contra a mística e elitista cultura ocidental que há tempos mantinha vitalícios vínculos com a tradição “aristocrática”; contribuindo assim, para o processo de renovação da Arte Moderna fundamentada nas teorias marxistas.

Por volta de 1920, em companhia do fundador do Tablado Operário (Erwin Piscator), o dramaturgo trouxe à luz o teatro épico ou político, através do qual pôde expressar sua apreensão, no que se trata à função atribuída à arte nos meandros da organização sócio-política, assim, como no papel desempenhado pelo teatro na educação dos povos.

De acordo com Brecht, a relação entre os homens, no âmbito do sistema de produção vigente, deveria ser representada sobre o palco mediante a historicidade e a conscientização do homem inserido em determinado contexto, objetivando a reflexão-crítica e o reconhecimento do mesmo enquanto agente ativo em uma Sociedade passível de transformação.

Opondo-se ao “dogma” aristotélico no qual a arte burguesa se escorava, cujo objetivo era concretizado na incitação exacerbada das emoções em detrimento da racionalidade, contribuindo assim, para a decorrente passividade por meio da qual os homens eram conduzidos a aceitar a realidade mediante a “purgação” laxativa de todo desejo de mudança ou contestação que pudesse vir a germinar no âmago do ser e conseqüentemente, ocasionar o “desacomodação” das enraizadas estruturas.

Contrariando a tragédia aristotélica, o teatro brechtiano tinha por fim promover o estranhamento diante dos acontecimentos historicamente produzidos no embate das relações humanas e de produção, meramente reduzidos a ações desprovidas de significado e intencionalidade, pertencentes ao âmbito da prática cotidiano-habitual.

Logo, ao operar no campo da radicalização do aparelho artístico, o dramaturgo marxista apresentou a necessidade da formulação de novas estéticas a fim de romper com o processo de alienação ao qual empaticamente eram submetidos os indivíduos. Para tanto, Brecht propôs que o espectador, assim como o próprio autor, deveria ser instigado a questionar sobre a natureza dos acontecimentos, que não poderiam ser qualificados como fenômenos naturais, considerando sua origem advinda da luta de classes e do contexto político-econômico.

O teatro de Brecht transpôs o pano de fundo social para o “palco”, com o intuito de apreender a dimensão histórica por meio de elementos narrativos, objetivando o despertar do senso crítico no exercício consciente do pensamento e a superação do sujeito apático para dar início ao progressivo processo de transformação da “imutável” ordem social.

Contrariando a tragédia aristotélica, o teatro brechtiano tinha por fim promover o estranhamento diante dos acontecimentos historicamente produzidos no embate das relações

humanas e de produção, meramente reduzidos a ações desprovidas de significado e intencionalidade, pertencentes ao âmbito da prática cotidiano-habitual.

Logo, ao operar no campo da radicalização do aparelho artístico, o dramaturgo marxista apresentou a necessidade da formulação de novas estéticas a fim de romper com o processo de alienação ao qual empaticamente eram submetidos os indivíduos. Para tanto, Brecht propôs que o espectador, assim como o próprio autor, deveria ser instigado a questionar sobre a natureza dos acontecimentos, que não poderiam ser qualificados como fenômenos naturais, considerando sua origem advinda da luta de classes e do contexto político-econômico.

O teatro de Brecht transpôs o pano de fundo social para o “palco”, com o intuito de apreender a dimensão histórica por meio de elementos narrativos, objetivando o despertar do senso crítico no exercício consciente do pensamento e a superação do sujeito apático para dar início ao progressivo processo de transformação da “imutável” ordem social.

A proposta do teatro brechtiano assume o caráter de Projeto Sócio-Educativo no cerne da contemporaneidade. Desta forma, este ensaio primeiramente destinará esforços em apresentar o contexto histórico em que viveu Brecht concomitantemente com a sua produção artística, a fim de que possamos compreender as visíveis inclinações ideológicas e históricas que corroboraram na construção do ideário da arte brechtiana e não obstante, reconhecer na atemporalidade a legitimidade da sua criação.

Neste estudo nós nos esforçamos para compreender o pensamento de Brecht no que se refere ao desenvolvimento e preconização de uma nova forma de arte político-pedagógico através do qual o dramaturgo vislumbrou a transformação do aparelho teatral, dos sujeitos e conseqüentemente, da sociedade.

No primeiro capítulo apresentamos os resultados de nossas leituras sobre a vida e obra de Bertolt Brecht. No segundo capítulo expomos aspectos relacionados com a estética sustentadora deste modo ousado de fazer teatro, poesia e literatura. Em nosso percurso nós nos concentramos mais sobre a sua obra teatral. Mas tivemos oportunidade de manter o contato com as poesias de Brecht. Há uma rebelião clara em sua lida com a linguagem. Este seu modo de se colocar na arte nos sensibilizou fortemente para pensarmos as relações entre a arte e a educação. A rebeldia deste artista se mostra em seus esforços para construir no campo da arte um modo de incitar os sujeitos na recuperação de suas capacidades de indignação diante das injustiças experimentadas na medida em que o capitalismo explora com graus maiores de ganância na acumulação da riqueza. O palco se faz como o lugar da construção de uma estética articulada com a busca de rupturas diante das formas de dominação. Cada ato se comunica com a ação. O ato do palco poderia sugerir as pistas da experimentação para os

indivíduos se inserirem na política. Um indivíduo passaria a compreender melhor a sua condição na intrincada teia de poder para fortalecer sua capacidade de rebeldia ao mesmo tempo em que melhoraria suas formas de agir. Insistimos que em Brecht existe sim um claro compromisso entre a arte, especificamente no teatro, e os processos educacionais. Estas relações entre arte e educação constituem o objeto de nosso estudo e o campo de observação é a obra teatral de Bertolt Brecht.

2 BERTOLT BRECHT: VIDA E OBRA

*Eu sou o escritor de peças. Eu mostro
Aquilo que vi. No mercado dos homens.
Eu vi como o homem é tratado. Isto
Eu mostro, eu, o escritor de peças.*

*Como entram uma nas casas dos outros, com planos
Ou com cassetetes ou com dinheiro.
Como ficam nas ruas e esperam
Como preparam armadilhas uns para os outros
Cheios de esperança
Como marcam encontros
Como enforcam uns aos outros
Como se amam
Como defendem seus despojos
Como comem
Isso eu mostro.*

*As palavras que gritam uns aos outros, eu as registro
O que a mãe diz ao filho
O que o empresário ordena ao empregado
O que a mulher responde ao marido
Todas as palavras corteses, dominadoras
As suplicantes, as equívocas
As mentirosas, as inscientes
As belas, as ferinas
Todas eu registro.*

*Vejo tempestades de neve que se anunciam
Vejo terremotos que se aproximam
Vejo montanhas no meio do caminho
E vejo rios transbordando
Mas as tempestades têm dinheiro na carteira
As montanhas desceram de automóveis.
E os rios revoltos controlam policiais.
Isto eu revelo*

*Para poder mostrar o que vejo
Leio as representações de outros povos e outras épocas.
Algumas peças adaptei, examinando
Com precisão e respectiva técnica, absorvendo
O que me convinha.
Estudei as representações das grandes figuras feudais
Pelos ingleses, ricos indivíduos
Aos quais o mundo servia para desenvolver a grandeza.
Estudei os espanhóis moralizadores
Os indianos, mestres das sensações belas
E os chineses, que retratam as famílias
E os destinos multicores encontrados nas cidades.*

*E tão rapidamente mudou o meu tempo
A aparência das casas e das cidades, que partir por dois anos
E retornar foi como uma viagem a outra cidade*

*E as pessoas em grande número mudaram a aparência
Em poucos anos. Eu vi
Trabalhadores adentrarem os portões da fábrica, e os portões eram
altos
Mas ao saírem tinha de se curvar.
Então disse a mim mesmo:
Tudo se transforma e é próprio apenas de seu tempo.
Bertolt Brecht¹*

Nesta primeira parte apresentamos o contexto político-social em que viveu Bertolt Brecht. Ele viveu em um tempo marcado por conflitos armados, revoltas operárias e protestos sem precedentes na história da humanidade. Todos estes acontecimentos interferiram na produção artística do dramaturgo que em meio à miséria, à opressão, ao genocídio em massa, à perseguição aos intelectuais de esquerda não pôde permanecer indiferente.

O dramaturgo partira na defesa da necessidade de reforma do aparelho teatral, que há tempos concorria para a formação passiva e conformativa dos sujeitos. Logo, objetiva, de retirar o indivíduo do conforto da ilusão ao qual inconscientemente era submetido, inibindo assim seu potencial crítico e atitude revolucionária.

Desta forma, como veremos a seguir, Bertolt Brecht dedicou seu trabalho à crítica do capitalismo que, de acordo com o mesmo, exercia grande influência na formação e no comportamento dos sujeitos reduzindo as relações humanas ao plano do irracional da lógica mercantil.

Do mais, este capítulo apresentará suas obras no desenrolar dos acontecimentos históricos, assim, como a fuga, o exílio, a perda da pátria e os processos “burocráticos” e ideológicos que o perseguiram até o fim dos seus dias.

2.1 Infância e Juventude

Eugen Friedrich Bertolt Brecht nasceu em 10 de fevereiro de 1898, em Augsburg, na Baviera ao sul da Alemanha. Brecht deu seus primeiros passos sobre o solo de uma cidade

¹ SOUZA, Paulo César (Org.). **Bertolt Brecht Poemas**:1913-1956. São Paulo: Ed.32, 2000.

conservadora e pequena, marcada por profundas tradições burguesas, cuja economia organizava-se em torno da produção de algodão, lã, seda e fábricas de papel.

O pequeno Brecht cresceu em um bairro operário, mesmo não pertencendo às classes populares, seu pai chamado Bertolt Brecht, foi funcionário e depois diretor de uma fábrica de papel, sendo sua mãe, Shopie Brecht, herdeira de uma família importante da região. Desta forma como filho da burguesia, nascera para ocupar um lugar na hierarquia social, no entanto, felizmente, demonstrou inclinações “contrárias”:

Cresci como filho de pessoas bem situadas. Meus pais puseram-me um colarinho e me educaram nos costumes de ser-servido e ensinaram-me a arte de dar ordens. Mas quando cresci e olhei em torno de mim, as pessoas da minha classe não me agradaram, nem o dar ordens, nem o ser-servido. E eu abandonei a minha classe e juntei-me às pessoas inferiores. (BORNHEIM, 1992, p.47).

Teve como “palco” para a realização de todo o seu drama existencial a Alemanha imperialista que havia sido construída sob o alicerce da dominação, “marcada pela tradição militar de comando e de obediência – e pela glorificação da força” (Loureiro, 2005, p.25), governada pela aristocracia agrária prussiana e por princípios belicistas.

Em 1890 Guilherme II inaugurou uma fase de política expansionista [...] Acreditava-se que as virtudes de um povo que se considerava superior, dotado de melhores generais e dos maiores homens da cultura, lhe davam o direito de aumentar o seu espaço vital. (LOUREIRO, 2005, p.27).

De 1904 a 1908, Brecht cursou a Escola Primária e, posteriormente, o Ginásio de 1908 a 1916; na escola era reconhecido e admirado pelos demais por sua rebeldia, que não impediu que o jovem fosse influenciado pelo patriotismo alemão. Escreveu: *Nós todos, todos os alemães, tememos a Deus e a mais nada no mundo*².

No entanto, tempos depois, Brecht entra em contato com as obras de Friedrich Hebbel³ - precursor do teatro expressionista que devido ao seu caráter insatisfatório e de radicalização à

² FREITAS, Eduardo L. V de. **Dossiê Brecht: Brecht teatro, estética e Política**. São Paulo: APROPUC, 2005/1ºSemestre.

³ Brecht registra em seu diário de Trabalho “Estou lendo os diários de Hebbel. É sempre uma leitura muito interessante, mesmo quando tenha muita decoração e os sentimentos são apresentados de uma maneira excessivamente teatral”. Ramthum, Herta (Org.) Diários de Brecht: Anotações Autobiográficas de 1920 a 1954. Porto Alegre: L&PM, 1995.

tradição alemã acabaria por exercer influência em um primeiro momento sobre a construção do pensamento e trabalho do jovem Brecht.

No inverno de 1914 o assassinato do arquiduque Francisco Fernando, príncipe herdeiro do trono da Áustria, foi estopim para o início da Primeira Grande Guerra Mundial, conflito este que atravessou as fronteiras do campo de batalha; no campo dos negócios se transformou em um laboratório de testes para a indústria de armamentos. Segundo Loureiro (2005, p.47) “de um lado miséria, do outro lucros fabulosos das indústrias de material bélico”.

Com apenas 15 anos aquele que viria a ser um dos maiores dramaturgos do século XX tinha poemas publicados, primeiramente na Revista Escolar, para qual também escreveu sua primeira peça intitulada “A Bíblia”, posteriormente passou a escrever para o jornal de Augsburg. Coincidindo com o início da Guerra a data que marca as primeiras publicações de Brecht, no jornal de *Augsburger Neusten Nachrichten* “A vocação de Brecht é de escritor cedo ela já se manifestava. Em 1914 com 16 anos apresenta poemas contos, resenhas de sua lavra em um jornal de Augsburg”. (BORNHEIM, 1992, p.49).

Em 1916⁴ no auge do conflito armado, Brecht foi solicitado que comentasse o verso escrito pelo Poeta Horácio “doce e honroso é morrer pela pátria”, no entanto, contrariamente, o jovem escreveu “que o verso só poderia ser mera propaganda, já que despedir-se da vida é sempre duro, na cama ou no campo de batalha”, o que acarretou o ódio de alguns professores e por muito pouco, sua expulsão.

As inclinações pacifistas e de denúncia do jovem Brecht, encontraram solo fértil, dentro do quadro de Alemanha que desde o período de 1871 até a Primeira Guerra Mundial (1914), refletia os problemas de uma “sociedade industrial-capitalista pouco desenvolvida”, na qual segundo Loureiro (2005) ainda recorria às estruturas de poder herdadas do passado. Sendo assim, nas últimas décadas do século XIX, podemos encontrar a oligarquia financeira, que detinha o capital industrial, e do outro, a classe operária em crescente pobreza.

[...] no início de 1916, o descontentamento da população alemã se alastrava, provocadas por medidas draconianas de racionamento. A situação foi se agravando rapidamente: falta de carvão, de roupas, de moradias; frio, fome, aumento de preços, mercado negro para os ricos, racionamento para a maioria, e espantosa quantidade de baixas na frente de batalha [...] (LOUREIRO, 2005, p. 45).

⁴ 1916: manifesta-se contra a guerra, numa redação escolar e é ameaçado de expulsão (Souza, Paulo César (Org) Bertolt Brecht Poemas, p.345. 1913-1956. São Paulo: Ed.32, 2000)

Dentro do contexto de um país que de um lado definhava na miséria e do outro usufruía dos lucros das indústrias de material bélico, a Revolução de outubro na Rússia que leva os bolcheviques ao poder, tem forte repercussão no país. No que se refere à Revolução Russa:

A prática do socialismo exige uma transformação completa do espírito das massas, degradadas por séculos de dominação da classe burguesa. Instintos sociais em lugar de instintos egoístas, iniciativa das massas em lugar de inércia, idealismo que faz superar os sofrimentos (ROSA DE LUXEMBURGO apud ROTOLO, 2006.p 132).

Enfatizando que Brecht não acreditava que a Revolução insurgiria do partido, segundo o mesmo as ideias marxistas encontravam-se desfiguradas na Rússia stalinista, no entanto, não desconsidera a importância desse regime, que deveria concorrer para consolidar os interesses do proletariado e dos camponeses.

Em 1917, concluído o Ensino Secundário, Brecht iniciou seus estudos na Universidade de Medicina Ludwig Maximilian de Munique. Em 1918 foi recrutado pelo exército alemão para trabalhar como enfermeiro em um hospital militar e as experiências vividas na Guerra exerceram influência sobre o autor que intensificou seu ataque ao Sistema Capitalista de Produção.

Em seguida, a Revolução toma o território alemão, os trabalhadores se organizaram em Conselhos dos Operários⁵, o governo concedeu anistia aos presos políticos – entre eles está Rosa de Luxemburgo⁶, defensora da importância da existência dos Conselhos na concretização do socialismo.

As massas precisam aprender de máquinas mortas que o capitalista instala na produção, a tornar-se dirigentes autônomas desse processo de produção, livres, que pensam. Devem adquirir o senso de responsabilidade, próprios dos membros atuantes da coletividade [...] precisam mostrar zelo sem o chicote do padrão, máximo rendimento sem o contramestre capitalista, disciplina sem sujeição e ordem sem dominação.(LUXEMBURGO apud ROTOLO, 2005, p.133).

⁵ Os Conselhos dos Operários: O debate a cerca dos conselhos operários deve ser inserido no terreno da história. Eles não foram uma invenção premeditada da classe operaria ou criação intelectual de um ou alguns intelectuais. Antes de tudo são manifestações revolucionárias que somente tomam forma no calor da revolução. Assim ocorreu com as sociedades populares da Revolução Francesa (que foi o primeiro germe dos conselhos), com a Comuna de Paris em 1871, com os soviets em 1905 e após, 1917, ou com os conselhos de operários e soldados (COS) durante a Revolução Alemã. (ROTOLO, Tatiane de M.S. **O Socialismo Democrático Segundo Rosa de Luxemburgo**. São Paulo: USP, 2006)

⁶ Rosa de Luxemburgo: filósofa e economista marxista, foi reconhecido pela sua militância-revolucionária.

Ressaltando que para Rosa Luxemburgo qualquer transformação social só poderia ser processada com participação ativa e criativa das camadas populares; no entanto, não concordava com a “monopolização”, porém, em meio à urgência do contexto, não se pode negar que este era um ato a ser considerado:

Para ela, a Revolução Socialista só pode ser entendida como um projeto de massas, levado a cabo por elas. O poder político instituído pode e deve se transformar de acordo com a vontade da massa, mesmo que para isso seja preciso subvertê-lo, transformando em uma forma de poder mais adaptada aos desejos e às necessidades das massas. (ROTOLO, 2006.p.132).

Em fins de 1918, o governo russo ao assinar o tratado de “Paz” abandonou literalmente o campo de batalha e, um armistício deu como encerrado o conflito. No entanto, os vencedores exigiram que a Alemanha fosse penalizada, logo, perdeu a posse das colônias, a vangloriosa “força armada”, não obstante, foi obrigada a assumir a responsabilidade pela guerra e a pagar indenizações. Enfim, foram tempos difíceis para o país que passara do esplendor à humilhação, da ordem à revolta dos trabalhadores, cujo desfecho culminou com o surgimento da República de Weimar. Segundo Costa (2005):

Levada a frente pela liga Espartakus, grupo formado por dissidentes do Partido Social-Democrata, e tendo como líderes Rosa de Luxemburgo e Karl Liebknecht, a revolta dos trabalhadores, mesmo durando um curto período, demonstrou a sujeição do indivíduo a técnica e abriu espaço à modernidade, a qual trouxe consigo à barbárie.(COSTA, 2005, p.2).

Logo, no dia 8 de novembro a República é proclamada em Munique, seguida pela Revolução Alemã Espartaquista, cuja líder era Rosa de Luxemburgo:

Por volta do meio dia, manifestações gigantescas coroadas de milhares de bandeiras vermelhas enchem as ruas da capital. Muitos estão armados com pistolas, fuzis e granadas. Os soldados nas casernas aderem o movimento e o príncipe Max de Bade, ao ver que a situação foge do controle, anuncia, mesmo sem estar autorizado, a abdicação do imperador, transferindo o cargo de chanceler a Ebert e propondo a convocação de uma Assembléia Nacional com poderes constituintes. Pela primeira vez, “um homem do povo” estava no comando do Reich.(LOUREIRO, 2005, p.56).

A Revolução em Berlim “terminou” com o saldo de 15 mil mortos, no entanto, no dia 9 1919 a Monarquia foi derrubada, ao menos à esperança de uma nova “constituição” social

resistira à sangrenta repressão. Porém, a vitória da Revolução “ainda era uma incógnita”, logo, o Governo temendo perder de tudo o que fora conquistado, propôs a União entre os partidos socialistas e burgueses. Corroborando; Roloto (2006) expressa a opinião de Luxemburgo à respeito do “acordo” estabelecido entre as partes divergentes:

Para ela esse período pairava entre o levante espontâneo e o determinismo economicista. A massa estava se rebelando, e o cenário revolucionário havia sido criado. Porém, o caminho escolhido de fato pela massa não foi o da revolução. Os trabalhadores alemães criaram as condições ideais para a revolução socialista. Em vez de criar a República Socialista, o proletariado alemão acabou por apoiar a criação da República democrática burguesa. (ROTOLO, 2006, p. 39).

Em meio ao embate ideológico, a Liga Spartakus⁷ lutava por uma Alemanha conselhistas em união com a Rússia soviética; mediante a Revolução os comunistas conquistaram a região da Baviera onde fundaram a República Socialista, e igualmente, como ocorrido na Rússia a propriedade privada assim como os latifúndios foi abolida.

Este era o início do que viria ser mais tarde intitulado de “tempo sombrio”, tempo este que não cravou suas marcas apenas na história da humanidade, mas no cerne de todos os homens, principalmente dos que a ele sobreviveram. Entre esses Homens pode ser encontrado aquele que viria a ser um dos maiores dramaturgos do século XX, Bertolt Brecht testemunha ocular dos horrores que sobrevieram ao mundo capitalista, entre eles a Guerra, a violência, a barbárie e a banalização da vida, enfim, experiências traumáticas, que obviamente exerceram influência na sua construção enquanto pensador, sujeito social, dramaturgo e poeta.

Logo, Brecht não podendo permanecer indiferente, reforçava sua concepção de Arte como “arma” político-social e de propaganda. Assim, o poeta trouxe a luz a “*A lenda do Soldado Morto*” (um poema, entre muitos outros) através do qual o dramaturgo alemão denunciou os absurdos advindos da Guerra e que também o corroborou para o registro do seu nome na lista dos “subversivos” que deveriam ser eliminados imediatamente quando Hitler assumisse o poder.

⁷ Liga Spartakus havia sido criada por Rosa, Liebknecht e outros militantes socialistas da esquerda do SPD durante a I Guerra. Com a expulsão de muitos militantes do SPD contrários à guerra, em 1917, e a formação do USPD por eles logo em seguida, a Liga Spartakus permaneceu como um grupo dentro do USPD, até dezembro de 1918, quando saíram para fundar, junto de outros grupos da esquerda radical (“Comunistas internacionalistas”, I. K. D.), o Partido Comunista Alemão. (ROTOLO, 2006, p. 41) Membro da USPD até 30 de dezembro de 1918, quando forma o Partido Comunista Alemão (KPD). Líderes: Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg, Franz Mehring, Clara Zetkin, Wilhelm Pieck, Otto Rülhe, Hugo Eberlein, Ernst Meyer, Hermman Ducker, Paul Levi. (LOUREIRO, Isabel. **A revolução Alemã: 1918-1923**. São Paulo: UNESP, 2005).

Ainda em 1918, escreve “*Baal*” com o intuito de criticar os valores da burguesia por meio de um personagem anti-social, sagaz e hedonista. Brecht escreveu em seu Diário em 1938: “Baal o provocador, o adorar das coisas como são, vivendo a vida, a sua e a de outras pessoas, plenamente” (BRECHT, 2002, p.19).

Segundo Alea (1984) a produção do jovem Brecht pode ser caracterizada por seu ataque violento ao mundo burguês; paradoxalmente tal crítica culminou por atrair os “mal falados” ao Teatro- Homens dotados da infeliz capacidade de rir de si mesmos.

No entanto, na medida em que Brecht foi se definindo enquanto artista-revolucionário procurou embasar sua arte em segmentos do pensamento atrelados a concepções teórico-científicas, a fim, de superar “comicidade” do teatro que conduzia o espectador desprovido de razão e criticidade à gargalhada diante das falhas e das verdades representadas.

Logo, em 1919 a base na qual “repousava” Berlim “silenciosamente” ruía, a força contrária a revolução lentamente insurgia, até que no dia 4 de janeiro as tropas armadas assumiram seus postos ao “cogitar” a possibilidade da insurreição de uma Guerra Civil.

E então agora inesperado aconteceu. Desde as nove horas grupos de trabalhadores marcham para o centro da cidade; por volta das duas horas da tarde já havia cerca de duzentos mil homens ocupando o coração da capital [...] um mar de gente de perder de vista, carregando armas, bandeiras vermelhas, num tom de exasperação e de vontade de agir. Da manifestação à ocupação dos jornais é um pequeno passo (LOUREIRO, 2005, p. 78).

Temendo a derrota e suprimido por pressões internas o governo alerta a população sobre o perigo da “Ditadura de Liebknecht e Rosa de Luxemburgo” e não demora a “implorar” pelo apoio de todos os cidadãos. Enquanto isso, negociações são travadas entre portas fechadas, na rua os spartakistas prosseguem na luta. Poucos dias antes de ser assassinada, Luxemburgo faz uma análise sobre a Revolução Spartakista:

O 9 de novembro foi uma revolução cheia de insuficiência e fraquezas. Isso não é surpreendente. Era a revolução sobrevinda após quatro anos de guerra, após quatro anos durante os quais o proletariado alemão, graças à educação a que a social-democracia e os sindicatos os submetem, testemunhou tal miséria e tal renegação de suas tarefas socialistas que não encontramos equivalente em nenhum outro país [...] Chegara simplesmente o momento em que o imperialismo, como um colosso de pés de barro, podre por dentro, teria que desabar; pouco consciente, no qual o princípio de unidade, o princípio constante e salvador resumir-se-ia na palavra ordem: *criação de conselhos de operários e soldados*. E essa é a palavra de convocação dessa revolução que lhe deu de imediato o ar de uma revolução socialista

proletária – apesar de todas as insuficiências e fraquezas do primeiro momento. (COSTA, 2005, p.3, grifo do autor).

Dias depois, Berlim era uma cidade em estado de sítio, as cabeças de Rosa e seus companheiros haviam se convertido em prêmio para os empresários de extrema-direita. No dia 14, Luxemburgo foi presa enquanto se preparava para fugir e covardemente assassinada com um tiro na nuca, tendo seu corpo jogado nas águas do canal de Landwehr. O jovem Brecht, que cultivava exuberante admiração por Rosa escreveu o Epitáfio⁸ em sua homenagem:

A Rosa Vermelha desapareceu.
Para onde foi, é um mistério.
Porque ao lado dos pobres combateu.
Os ricos a expulsaram de seu império.

Com seu fim, “morrera” também a Revolução e toda a resistência, abrindo caminho para a “modernização conversadora”, cujo desenvolvimento se processou no embate entre a antiga organização política alemã e a nova ordem republicana, terminando por culminar em um exacerbado conservadorismo antidemocrata na vida e na organização político-social alemã.

Não tardou para a repressão impiedosa avançar, recrutou cerca de mil soldados para o combate, os revolucionários foram reduzidos a dezenas:

[...] todos sabiam, inclusive os comunistas que a situação era insustentável, porém estes insistiam em uma solução militar, considerando que negociar era uma traição. Acreditavam que proletariado aprenderia com a derrota e se tornaria mais ativo (LOUREIRO, 2005, p.108).

Dos que ainda não haviam sucumbido restou uma pequena parcela que terminou por perder a vida em meio às grades do zoológico de Berlim, os focos de luz do movimento revolucionário foram enfraquecendo. Até que no dia 1º de maio os operários acabaram sendo “finalmente” confundidos em meio aos mortos da guarda vermelha, civis (homens, crianças e mulheres) não obstante, milhares foram presos, fuzilados e centenas de revolucionários foram executados sem julgamento.

⁸ SOUZA, Paulo César (Org.). **Bertolt Brecht Poemas**: 1913-1956. São Paulo: Ed.32, 2000.

Em 28 de outubro de 1918 a República de Weimar insurgiu em meio aos escombros do derrotado império alemão, sob a organização partidária e parlamentar trazendo consigo as velhas estruturas do antigo regime, intrinsecamente ligada às tradições liberais e democráticas de 1848. No que se refere à Constituição de Weimar:

Mas o que mais chama atenção na Constituição de Weimar era o famoso artigo 48[...]. Ele dava ao Presidente do Reich (diretamente eleito pelo povo para um mandato de sete anos podendo ser reeleito) poderes excepcionais, “caso a segurança e a ordem pública sejam afetadas ou ameaçadas no Reich alemã”, o que significava poder decretar estado de sítio, suspender os direitos fundamentais, instituir tribunais de exceção, dissolver o Reichstag, autorizar o chanceler a governar por decretos-lei. (LOUREIRO, 2005, p. 112).

Porém, no campo cultural, durante todos os anos da República está se manteve aberta à criação e a contestação social, segundo Richard:

Nos meses de agitação revolucionária que se tinham seguido o armistício, um movimento de atividade criadora de amplitude sem precedentes tivera início em toda a Alemanha. Todas as paixões reprimidas explodiam, todos os laços artificiais se quebravam. A vontade de romper com o passado, de construir algo novo, inflava a maior parte de uma geração de poetas e de pintores que, apenas saídos da adolescência, tinham sido atingidos pelas atrocidades da guerra. Seu ideal? Regenerar a Humanidade, abrir caminho para o reinado de um homem novo, de um homem verdadeiramente humano. (RICHAR 1988 apud COSTA, 2005, p.15-16).

Entre 1918 e 1920, Brecht publicou críticas dramáticas no *Tagesszeitung* em seguida no *Volkswillw* (Diário do Partido Social Democrata Independente), em 1919 Brecht deu início a escrita da peça “Tambores da Noite”, obra está que resistiu ao esquecimento inerente ao tempo, em nota a imprensa o Teatro Nacional de São João ⁹ apresenta:

Afrontando o sentimentalismo, os ideais políticos e as boas intenções filantrópicas, a peça exhibe- contra o pano de fundo da Revolução Espartarquista na Alemanha no início do século XX – o esplendor de um herói disfuncional, ou humano, demasiado humano, chamado Andreas Kragler: este proletário, no regresso da frente de combate e do cativeiro em África, hesita entre rua e casa, a bandeira e a cama, a revolução e a noiva. (Teatro Nacional de São João, 2009, p.1).

⁹ O Teatro Nacional de São João fica localizado em Portugal, mas especificamente no Porto. Sendo uma instituição Pública Empresarial destinada à criação e apresentação de espetáculos teatrais.

De acordo com Bornheim:

nesta peça pode verificar-se o processo de superação das “formulas” expressionistas, principalmente no tratamento dos personagens; ele se atém ao mundo mais real, e “real” agora quer dizer enfaticamente um mundo centrado no social, em que a política apresenta um relevo decisivo. (BORNHEIM, 1992, p.54).

Sendo considerada por Brecht a primeira peça na qual apresenta a luta e a retratação nas relações entre as classes; o heroísmo e a covardia, a neutralidade e o engajamento em uma única noite: à noite do levante espartaquista.

A Alemanha feudal, aristocrata e conversadora havia se transformado em uma Alemanha capitalista e republicana, segundo a análise realizada por Costa (2005, p.14) “a República de Weimar passou a existir por meio da violência das massas, inicialmente na Primeira Guerra Mundial, depois na Revolta Spartakista”. A cidade de Berlim nos anos de 1920 era considerada a capital Mundial da cultura, paradoxalmente o conservadorismo que se materializou em toda forma de conduta violenta a assassinatos e do outro um “processo de criação cultural-artístico bastante amplo, que lançou ao mundo a base cultural do século XX” (COSTA, 2005, p.16). No entanto, Brecht ao se referir à Alemanha:

Como me aborrece essa Alemanha! É um bom país central, com suas cores pálidas e planícies, mas que habitantes! Camponeses decadentes, mas cuja rudeza não produz significativa desordem e sim, um embrutecimento pacífico, uma classe média gorda e uma intelectualidade enfraquecida. (BRECHT, 1995, p.12).

Neste mesmo ano (que coincide com a morte de sua mãe) Brecht voltou a Munique, a fim de retomar seus estudos, no entanto, abandonou a medicina, passando a cursar Ciências e ainda insatisfeito, optou pela Literatura. Salientando que neste período escreveu: “*O casamento do pequeno burguês*”, “*O mendigo*” ou “*Cão morto*”, a “*Expulsão do Diabo*” ou “*O Exorcismo*”, “*Lux in Tenebris*”, e, “*O lance da rede*”.

Enquanto isso, o apocalipse se aproximava a audácia de Hitler que não tinha limite, em 1919 quando foi incumbido de coletar informações sobre um determinado grupo político conhecido como Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães se infiltrou na organização, reconhecido com líder nato se apoderou do Partido e não obstante, o “rebatizou” de Nazista, valendo-se de influentes contatos, entre eles a polícia o exército.

Entre manifestos e golpes sem sucesso, estréia “*Na selva das Cidades*” texto em que Brecht trabalhou entre 1921-22 a peça trazia como tema central a luta de classes, Brecht contrapõe dois personagens: Garga o empregado e Shlink o rico madeireiro. Corroborando, Bornheim, cita um trecho do diálogo a fim de que se compreenda melhor tal relação:

Shlink_ Agora, tudo termina na baixeza. Você não compreendeu do que se tratava. Você queria apenas a minha morte. Mas, eu, eu queria o combate. O que me interessava não era o elemento físico, mas o combate espiritual.
Garga_ Mas o combate espiritual não existe. O que importa não é nem mesmo ser o mais forte, mas sobreviver. (BORNHEIM, 1992, p.66).

No ano de 1922, Brecht se casa com Marianne Zoff (cantora de ópera que já trazia em seu ventre um filho seu) após inúmeros conflitos pessoais e de excentricidade. O dramaturgo acreditava não ter estrutura para prover uma família, visto que naquele período às condições materiais em que vivia não era das melhores, além do mais Brecht apreciava a companhia da solidão e da liberdade. Em nota em seu Diário de Trabalho, escreveu: “Eu não posso casar. Preciso de liberdade, dormir sozinho, não ter escrúpulos”¹⁰.

Durante os anos em que Brecht viveu em Munique apresentou seus primeiros trabalhos escritos em cabarés. “O clima de cabaré, vivenciado naquele período, com platéias ao mesmo tempo descontraídas e atentas, está fortemente presente em Brecht e, sem dúvida na base de sua idéia de um ‘teatro para fumantes’”. (GUINSBURG, 2002, p.147).

Logo, o dramaturgo reuniu esforços para criação de uma nova forma espetáculo objetivando romper com a tradição shakespereana dos palcos alemães e com a antiga cultura alemã idealista e elitista, a fim de criar uma nova arte, social e anti-metafísica. Brecht embasava-se na justificativa de que os clássicos tinham por objetivo retratar a harmonia; afastando-se assim dos conflitos existentes no mundo real.

A produção brechtiana entre 1923-25 se fortalece enquanto arte-política e social ao entrar contanto com o Teatro Operário de Erwin Piscator¹¹, teatrólogo alemão que lutou pela defesa da Arte Revolucionária, arte está que deveria insurgir da luta das classes operárias, resultado de um esforço coletivo a libertação cultural “dar-se-ia simultaneamente e seqüentemente ao processo de libertação sócio-econômica da classe trabalhadora” (GUINSBURG, 2002, p.144).

¹⁰ RAMTHUM, Herta (Org.) **Diários de Brecht**: anotações autobiográficas de 1920 a 1954. Porto Alegre: L&PM, 1995.

¹¹ Erwin Piscator: Fundador do Teatro Proletário.

Em 1924 Hitler retorna ao cenário sedento pelo Poder, para tanto tomou as devidas providências, entre elas a de reorganizar o Partido. Nesse meio tempo a Alemanha se desenvolve mediante ao progresso industrial- o aumento do “poder aquisitivo” dos trabalhadores levou à falsa sensação de estabilização.

Nesse mesmo ano, Brecht muda para Berlim e estréia “A vida de Eduardo II” a primeira peça do Teatro Épico; neste espetáculo promove a técnica do distanciamento¹² através da qual procura demonstrar os acontecimentos da história como fruto das relações humanas e de produção da existência, afastando assim, da representação trágica. Segundo Guinsburg¹³:

A primeira estadia de Brecht em Berlim (1924-1933) vai coincidir com o período mais efervescente não só do agitprop como das produções piscatorianas, e esse clima político e cultural vai exercer influência em sua carreira, recém-iniciada de diretor e dramaturgo. Brecht mergulha no estudo do marxismo e em busca de um teatro novo e de um novo público. (GUINSBURG, 2002, p.146).

Ainda em 24, Brecht produz “*Um Homem é um Homem*” que pode ser considerado o esboço do que viria a ser o Teatro Didático e Pedagógico, nessa peça o personagem principal é Joshep Galgei um humilde empacotador que um dia é apoderado por um “desejo de luxo” (vontade de comer peixe) e assim, parte para o “mar social” repleto de tubarões em busca do “precioso”alimento

Ele não tem nenhum vínculo com o seu destino, e a comunicação humana lhe parece odiosa; ninguém faz negócios com ele, mas o negociam. È seduzido pela dificuldade e complexidade de conhecer injustiças!Imputam-lhe um assassinato e ele começa a ser comportar como um assassino [...] Mas, sobretudo: como alguém que não compreende a realidade. (BRECHT, 1995, p. 111).

A peça estreou somente em 1926 na cidade de Darmstadt, ano que coincide com o princípio da leitura de Brecht da Obra de Marx *O capital*; o que o levou ao abandono da postura anárquica da vanguarda para assumir uma “teoria marxista da história” em sua

¹² Técnica do Distanciamento: por hora cabe colocar que tal técnica consiste em afastar o espectador do que lhe é apresentado, a fim, de desenvolver, seu senso crítico e reflexivo.

¹³ **Jaco Guinsburg** foi professor na Escola de Arte Dramática de São Paulo, diante da riqueza do seu trabalho foi organizado um livro intitulado “J.Guinsburg: Diálogos sobre o Teatro” da Editora Edusp, organizado por Armando Sérgio da Silva seu orientando.

cientificidade. Em seguida, Brecht reconheceu os fundadores do materialismo histórico e dialético como clássicos¹⁴.

Havia em Brecht uma sede pelo aprender e ensinar. Ele buscou inspiração em Lênin e Marx. Nestas suas leituras também obteve conhecimentos relacionados com as leis da economia a fim de adentrar no engendro do aparelho econômico. Ele se empenhou em compreender o funcionamento da bolsa de valores e além do mais, dedicou-se a textos que tratavam do conceito de valor (mais valia), do ciclo das crises, imperialismo e teoria da pauperização.

Em 28, o dramaturgo estréia com sucesso “*Ópera dos três vinténs*” em Berlim, uma adaptação da *Ópera do Mendigo* escrita no ano de 1728; cujo cenário tinha com pano de fundo a Londres vitoriana, tendo como personagens malandros entre os mais notáveis Peachim o rei dos mendigos e Mackie Messer o gângster, em tese, homens que sobreviviam das “translações” criminosas:

[...] com a segurança e o profissionalismo de uma empresa burguesa. Ironicamente, Brecht, se tornou marxista nos anos de 1920, mostrou ao seu satisfeito público burguês que o empreendedorismo é igual ao crime: o capitalismo é um delito organizado. (ZSCHIRNT, 2006, p.158).

Assim, pode se afirmar que nessa obra o radicalismo foi substituído pelo marxismo tendo como o fundamento o materialismo dialético na consolidação do novo teatro-político e oposto aos valores estéticos da emergente burguesia. A obra terminou por configura-se em síntese do teatro dialético ao “representar” os oprimidos pelo “capitalismo” (superprodução, desemprego, crises, concentração de capital) intrinsecamente relacionado a práticas ideológicas e à “exploração econômica”

No entanto, a Alemanha de Brecht, por um curto período, usufrui dos benefícios ilusórios da segurança. Julgando importante ressaltar que no decorrer da década de 20 o país obteve concessões no pagamento das indenizações decorrentes da guerra, restrições impostas pelo Tratado de Versalhes foram “negociadas”, conferindo estabilidade política e financeira, que se manteve até a Quebra da Bolsa de Valores de Nova York e que terminou afetando a economia mundial e conseqüentemente contribuiu com a instauração do fascismo na Europa.

Logo, ao país poderia ser atribuído o adjetivo *umfüllen*¹⁵, a fim de caracterizar o estado em que se encontrava naquele período. Transpassado pela crise econômica mundial, foi

¹⁴ O conceito brechtiano de clássico refere-se a um pensamento dialético centralizado na primazia dada à relação entre conhecimento e ação no choque das contradições sociais.

obrigado a aceitar o esgotamento dos recursos “capitais”, provindos de investimentos financeiros, cujo objetivo era desenvolver zona Industrial europeia.

Novamente, o clima de insatisfação cingiu a Europa; a República de Weimar tinha consciência que não poderia mais resistir por muito tempo, os social-democratas, centristas e liberais protagonizavam pontos de confronto e na “coxia” o paciente Hitler aproveitando-se da crise não hesitou a possibilidade da sua “ascensão”.

Imediatamente o futuro Ditador fundou a “SS”, organização responsável por sua defesa pessoal e execução dos seus “devaneios”. Posteriormente organizou grupos hitleristas com o intuito de promover o crescimento do Partido que se expandiu ligeiramente, assim como o Partido Fascista de Mussolini.

No ano de 29, Brecht conheceu Walter Benjamin o crítico literário que se tornaria seu melhor amigo e companheiro de trabalho. Segundo Arendt (2008), a amizade de Benjamin com Brecht é única pelo fato de que o “maior poeta alemão vivo se encontrou com o crítico mais importante na época”.

Não há dúvidas em afirmar que o dramaturgo exerceu influência sobre o crítico literário. Adorno e Scholem não hesitaram em denominar tal aproximação como “desastrosa” e não satisfeitos, “maléfica”¹⁶. Ainda, Arendt (2008) coloca que a amizade de Benjamin com Brecht trouxe consequências adversas, entre elas a oposição por parte dos seus amigos e conflitos nas relações do crítico com o Instituto de Pesquisa Social.

Seria incorreto afirmar que a percepção de Benjamin em relação ao mundo permaneceu imutável. O crítico-literário aproximou sua linguagem à linguagem das massas, rompendo com seu pensamento considerado idealista. Posteriormente, “descobriu” Marx e o mundo das relações de trabalho e da produção e re-produção do capital, intrinsecamente relacionado às ideologias “burguesas”.

A influência de Brecht sobre Benjamin foi tamanha que o levou a escrever um ensaio crítico sobre o dramaturgo, considerado por Koudela (2001, p.33) “um dos poucos escritos na época que fizeram justiça ao projeto brechtiano”.

Brecht representava para Benjamin [...] o modelo de Educador para uma pedagogia necessária á libertação das sociedades modernas de seus mitos e fantasias, alimentados pela face hipócrita de “Jano” do Capitalismo, que

¹⁵ Decadente.

¹⁶ termo usado por Scholem em 1964 na Conferência em Memória de Leo Baeck.

diabolicamente oculta a sua fase cruel e desumana”. (BORDIM; BARROS, 2006, 74).

Em meio à crescente desumanidade e hipocrisia, os conflitos sociais eclodiam, assim como o radicalismo esquerdista e de direita, impossibilitando qualquer movimento de reforma. Mediante a tomada de posse dos meios de comunicação pelo Partido Nacional-Socialista, a Ditadura foi instaurada difundindo através das ondas sonoras que a única maneira de superar a crise econômica e a política era a instauração da mesma. Do mais, a fim de comprovar faz-se imprescindível colocar que:

[...] tanto Benjamin como Brecht, com seus meios artísticos, nunca cessaram de tomar posição contra a violência fascista. E entendendo que o poder não se legitima só pela violência, mas também pela interpretação que a cultura hegemônica oferece da tradição e a transmite através dos meios de comunicação, preocuparam-se com a forma mais eficiente de tomar esses meios das mãos da burguesia (hoje no monopólio das empresas privadas e suas estruturas do poder), para pô-los a serviço da libertação social. (BORDIN; BARROS, 2006, p.1).

2.2 Peças Didáticas e Maturidade

Entre 1929-32, Brecht se dedicou exclusivamente às peças didáticas. Em 30, estreia no Instituto Educacional e Ensino de Berlim, a ópera escolar “*Aquele que diz sim*”, que foi encenada por alunos. As cenas são esquematicamente apresentadas, tendo como objetivo desenvolver o espírito crítico e a discussão. Do mais, o texto leva a suscitação do embate entre o individual e o coletivo, ao narrar a trajetória de um garoto que sacrificou a si próprio pelo bem-estar dos semelhantes.

[...] a peste graça em uma cidade e um grupo de jovens acompanhados de seu professor parte em expedição a fim de trazer assistência médica. No meio do itinerário, no alto de uma montanha, um dos jovens cai doente, sendo-lhe impossível prosseguir na marcha. Conseqüência: “O mais importante é consentir”- é necessário que o particular seja sacrificado para o bem de todos, e o jovem é morto com seu próprio assentimento. (BORNHEIM, 1992, p.186).

Devido à moral presente na obra, a peça recebeu elogios das escolas religiosas, mas também críticas ferrenhas da esquerda, apesar de Brecht elucidar que não tinha por intuito

reforçar práticas dogmáticas e de autossacrifício. No entanto, insatisfeito com as críticas recebidas, posteriormente escreveu a peça “*Aquele que diz Não*”. Nela, o autor narra a história de um grupo em expedição, cujo objetivo era encontrar a cura para uma doença que assolava a vila. Entre os membros, há um jovem que adoece e, embora os demais tentem convencê-lo a dar continuidade à busca, ele exige que o grupo retorne. Assim, o jovem não entrega sua vida em benefício de quem ou qualquer coisa que seja.

Na segunda versão, embora a questão moral não esteja explícita, Brecht traz outra discussão e suscita outra pergunta: até que ponto a Ciência pode avançar quando está intrinsecamente relacionada à vida Humana?

É válido dizer que seus textos são provocativos, na primeira versão os dois desfechos são negativos. Do mais, de acordo com Bornheim (1992), a situação se aproxima do exemplo dado por Sartre:

[...] em O existencialismo é um humanismo, para mostrar a inutilidade da moral tradicional: como escolher entre o socorro insubstituível de uma mãe à morte e que só tem o seu filho, e a obrigação de participar do forçoso movimento de resistência ao nazismo. (BORNHEIM, 1992, p.186).

Em seguida, estreia em Berlim, “*A decisão*”, que continua a explorar o tema do consentimento, no entanto, se afasta dos Colégios, aproximando-se do Partido Comunista. Logo o teatro didático de Brecht passa atuar em Sindicatos operários, como nos Centros. O dramaturgo tinha por objetivo suscitar o julgamento sobre as táticas de ação revolucionária do Partido Comunista, visto que o texto apresenta um jovem revolucionário cuja *causa mortis* foi a indisciplina e o sentimentalismo em detrimento da razão. No entanto, *A decisão* foi criticada pelo Partido Comunista, que acusou o autor de idealismo e falta de experiência revolucionária (J.GUINSBURG, 2002, p.147).

Outra obra excepcional produzida por Brecht neste período foi “*A exceção e a Regra*”, encenada muito tempo depois em 1947, na cidade de Paris. A peça é considerada uma das melhores do gênero e narra a trajetória de um comerciante que atravessa o deserto com um operário (do qual explora a força de trabalho) com o intuito de conseguir uma concessão de petróleo. Diante das condições adversas como o calor e a falta de água, os personagens estipulam uma regra: cada um deve zelar pelo pouco de água que lhe resta e, caso o servo se aproxime do senhor, será para roubar-lhe o que tem.

Para toda regra há uma exceção em benefício de outrem, particularmente, nesse caso do comerciante que permitia a aproximação do operário sob a condição de que este fosse lhe oferecer água. O servo bondoso se aproximou, mas aquele que seria servido esqueceu-se da exceção e seguiu a regra que o levou a matar o pobre; o caso é julgado, mas o comerciante é absolvido com o argumento de legítima defesa. Segundo Bornheim (1992):

Não haveria, portanto, diferença entre o crer-se ameaçado e ameaça real: a obrigação do comerciante era de crer-se ameaçado. Decidam, entretanto, os participantes: ou bem aceitar a decisão monstruosa do juiz, ou recusar em bloco toda a estrutura social capitalista, pressuposta pela ação criminosa. Brecht pretende que, no sistema social vigente, a bondade é uma exceção: Dá se de beber a um homem, e quem bebe é um lobo. (BORNHEIM, 1992, p. 189).

No decorrer do amadurecimento das peças Didáticas – dentro da perspectiva da arte-marxista - Brecht escreve em 1932 “*A Mãe*”, uma adaptação do romance de Gorki. De acordo com Bornheim (1992), o texto foi dedicado às mulheres, mas em especial a Rosa de Luxemburgo, em memória a data de sua morte.

[...] pertence a uma dramaturgia antimetafísica, materialista, não aristotélica [...] ensina o espectador a assumir um comportamento destinado a modificar o mundo, e por isso deve induzi-lo, já no teatro, a adotar uma atitude fundamentalmente distinta da usual... (BRECHT 1967 apud BORNHEIM, 1992, p. 203).

Conforme Teixeira (2003, p.68) Brecht ao definir uma dramática não-aristotélica “se empenha em ensinar o espectador um comportamento prático para transformar o mundo, não se servindo nem de sugestão, nem de empatia, mas da apresentação dos acontecimentos como históricos”. Assim como para Bornheim (1992) as pretensões de Brecht se norteavam no sentido de modificar a conduta do público e educar através da personagem a mãe, Pelágia Vlassora que vive um processo de re-educação social, no qual é transformada de pobre e conformada em uma arrebatadora revolucionária.

[...] ela começa a perceber o sentido de suas vicissitudes, e entende que o acontecido ao seu filho morto pode ocorrer com qualquer um: restrita inicialmente ao individual, ela passa a universalizar-se. O empenho na greve vale por si mesmo, ela descobre suas razões e recebe assim sua “primeira lição de economia política” – e escolhe o comunismo [...] rompe com a

ignorância da classe explorada, e acede ao saber, condição de base, para toda ação revolucionária. (BORNHEIM, 1992, p. 2004).

Ainda de acordo com Bornheim (1992) há uma ruptura a partir da peça que dentro de um sentido mais amplo permite afirmar que todo o teatro de Brecht passa a ser mais conscientemente pedagógico, assim como na prática faz uso do Teatro Épico cuja técnica tem por fim “impedir processos de empatia ou de identificação do público com o espectador” (BORNHEIM, 1992, p.205), como despertar o senso crítico não só da plateia, mas também dos atores.

Neste mesmo período, dedica-se a escrita da peça “*Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*” inspirado em “*Medida por Medida*” de Shakespeare, o texto pode ser classificado como uma parábola que tem por objetivo criticar Hitler; “num estado imaginário é Ditador Iberin está ocupado em dominar uma insurreição de camponeses que não podem pagar impostos” (BORNHEIM, 1992, p.207). E assim, o faz proclamando a superioridade racial dos Cabeças Redondas sobre os Cabeças Pontudas, negando assim a verdadeira causa da desigualdade social, que os distinguia em ricos ou pobres.

A Alemanha entre 1929-1932 vivera anos de pobreza e dificuldades extremas; a produção industrial caiu consideravelmente; fábricas de portas fechadas, bancos falidos, o povo e a miséria se tornaram um só nas filas por pão que se estendiam por quilômetros. O oportunista Hitler aproveitou da deplorável situação em que vivia o país para afastar a população das “ameaças” do marxismo e afirmou na época à imprensa:

Que nunca em minha vida estive tão bem disposto e intimamente contente como agora. Pois a dura realidade abriu os olhos de milhares de alemães para as fraudes, as mentiras, e as traições sem precedentes que os impostores marxistas impingiriam ao povo. (HITLER apud SHIRER, 2008, p.192).

2.3 A ascensão do “Pintor De Paredes” e a fuga de Brecht

No dia 30 de janeiro de 1933, Adolf Hitler foi nomeado chanceler da Alemanha e “finalmente” toma o poder – como um cálice de vinho curtido há anos, sequioso pela ordem que deveria reinar por milênios - ordem que não poderia ser contestada, pois naquele

momento as divergências fragmentaram os socialistas e os comunistas, impedindo assim a unificação e o levante de resistência contra o Ditador, que já no segundo dia de sua posse atou fogo no Parlamento Alemão.

O incêndio no Reichstag foi um presságio da perseguição à esquerda e aos opositores do regime; os nazistas acusaram os comunistas do ato criminoso e logo estes foram privados da liberdade. Assim, o Regime passaria a ter maior controle sobre a população e em meses decretou fim a todos “os partidos políticos, às instituições parlamentares, à liberdade de expressão e de imprensa, às universidades e organizações culturais independentes e do domínio da lei” (GAY, 2008, p.535).

De acordo com Shirer (2008) o “Reich de mil anos” durou 12 anos e quatro meses, mas nesse breve período, do ponto de vista histórico, provocou em nosso planeta a irrupção mais violenta e devastadora do que qualquer outra que se tenha notícia.

E assim no dia 28 de fevereiro, Brecht deixa o país com Helene Weigel e o filho Stefan; a Alemanha não era mais um lugar fecundo, tanto para sua integridade física como para o seu teatro. A velha lista que trazia o nome do dramaturgo não fora rasgada. Segue seu caminho para o exílio e passa a viver com as mala sempre prontas. Suas obras foram proibidas e queimadas, seus bens confiscados e como se não fosse suficiente “roubaram” sua cidadania.

CANÇÃO DO PINTOR DE PAREDES¹⁷

Hitler, o pintor de paredes
 Disse: Caros amigos, deixem eu dar uma mão!
 E com um balde de tinta fresca
 Pintou como nova a casa alemã.
 Nova a casa alemã.
 Hitler, o pintor de paredes
 Disse: fica pronta em um instante!
 E os buracos, as falhas e as fendas
 Ele simplesmente tapou
 A merda inteira tapou.
 Ò Hitler porque não tentou se pedreiro?
 Quando a chuva molha sua tinta
 Toda a imundície vem abaixo.
 Sua casa de merda bem abaixo
 Hitler o pintor de paredes
 Nada estudou se não pintura.
 E quando lhe deixaram dar uma mão
 Tudo o que fez foi um malogro
 E a Alemanha inteira ele logrou.

¹⁷ Souza, Paulo César (Org) Bertolt Brecht Poemas 1913-1956. São Paulo: Ed.32, 2000.

Este poema é uma elucidação clara da aversão de Brecht a Hitler e um atestado de óbito, pois o poeta tocou na ferida do futuro ditador ao “satirizar” seu sonho em ingressar na Escola de Belas Artes de Viena em 1908 na qual foi recusado. Segundo a crítica seus trabalhos não possuíam “vida e nem originalidade”, no fim, profundamente amargurado Hitler muda para a Áustria e passou a viver da venda das suas pinturas (cartões postais em aquarela).

De acordo com Bortolucce (2008), Albert Speer, um dos arquitetos oficiais do nazismo, afirmou que para compreender Hitler e a sua trajetória na Alemanha era necessário ter em mente que este se reconhecia como um artista e sobre tal aspecto repousava toda a ideologia estética nazista, tanto que sua “militância” política foi norteadada por aspirações artísticas muito mais do que por motivos especificamente políticos. Salienta que desde sua juventude, Hitler cultivava fantasias de um mundo perfeito, repleto de luxuosos e onipotentes edifícios e através desses sonhos, alimentava a idéia de ser um gênio, superior aos demais:

O grande sonho não realizado de Hitler foi aquele de tornar-se artista, mantido desde a sua juventude... para o líder a porta de entrada para a realização de grandes feitos artísticos; na pintura e na arquitetura estaria a chance, de acordo com ele, de afirmar para si e para o mundo todo o seu gênio criador.(BORTULUCCE, 2008, p. 47).

Tal como todo artista, Hitler tinha uma inspiração, o compositor Richard Wagner (1813-1883) que de acordo com o ditador, qualificava-se no “o indivíduo que concentrava em si o artista criativo e total; aquele que propôs, como concepção de uma civilização nova, a união entre arte e vida, que juntas formariam a base do novo Estado” (BORTULUCCE, 2008, p. 49).

Ainda de acordo com Bertolucce (2008), Wagner é reconhecido como um dos grandes expoentes do Romantismo alemão na música. Bertolucce afirma ainda que, a arte e o artista desempenhavam um papel “supremo”, e a característica principal das obras do compositor alemão foi a criação de enredos que concerniam em torno das mitologias nórdicas. Wagner possibilitou o acesso Hitler a mundos “idílicos, heroicos, onde o sonho e o devaneio estavam protegidos de qualquer obstáculo externo”.

Logo, o Ditador encontrou fundamentos para suas ideias nas obras e nos personagens de Wagner que o fascinaram pelo ímpeto na conquista do que era desejado cuja única lei repousava sobre a pessoal. Assim, desconsiderando todas as regras fundamentais ao convívio em sociedade, “Hitler se tornara a Lei Suprema”, o senhor da vida e da morte, alguém que

queria ser artista e impedido, acabou por manchar o quadro da história com tinta vermelha e lágrimas embebidas em sangue.

Segundo Wistrich (2002), ao tratar da intensidade da relação emocional entre Hitler e Wagner, confere ao compositor irrefutável influência sobre o ditador no que se refere aos judeus, onde afirmava nos trechos de *Mein Kampf* que os judeus jamais produziram qualquer arte criativa.

[...] principalmente na música (!) e arquitetura – e que registram em termos, a atividade cultural “parasita” do povo judeu poderiam ser retirados, palavra por palavra, dos escritos de Wagner. Para o compositor, ‘os judeus eram a consciência malévola da nossa civilização moderna’, ou em uma frase tão alardeada pelos nazistas, o ‘demônio de plástico responsável pelo declínio da humanidade (WISTRICH, 2002, p.68).

Corroborando, Bertolucci (2008) coloca que Hitler “absorveu” o culto do legado nórdico e o mito do sangue puro de Wagner, assim como o aspecto monumental de suas óperas. Tanto a força como a teatralidade inerentes à sua música culminaram na formação da base estética do partido nazista e da criação de uma raça “limpa, pura e civilizada”.

No entanto, Wagner não foi o único a ser “culpabilizado” por exercer influência sobre Hitler, que por “coincidência do destino”, assim como Wagner, cultivava certo fascínio por Nietzsche. Segundo Schilling (2001, p.16, grifo do autor) “Ricard Wagner um egocêntrico assumido, queria que o iniciante Nietzsche, trinta anos mais jovem do que o compositor, fosse uma espécie de arauto das suas óperas e não um intelectual independente que ‘caminhasse junto a ele’”.

Entre o final do século XIX e começo no XX, o “super-homem”¹⁸ e a “vontade de poder”¹⁹ de Nietzsche²⁰ foram utilizados a serviço da propaganda nazista e fascista e não obstante “aclamado pelos nazistas como o filósofo que falou por eles” (MAGEE,2001, p.

¹⁸ O super-homem (Übermensch): teoricamente aquele que irá superar o homem. Um novo ser, que trazendo as novas tabuas, assumirá na totalidade a responsabilidade de viver num mundo ausente de Deus. Caracteriza-se por uma determinação absoluta, pela confiança na sua intuição, pelo seu caráter inquebrável, por uma solidão ativa, corajosa, e sem concessões no tocante de sua meta (Werke). Ele é um criador, um duro, que não se deixa tomar pela compaixão; dele é o devir (SCHILLING, Voltaire. Nietzsche: Em Busca do Super-Homem)

¹⁹ Vontade de Poder (Wille Zur Macht): trata-se da pulsão permanente pela vida e pelo domínio comum ao homem, especialmente ao de valor. Requer a mobilização completa das energias, físicas e mentais, para incessantemente conduzir as coisas as últimas conseqüências. *Wille zur Macht* é o domínio e a superação de si, das debilidades pessoais, e, também domínio, sobre os outros e sobre a natureza. A vontade liberta porque é criadora (ibid).

²⁰ Nietzsche: A enorme polêmica que envolve até hoje a real importância do pensamento de Nietzsche para o surgimento do nazismo, ou pelo menos fornecendo-lhe o vocabulário e várias expressões ideológicas, nos obriga a arrolar a evidente similitude do pensamento nitzscheano com o que veio acontecer depois na Alemanha de 1933...(SCHILLING apud SLAVUTZKY.O dever da memória: o levante do gueto de Varsóvia.).

179), julgando importante colocar que de acordo com o mesmo autor, Nietzsche ridicularizava o nacionalismo alemão e desprezava o antisemitismo.

No dia 13 de maio de 33, os seguidores nazistas do ditador “wagneriano” assumem o poder do Ministério de Esclarecimento Popular e Propaganda sob o comando de Joseph Goebbels, cujo objetivo era converter a população ao nazismo, assim como mobilizar o espírito da Alemanha – sob a justificativa de que a derrota da Primeira Guerra não se deu pela falta de mobilização material, mas sim espiritual, tendo como meta final a preparação do povo alemão para guerra. Por uma mera “coincidência”, o governo criou um projeto de produção de aparelhos de rádio de baixo custo, intitulado “rádio do povo” e em 1933 eram 4,3 milhões de “armas” fundamentais para a propaganda do regime propagação das ideias nazistas.

Segundo Bortulucce (2008), as ideias nacional-socialistas eram repetidas de vários modos e vezes girando em torno de aspectos emocionais como o amor e o ódio. Por meio da uniformidade constante e da repetição, a propaganda conduziria a resultados que ultrapassariam a compreensão humana, de acordo com Goebbels que acreditava que uma mentira contada mil vezes se torna verdade.

Após apoderar-se dos meios de comunicação, o amante da arte e orador “fascinante” protagonizou o “Bibliocausto”²¹, uma “espetacular” queima de livros e o retorno à “Idade das Trevas” da cultura. Páginas de literatura de esquerda, democrática e judaica foram transformadas em cinzas e nas “listas negras” que registravam o nome de Brecht poderiam ser encontrados os nomes de Freud, Einstein, Kafka, Heine, Karl Marx, Marcel Proust, Èmile Zola, Leon Trotsky, entre outros.

A queima dos livros realizada em 10 de maio de 1933, nas praças públicas e nos centros universitários de 1933 simbolizava o ato de fé da cultura alemã. Acompanhada por desfiles de professores, mas encenado pelo Ministério da Propaganda, esse ato de barbárie inaugurou uma época que Heinrich Heine havia resumido com palavras proféticas de que, onde se queimam livros, ao final também se queimam pessoas. (GAY, 1997, p. 536).

²¹ Bibliocausto: O Holocausto foi o nome dado à aniquilação sistemática de milhões de judeus em mãos dos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Mas esse acontecimento foi precedido pelo Bibliocausto, em que milhões de livros foram destruídos pelo mesmo regime [...] A destruição de livros de livros de 1933 foi apenas prólogo da matança que se seguiu. As fogueiras de livros inspiraram os fornos crematórios (BÀEZ, Fernando. História Universal da destruição dos livros: Das tábuas sumérias a guerra do Iraque. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006)

Em entrevista dada na época a um jornalista, Sigmund Freud disse que tal fogueira era um avanço na história da humanidade: “Na idade média eles teriam me queimado. Agora se contentam em queimar os meus livros” (FREUD apud BÁEZ, 2006, p. 247). De acordo com o mesmo autor, Brecht manifestou seu repúdio no poema *Die bücherverbrennung* escrito depois de saber que todos os seus textos foram destruídos.

Quando o regime ordenou, aos livros com sabedoria perigosa
 Queimar em público, carretas o levaram às fogueira,
 E todos os bois foram forçados a fazê-lo, mas
 Um dos poemas perseguidos ao analisar, com cuidado,
 A lista dos queimados, ficou estupefacto, pois seu livro
 Fora esquecido. E foi voando com asas de ira
 a seu escritório e escreveu uma carta às autoridades.
 “Queimem-me!”, escreveu com grande pesar. “Queimem-me!
 Não façam isso comigo! Não disse
 Sempre a verdade em meus livros?
 E agora me tratam vocês como se fosse um mentiroso!
 Ordeno: Queimem-me”(BRECHT apud BÁEZ, 2006, p.247)

Em outubro do mesmo ano, Hitler inicia a construção da “Casa de Arte Alemã” em Munique, e inaugurada-a em 1937, “num insípido e pseudoclássico edifício que ele ajudara a desenhar e que escreveu como sem ‘paralelo e inimitável’ em sua arquitetura (SHIRER, 2008, p.330). A primeira exposição contou com novecentas obras, dentre 15 mil “apreciadas” e de péssima qualidade, que o próprio “pintor de paredes” se incumbiu de realizar a seleção final, diante da importância da exposição, que tinha por fim fomentar a “nova arte alemã”- de acordo com obras conservadoras e orientadas no Realismo do século XIX. No dia 18 de outubro de 1937, discursa sobre a “Casa de Arte”:

As obras de arte que não podem ser compreendidas, necessitam de uma série infundável de instruções para defender seus direitos a existência e encontram a estúpida e descabida receptividade nos neuróticos, não mais chegarão facilmente à nação alemã. Deixemos de ilusões! O nacional-socialismo tem de livrar o Reich alemão e o nosso povo de todas as influências nefastas à sua vida e ao caráter [...] Com a abertura dessa exposição chegou ao fim a insensatez artística e, conseqüentemente, a corrupção artística do nosso povo... (HITLER apud SHIRER, 2008, p. 330).

Retornando a novembro de 1933, Hitler, depois de dar início à construção da “*Casa de Cultura Alemã*”, criou a “*Fundação Oficial da Câmara de Cultura do Reich*”, responsável

pela censura de qualquer forma de manifestação artística: música²², artes plásticas, teatro, literatura, imprensa, rádio e cinema; manifestações estas que “serviram” a propaganda do Estado Nazista. Como, por exemplo, a Câmara do Cinema, que de acordo com Shirer(2008), tinha por objetivo capacitar as indústrias cinematográficas a cumprir determinadas tarefas dentro do Estado nacional-socialista.

Diante da repressão aos intelectuais que se opuseram ao nazismo, eles tiveram que optar pela fuga ou pela morte. Muitos foram presos e assassinados e outros não suportaram viver em um mundo onde a opressão era tudo o que existia e nada lhes restava a não ser libertar-se da vida que mantinha corpo e pensamento encarcerados.

No ano seguinte, em 1934, fora criada a Gestapo- Polícia Secreta do Estado. Segundo Shirer (2008), um instrumento de terror pessoal para prender e assassinar os adversários do regime, que se expandiu como um dos ramos da S.S. Sob o comando de Reinhard Heydrich se tornou sinônimo de terror e de flagelo, com o poder de vida e de morte sobre todo o povo alemão. Em 1936, uma lei colocou a organização da polícia secreta acima de qualquer tribunal. Não demorou muito para os campos de concentração começarem a ceifar vidas:

Os primitivos campos de concentração espalharam-se como cogumelos durante o primeiro ano de poder de Hitler. No final, de 1933, chegaram a cerca de cinqüenta, instalados principalmente pela S.A para surrar suas vítimas e depois resgatá-las para seus parentes e amigos por quanto pudessem pagar. Era uma pura e simples forma de extorsão. Algumas vezes, entretanto, os prisioneiros foram mortos, em geral por puro sadismo e brutalidade (SHIRER, 2008, p.365).

De acordo com Kershaw (1993), os membros do partido comunista sofreram amargamente. Calcula-se que cerca 150.000 pessoas tenham sido aprisionadas ou coisa pior durante o Terceiro Reich, cerca de 12.000 alemães foram acusados de alta traição entre 1933 e 1939 e os tribunais proferiram cerca de 15.000 sentenças de morte.

Diante da fragmentada resistência, a possibilidade de obter o apoio das massas era cada vez mais remota; no entanto, alguns intelectuais mesmo frente à desumana repressão e intolerância cultural, continuaram a lutar pelos seus ideais, acreditando que o exílio e o fim do nazismo, durariam pouco tempo. Entretanto, a Alemanha de Beethoven, Marx, Hegel, Kant se transformou na triste Alemanha de Hitler, Rosemberg e Goebbes.

²² Música: Richard Strauss, talvez o mais importante compositor vivo do mundo, continuou e durante algum tempo foi até presidente da Câmara Musical do Reich, cedendo seu grande nome ao trabalho de prostituição da cultura de Goebbes. Walter Giesecking, pianista eminente, gastou a maior parte do seu tempo em excursões a países estrangeiros, organizadas ou aprovadas por Goebbels, para propagar a cultura alemã no exterior.

2.4 Bertolt Brecht e a Literatura da Resistência

Quando penso aonde me levou o acompanhamento entusiástico e de que me serviu a análise permanente, sou levado a aconselhar o segundo. Se tivesse abandonado-me à primeira postura, ainda estaria vivendo em minha pátria; mas se não tivesse optado pela segunda postura não seria mais um homem honesto (BRECHT, 1995, p. 159).

De acordo com Viera (1998), a Arte deveria propagar a visão de mundo do nacional-socialismo. No ano de 1930, a “Liga de luta pela defesa Alemã”, ligada ao nazismo, distribuiu entre os seus membros um boletim no qual denunciava os corruptores da arte alemã: Eric Kästner, Kurt Tucholsky, Tomas Mann, Bertolt Brecht, entre tantos outros que encontravam os responsáveis pela “decadência das manifestações artísticas”. O Estado passou a controlar os artistas com o objetivo de direcionar suas inspirações em *prol* da construção do ideário do nacional-socialismo.

A estética do Partido Nazista expressava o amor pela harmonia com a exaltação da beleza, se afastando do deplorável, do funesto e negando todo o infortúnio Humano. O Modernismo²³, obviamente, foi condenado pela estética nazista que buscava inspiração na arte dos gregos fundamentalizada em valores biológicos.

Conforme Ravier (1998), Hitler acredita que a beleza da sua arte (que não foi reconhecida) teria que se tornar hegemônica na Alemanha e que todas as obras expostas no Salão Vienense não passavam de arte *degenerada* que deveria ser exterminada. Sua ferrenha ofensiva ao Modernismo se justificava, segundo o mesmo, pela presença de sinais de *doença mental* nos trabalhos dos artistas.

Se suas “belas obras de arte” não que enquadravam no padrão estético vigente (ou seja, dentro dos conceitos artísticos neoclássicos e naturalistas) a solução era transformar este mundo que outrora o rejeitou, criando um novo cenário:

[...] no qual não havia lugar para os doentes mentais, deformes, negros, homossexuais, judeus ou qualquer outro que não se adequasse ao seu ideal

²³ Modernismo: em 1920 o projeto ideológico do modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas intrinsecamente influenciadas pelas classes dominantes, nos anos 30 este projeto transborda os quadros da burguesia indo em direção aos ideais de esquerda (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês).

de belo. Seu projeto político envolvia a eliminação de todos aqueles que não se ajustassem a beleza hitleriana. (RAVIER, 1998, p. 89).

Sob a moldura de Hitler, a Alemanha seria novamente reconstruída, tal como uma pintura clássica de Michelangelo, reconhecida por retratar apenas as cores da beleza e da paz coexistindo em total harmonia.

Neste sentido, há um afastamento da realidade e a aproximação do paraíso idealizado e romântico no qual somente os deuses antigos, os gigantes germânicos eram dignos de habitar; um nirvana que no campo da existência concreta jamais chegou à concretude, mas que no plano ideológico representou um atraso significativo para o país ao negar o mundo real e a modernidade.

O ditador se valeu da arte alemã, das representações trágicas e repetitivas do teatro e do drama musical para “desencadear” o processo de identificação, Segundo Labharte e Nancy (2002), Hitler objetivava a unificação do povo alemão por meio de celebração e cerimonial teatral. De acordo com o mesmo, o nacional-socialismo não “representou simplesmente, como Benjamin colocou ‘uma estetização da política’ a qual poderia ter respondido, ao modo de Brecht, apenas como uma ‘politização da arte’” (LABHARTE; NANCY, 2002, p.45, grifo do autor), o nacional-socialismo fundiu política e arte; “*a produção do político como obra de arte*”.

Sob a regência da ordem nazista, alguns intelectuais e produtores de arte acabaram se rendendo à “beleza” da arte hitleriana, talvez porque nela pudessem encontrar alguma inspiração ou simplesmente pela impossibilidade de admitir a existência de qualquer forma de manifestação artística que não retratasse os temas relacionados ao nacional-socialismo. No entanto, há os que permaneceram à esquerda da margem e não se entregaram (a não ser a morte e a prisão), dando continuidade à luta contra o nazismo e toda e qualquer forma física ou ideológica de injustiça e privação da liberdade humana.

O período entre 1930 a 1950 foi marcado pela “estética da resistência” de escritores e intelectuais da literatura, “tanto no exílio como na própria Alemanha” contra o nacional-socialismo. De acordo com Bosi (2002)

O termo resistência e suas aproximações com os termos “cultura” e “arte” foram formulados em pensados [...] quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e as suas formas aparentadas, o franquismo e salazarismo (BOSI, 2002, p. 125).

Entre os intelectuais da resistência, está Brecht, cuja obra pode ser considerada um ataque contra o “mundo hitleriano”, pois através da arte teceu ácidas críticas contra a ditadura nazista e seu idealizador-führer (o pintor frustrado) e aos intelectuais que se renderam ao regime, afastando-se do ideal dos artistas “reacionários”, que tinham por intuito romper com o estado de “ilusionismo mental”, no qual habitavam as mentes sob influência da ideologia e do discurso demagógico nazista.

A peça “*Terror e Miséria no Terceiro Reich*” foi escrita em meados de 1935, nos anos de “reclusão obrigatória” que afastaram Brecht dos palcos alemães, mas, que não puderam impedir que o dramaturgo desse continuidade ao seu trabalho. Baseado “em notícias de jornais e depoimentos contra o regime hitlerista”, Brecht escreveu em pequenos episódios o clássico, que pode ser considerado um retrato vivo da condição humana em que viviam as famílias sob o jugo do terror e da repressão política na Alemanha naquele período.

Uma cena relata, por exemplo, a situação dos pais que temem que seu filho saíra para denunciá-los à polícia, quando, em verdade, ele fora apenas comprar chocolate [...] ou a mulher judia que tem de abandonar a Alemanha, mas que não consegue dizer a verdade a seu marido (BORNHEIM, 1992, p.208).

Por meio do “teatro denúncia”, Brecht não tinha apenas por intuito apresentar os acontecimentos no desenrolar do seu processo histórico, mas a partir deles levar o público à conscientização, ou seja, à compreensão das causas responsáveis pela produção de “determinada” realidade.

Ainda no “Império” do “pintor de paredes”, outro conflito sem precedentes e com repercussão mundial eclodiu em cena. Em julho de 1936, a Espanha tendo sido proclamada República, seguia rumo à democracia guiada pela Frente Popular, quando foi impedida por militares de direita unidos a Franco e acabaram levando a Espanha à Guerra Civil.

No que se refere a Hitler pode se afirmar que ele e o preâmbulo da Guerra são quase indissociáveis, a influência do Ditador começou quando este visitava o Festival de Bayreuth “decantado” por lendas germânicas de Wagner. Ao final do festival Hitler recebeu em sigilo o embaixador alemão da Espanha, Graf Welczek em companhia dos “falangistas espanhóis” (grupo político e paramilitar fascista). Logo depois, bombas italianas e alemãs caíram do céu sobre a Espanha, a fim, de destruir os republicanos e socialistas e dar início “oficialmente” ao fascismo.

Imerso em prelúdios e guerras, Brecht estreia no ano 1937 em Paris “*Os Fuzis da Senhora Carrar*”, inspirada na Guerra Civil Espanhola, objetivando incitar a revolta contra a instituição do fascismo; a peça trouxe para o cenário mais uma mãe, vítima dos combates da “vida”: a Sra. Carrar que perdera o marido na guerra contra Franco. Temendo que seu filho também fosse morto, manda-o para uma pescaria em alto mar, crente que lá estaria seguro; no entanto, no mar é confundido com um soldado (devido aos seus trajes) e termina sendo morto pelos fascistas. Ao receber o corpo do filho, imediatamente abandona sua passividade e modifica completamente seu discurso contra a Guerra Civil e, por fim, “desenterra” o fuzil símbolo do seu apoio aos adversários de Franco e parte para frente de combate. Ao receber o corpo do filho imediatamente abandona sua passividade e modifica completamente seu discurso contra a Guerra Civil e por fim “desenterra” o fuzil símbolo do seu apoio aos adversários de Franco e parte para frente de combate.

A peça é singular, pois de acordo com Bornheim (1992, p.209) “trata-se do único texto integralmente aristotélico escrito por Brecht, justamente nos anos em começavam a tornar-se mais vivas a sua crítica ao velho Aristóteles”. Dentro dos preceitos aristotélicos havia a *catarse*²⁴ cerceada pelo intuito de afastar o espectador do pensamento crítico, impossibilitando qualquer ação e atitude transformadora. Segundo Boal (2008)

[...] é aristotélica porque a heroína se purga de uma falha, argumenta-se falsamente, iludindo-se a essência do problema [...] Carrar *se purga* da não-ação: sua ignorância impedia que ela atuasse a favor da causa justa, e por isso desejava a neutralidade na qual acreditava, e tentava abster-se, negando-se a oferecer os fuzis que tinha guardados (BOAL, 2008, p.163).

Entretanto, ainda de acordo com Boal (2000) em “*Os fuzis da Senhora Carrar*” Brecht fala da neutralidade impossível e cita oportunamente Dostoievski “somos responsáveis por tudo, diante de nós! Fique claro: responsáveis, não pelo o que fazem os outros, mas pelo o que, em resposta fazemos nós! Ou deixamos de fazer” (BOAL, 2000, p.192).

Em 1938, exilado na Dinamarca, Brecht escreve para Walter Benjamin confidenciando a situação em que vivia: “A mim eles também proletarizaram [...] eles me tiraram não

²⁴ *Catarse*: é o processo de purgação dos sentimentos, ou purificação, que se dá justamente por conta de um processo anterior, ou da identificação, ou empatia, ocorrido entre o espectador e os personagens recriados pelo ator. A crítica de Brecht a dramática de Aristóteles é fundamentalmente uma crítica à identificação e também a *catarse*... (FRANCIMARA, NOGUEIRA T. **Prazer e Crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht**, p.77. São Paulo: Annablume, 2003).

somente a minha casa, meu lago de peixes e meu carro, mas também roubaram meu palco e meu público” (BRECHT apud SOUZA, 2006, p.125).

Neste mesmo ano, escreve a primeira versão da “brilhante” e genial peça “*A vida de Galileu*”, que trouxe para o âmbito da arte um tema mais do que pertinente: a ciência e o papel do conhecimento científico. O Galileu de Brecht, professor-pesquisador, descobre que a Terra não é o centro do universo e sim o sol, no entanto, a revelação desse novo conhecimento acarretaria consequência à organização da social tão “imóvel” quanto se acreditava que a Terra era.

Por fim, após coerções materiais (salário baixo e péssimas condições de vida) que não puderam deter a continuação da “pesquisa heliocêntrica”, Galileu que nada tinha de herói se viu obrigado a negar o que sabia, mediante ameaças de morte e dor física.

Segundo Bornheim (1992), Brecht explora a questão da ciência e sua “função” de libertar os homens da ignorância; em suma, abandona a tutela celeste de Deus e carrega o sujeito para o plano terreno no qual ele passa a ser senhor do próprio destino. Do mais, instigantemente Bornheim (1992) corrobora:

Evidentemente, essa problemática nada (ou tudo) tem a ver com o século XVI de Galileu; não havia naquela época, ainda intensamente teológica, sequer condições de possibilidade para que tais problemas pudessem ser discutidos e mesmo conscientizados. Quando Brecht encenava o texto [...] explodia a bomba atômica: a ciência colocara ingenuamente nas mãos dos soldados o que não fora além da alegria de uma descoberta. Por isso, a confissão do personagem nem atingi propriamente Galileu, e sim a situação do mundo contemporâneo: “Eu traí a minha profissão. Um homem que faz o que eu fiz não pode ser mais tolerado entre homens da ciência. (BORNHEIM, 1992, p.240)

Em 39, Brecht parte para a Suécia e neste mesmo ano morre seu pai na Alemanha. Os nazistas invadem a Polônia no dia 10 de setembro dando início a Segunda Guerra Mundial. Para Adolf Hitler, um segundo grande conflito mundial era imprescindível para devolver à sua nação a supremacia enquanto raça e “império”, que havia sido erroneamente perdida com as humilhações impostas no término da Primeira Guerra.

Não obstante, desejar reconstruir a “moral da Alemanha” através de um conflito armado e genocida, Hitler culpabilizou os judeus por todos os males e desgraças que haviam assaltado seu “império”; logo, de acordo com o Ditador, a vitória seria possível na Segunda Guerra Mundial mediante a destruição massiva de todos os judeus. Segundo Kershaw:

O fato da “redenção” da Alemanha só ser possível por meio da “remoção” dos judeus representava *uma* das vertentes de uma cultura política que remontava a Richard Wagner - embora nem o grande compositor nem praticamente ninguém imaginasse que isso significasse uma extirpação física. (KERSHAW, 2007, p.522).

Neste período Brecht escreve “*Mãe coragem e seus filhos*”, cuja temática é a guerra e sua intrínseca relação com o comércio. A personagem principal é Ana Fierling, uma pequena comerciante (que sobrevive dos lucros gerados pela Guerra), que carrega consigo uma carroça com todos os seus bens, entre eles, os seus três filhos. A Mãe Coragem atravessa o campo de batalha negociando suas mercadorias com os soldados e provendo o sustento de sua família, porém, a mesma guerra que os sustentou acabou matando-os.

De acordo com Bornheim (1992), a contradição presente nessa peça é essencial para compreender a estética brechtiana, pois a personagem principal é a encarnação da pura ambiguidade, outrora amaldiçoando a guerra e outra a bendizendo “é ela que alimenta o Homem”.

Do mais, nessa peça, Brecht apresenta o lado obscuro da Guerra distante dos brilhantes atos heróicos dos ilustres generais e corajosos soldados – aproximando-se do sofrimento cotidiano do povo que apesar do heroísmo jamais foi considerado digno de qualquer “estátua” em sua homenagem.

Entre 1940-41, Brecht juntamente com sua mulher e filhos parte para a Finlândia, depois para Moscou, e por fim, Califórnia, mais especificamente Santa Mônica. Nesse meio tempo, Hitler se prepara para atacar a União Soviética e de acordo com o mesmo, o Exército Vermelho deveria ser fuzilado, assim como todos os membros do Partido Comunista e judeus “bolcheviques”.

2.5 O “Suicídio” de Walter Benjamin

Primeiramente, neste momento cabe a pergunta: por que citar Walter Benjamin entre as incalculáveis vidas que foram impiedosamente sacrificadas e prematuramente interrompidas pela ditadura nazista? Talvez, a resposta seja o reconhecimento da genialidade de Benjamin, no entanto, correndo o risco de cometer injustiça, considerando que a maioria dos homens “sentenciados” por Hitler ingressaram sem direito de defesa ao vale da morte,

tendo contra si mesmos apenas uma única acusação transgressora: não se enquadrar ao ideário harmonioso de mundo tão sonhado pelo mentor desse terrível holocausto.

Assim, é fato irrevogável colocar que muitos homens e mulheres igualmente são dignos de dedicação e estudo; no entanto, a razão pela qual o presente trabalho dedica ínfima parte ao retratar os últimos momentos de Benjamin, se justifica pelo fato de o crítico literário ter se tornado amigo, companheiro de trabalho e teórico contemporâneo de Brecht. Com o propósito de elucidar tal “parceria”²⁵ segue abaixo um pequeno trecho da obra intitulada *Walter Benjamin*, escrita por Konder:

Quando Brecht estava exilado na Dinamarca, Benjamin foi visitá-lo três vezes e passou e passou alguns meses no verão de 1934, outra temporada no verão de 1936 e mais alguns meses no verão de 1938. Brecht leu diversos trabalhos de Benjamin, estimulou-o, menos através de elogios do que por meio de objeções e questionamentos. Benjamin anotava, numa espécie de diário, os temas e as observações mais interessantes nas discussões que tinha com o amigo. Ele tinha uma admiração assumida pela obra de Brecht e considerava uma confirmação da prática de suas posições estéticas. (KONDER, 1999, p.74).

Passado um pouco mais de uma década, desde aquele maio de 1929 onde Asja Lacis²⁶ apresentou Bertolt Brecht a Walter Benjamin, de acordo com Konder (1999, p.47) “nessa época Brecht encontrava-se mergulhado no teatro de agitação, escrevendo suas ‘peças didáticas’. A experiência mexeu com Benjamin, e o dramaturgo o atraía para militância revolucionária”.

Ao ser advertido sobre os riscos de filiar-se ao Partido Comunista (embora o ato de filiação jamais tenha sido realizado), Benjamin respondeu: “Não debes pensar que tenha alguma ilusão a respeito da sorte que me espera, a mim e as minhas coisas...”(BENJAMIN *apud* KONDER, 1999, p.47). E assim, entregue a própria sorte, Benjamin tal como Brecht, peregrinava sem descanso a fim de preservar a própria existência, a única coisa que lhe restara. “Desde 1935 as revistas e os jornais alemães não aceitavam mais nenhum de seus artigos [...]. No início de novembro 1938, as gigantescas perseguições aos judeus que ainda viviam na Alemanha se tornam sistemáticas”. (SILVA, 2007, p.209).

Destituído de sua pátria, Benjamin incessantemente solicitou pedidos de naturalização francesa (exatamente 90 mil pedidos), que não puderam ser concedidos devido à invasão da

²⁵ Salientando que o início de tal relação fora posteriormente retratado nas páginas anteriores, mais especificamente no começo 1929, pg.15.

²⁶ Asja Lacis: militante e intelectual

Alemanha à Polônia, em 3 de setembro de 1939. França e Inglaterra exigiram que as tropas alemãs recuassem, mas, como a repatriação de Benjamin foi negada, não tarda para a guerra ser oficialmente declarada contra a Alemanha, tal como a continuação da penosa jornada de Walter Benjamin.

No mesmo dia, o governo francês afixa avisos públicos que chamam os cidadãos de origem alemã e austríaca, agora virtualmente inimigos da França, a se encontrar em um estádio olímpico ao norte de Paris [...] Walter Benjamin segue a ordem como cerca de outros quatro mil homens (SILVA, 2007, p.2009).

Assim, Benjamin é detido, posteriormente transferido para campos de trabalhadores em Vernuche, próximo de Nevers, e neste antigo castelo “desabitado” permaneceu até que foi libertado graças à intervenção de amigos franceses que possuíam grande prestígio no campo das relações estrangeiras.

Em meio aos ataques e bombardeios que assolavam países como Dinamarca, Bélgica e Holanda, a França assina o armistício com a Alemanha e assume o compromisso de entregar todos os refugiados alemães aos nazistas. Não tardou e o governo francês convocou todos os estrangeiros de origem alemã ou de nacionalidade indeterminada para comparecer ao estádio em Paris, estádio que significaria para Benjamin a sua definitiva execução.

No entanto, “milagrosamente” escapou. Em seguida migra para Lourdes, a única parte da França que poderia encontrar alguma segurança e de lá, desesperadamente, escreve a amigos, a fim de conseguir um visto de entrada nos Estados Unidos. Tal pedido fora concedido, no entanto, não teria qualquer efeito sobre o curso do destino do refugiado sem pátria, caso não fosse emitida a permissão legal para que pudesse sair da França.

Desde 14 de junho Paris tinha sido ocupada por tropas nazistas. Desde 22 de junho o governo francês do marechal Pétain, sediado em Vichy, assumira o compromisso de colaborar com as forças de Hitler. As autoridades colaboracionistas não se arriscariam a contrariar os alemães, autorizando a saída de um judeu. Por acaso, Benjamin se encontrou em Marselha com Artur Koestler, que lhe deu metade dos tabletes de morfina que trazia consigo, para eventualidade de precisar matar-se. (KONDER, 1999, p.107).

Sendo assim, só havia uma coisa a ser feita caso Benjamin relutasse em ingressar para o vale dos mortos pronunciado por Hitler: sair do país de forma ilegal, na companhia de algumas pessoas comandadas por “Lisa Fittko, uma mulher corajosa que ajudou vários

refugiados a atravessar os Pirineus em direção à Espanha por caminhos de contrabandistas”. (SILVA, 2007, p.211).

A jornada rumo à liberdade era longa em meio ao ermo das altas montanhas. O grupo andava lentamente devido ao estado de saúde de Benjamin, que sofria de problemas do coração agravados pelo fato de estar acima do peso e sem preparo físico para percorrer aquela que seria a última travessia de sua vida.

O esqueleto que perambula pelo mundo ceifando vidas, finalmente alcançara Benjamin. Embora, na Espanha, há algum tempo imperasse a ditadura militar franquista, de acordo com Konder (1999, p.108) “permitia-se que o portador de autorização para entrar nos Estados Unidos atravessasse o país, para chegar a Portugal e cruzar o Atlântico”.

Entretanto, os refugiados mal tinham acabado de chegar e foram informados que a permissão para ir a Portugal fora suspensa por Madri e que ao amanhecer do dia, todos seriam deportados de volta para França. Diante de tal destino, havia apenas uma única saída; assim, Benjamin poderia escolher entre prolongar por mais alguns dias sua partida ou se render, sem a necessidade de submeter seus últimos instantes aos horrores do campo de concentração.

O homem “velho não só porque sábio como um ancião chinês” (SILVA, 2007, p. 211), durante a noite, ingeriu os tabletes de morfina que trazia consigo e foi encontrado morto na manhã do dia 27 de setembro de 1940, em um Hotel em Portbou.

Segundo Konder (1999) Brecht ao tomar conhecimento da morte de Benjamin declarou que a aquela era a primeira perda séria que Hitler tinha conseguido infligir à cultura alemã. Corroborando, Arent (2008, p.166) relata “ao receber a notícia da morte de Benjamin teria dito que essa era a primeira perda efetiva que Hitler causara à literatura alemã”

Julgando importante colocar que, embora durante a vida, Benjamin e Brecht souberam cultivar os laços de amizade e respeito, este dedicou críticas há alguns aspectos do trabalho de Benjamin. O dramaturgo chegou a afirmar que certas leituras realizadas por Benjamin eram “prejudiciais à saúde” e até seu tempo dedicado a Baudelaire foi contestado, “acusava Benjamin de ter dado atenção a alguns aspectos confusos e pouco importantes das obras de Kafka, cultivando obscuridades que deviam ser dissipadas e levando água para o moinho do fascismo judeu” (KONDER, 1999, p.76).

2.6 Bertolt Brecht e a Corrupção das “Almas” Bondosas ao Mundo

Felizmente, a Bertolt Brecht não foi “destinada” a mesma sorte de Walter Benjamin, caso contrário, em vez de uma perda irreparável, teríamos duas e esta biografia estaria em vias de chegar ao seu fim. Brecht “poupado” do encontro desafortunado com os nazistas, concluiu no ano seguinte, 1941, “*A Alma de Boa Setsuan*”, onde narra a história de três deuses em sua visita à Terra e seus questionamentos sobre a existência de almas boas, depois de muito procurar abrigo batem à porta da prostituta Chen Tê, a única entre muitos que permitiu que em sua casa pernoitassem.

Mediante ao ato de benevolência resolvem presentear-la como uma quantia em dinheiro, a fim de que Chen Tê mudasse de vida ao ter seu próprio negócio. A única condição é que continuasse boa, no entanto, os “miseráveis” e oportunistas “aproveitam” da sua generosidade e, a Alma Boa passa a distribuir arroz e cigarros. Ao tomar consciência de que está sendo explorada, assume o disfarce de Chuí Tá, um primo que é a encarnação do seu oposto. De acordo com Williams (2002):

Nessa peça, Brecht nos convida a ver o que acontece com uma pessoa boa em uma sociedade má [...] Brecht procura mostrar, por meio de Chen Tê, como os bons são explorados por deuses homens. Nas situações e lugares que a bondade não pode expandir, mas é meramente usada e abusada, há uma ruptura na consciência. (WILLIAMS, 2002, p. 255).

Porém, enquanto encarnava Chuí Tá, o coração bondoso de Chen Tê desaparecia, o primo disfarçado isento da obrigação da caridade para com os necessitados termina por tornar-se rei do Tabaco e “culpado” pelo sumiço da única alma boa existente no mundo. Descontentes, os deuses voltam à Terra para testemunhar a confissão de Chen Tê, que ao declarar sua culpa, se defende ao cogitar a impossibilidade da bondade em um mundo criado por deuses, repleto de injustiças e desigualdades sociais. E assim, diante de tal irrefutável argumentação, nenhuma sentença é proferida, “a tensão se mantém até o fim, e somos formalmente convidados a refletir sobre ela” (WILLIAMS, 2002, p.256).

Em meados desse mesmo ano, embebido de sentimentos angustiantes descendentes de um mundo onde o nazismo e a guerra comandavam a marcha da “autodestruição” Humana, Brecht, exilado na Finlândia, escreve a paródia inspirada em Hitler, “*A resistível ascensão de Arturo Ui*”, tendo como o pano de fundo o espetáculo da cidade de Chicago e personagens gângsteres e Homens passíveis de corrupção. Através da qual Brecht objetivou representar de forma cômica a ascensão de Hitler, a fim de ridicularizar a imagem transcendental de poder atribuída a ditadores genocidas.

Segundo uma opinião muito difundida, é estéril e de mau gosto expor ao ridículo os grandes delinquentes políticos, vivos ou mortos. Dizem que até o povo pobre é sensível em tais questões, não só porque se viu envolvido no delito, mas porque os que ainda sobrevivem entre as ruínas não podem achar graça num tema assim... Os grandes delinquentes políticos devem ficar totalmente expostos e, de preferência ao ridículo. Porque, antes de mais nada, não são grandes delinquentes políticos, mas agentes de grandes delinquentes políticos, o que é muito diferente... É necessário acabar com o respeito pelos assassinos. Não é porque a situação se repete há séculos que vamos nos acovardar [...] *Ui* é uma parábola escrita com a intenção de destruir o habitual respeito pelos grandes mortos. (BRECHT apud LOUREIRO; MUSSE, 1998, p.91).

O dramaturgo encerra 1941 com a peça “*As visões de Simone Machard*”, peça que retrata a invasão alemã a França. Entre 1942-43 escreveu “*Schweyck na II Guerra Mundial*”. Sendo a URSS o único país que resistira a ofensiva de Hitler, caberia ao mesmo mudar o curso do interminável conflito; os russos passaram por cima do considerado indestrutível exército, provocando a ira do segundo Napoleão que, ao ver-se encurralado, demitiu os generais e assume “pessoalmente o comando”.

Em 1945, o pano de fundo do cenário mundial girava em torno do final da Segunda Guerra. A queda do Terceiro Reich se aproximara na medida em que os russos avançavam, a batalha estava perdida; mas talvez Hitler fosse muito orgulhoso para admitir ou demasiadamente otimista. Segundo Couto (2007), Hitler acreditava “que dois exércitos alemães poderiam libertar Berlim e dar uma virada ao seu favor [...] Porém seus seguidores sabiam que esses exércitos só existiam na cabeça dele. Convencido afinal, proibiu que se falasse em derrota” (COUTO, 2007, p.115).

No entanto, a “convicção obstinada de Hitler de que o desejo suplanta qualquer obstáculo material” (FEST, 2005, p.20), contribuiu significativamente para seu fim e conseqüentemente de todos os seus fiéis seguidores. Em abril, os russos já haviam chegado às colinas de Seelow até Wriezen e o exército alemão tombava tal como as ruínas desfiguradas por balas e explosões.

O desfecho não se aproximara do idealizado por Hitler, muito pelo contrário, as notícias da derrota eminente apenas se confirmavam. Naquela altura pouco lhe restara de credibilidade, tanto que seu protegido, por iniciativa própria, hasteou a bandeira branca em nome do Reich. Por fim, o Ditador decaía mental e fisicamente, a ponto de torna-se um viciado em bolo e chocolate, além de andar beirando as paredes para se apoiar. Era visível em seu uniforme manchas de comida e de saliva em seus lábios.

Tal fato não impediu as tropas de marcharem para frente oriental a mando de Hitler, a fim de defender Berlim, mas não havia soldados suficientes, tão pouco, armas; apenas homens aposentados, quatro mil adolescentes da juventude Hitlerista e Goebbels, o “comissário de defesa do Reich”, que tinha em mãos uma autorização do *Führer* para recrutar mulheres. E como se não fosse suficiente, encorajava a *front* mediante argumentos sobre covardia e os horrores de uma “Europa Bolchevista”.

Com os jornais tomados, a única notícia que circulava “retratava” a *genialidade* dos nazistas, que afirmavam ter atraído o inimigo propositalmente, a fim de exterminá-los. E assim foi instalada uma onda de otimismo, intolerante a qualquer propaganda contrária, que fez aproximadamente mil vítimas no último trimestre da guerra. A derrota era eminente e a selvageria daqueles dias já havia ultrapassado os limites do humanamente permitido, o que não intimidou Hitler, um ávido egocêntrico, que desejava o fim do mundo à humilhação da derrota.

O Exército Vermelho soviético pisou em solo ariano no dia 2 de maio de 1945; o *Führer*, ciente do trágico fim de seu amigo Mussolini, que fora capturado e depois de morto pendurado pelos pés em postes de iluminação, onde italianos movidos por sentimentos de vingança tiveram a oportunidade de ferir a dignidade do seu corpo. Assim, Hitler afirmara “não querer servir, tanto ele como sua mulher, de espetáculo apresentado pelos judeus para divertir massas históricas” (SHIRER, 2008, p.684).

Agora, sem esperança na vitória, o ditador toma as providências necessárias para sua morte, “o suicídio, gesto de extremo desespero, permeou a vida de Hitler, arrastando-o e os que dele eram próximos na direção da morte auto-infligida” (LAMBERT, 2007, p.146).

Primeiro, ordenou que seu amado cão fosse envenenado. Entregou cápsulas de veneno às suas secretárias para serem usadas caso não desejassem cair nas mãos dos bárbaros russos, e na última noite documentos foram destruídos.

Por fim, despediu-se momentos antes de entrar na sala-de-estar em companhia da sua esposa; a porta foi fechada e passado alguns minutos, Eva Braun cerrou entre os dentes um pequeno tubo de vidro. Quando sua respiração foi silenciada, Hitler, tal como “Romeu de Shakespeare”, experimentou do mesmo veneno, mas, não contente, disparou um tiro sobre a boca que ecoou pelas paredes do bunker.

Os corpos, postos em uma cova rasa no jardim e embebidos em litros de gasolina, queimaram em meio ao silêncio das chamas e dos bombardeios. No dia seguinte, os filhos, Goebbels e sua esposa “optaram” pelo mesmo destino do fundador do Terceiro Reich. No dia 7 de maio, os nazistas assinaram o documento de rendição incondicional. Assim, o general

alemão Jodl, ao tomar a palavra, declara o fim do conflito: “Com essa assinatura, o povo e as forças armadas da Alemanha são, para melhor ou para pior, entregues aos vencedores [...] Nesta hora, posso apenas exprimir a esperança de que os vencedores nos tratem com generosidade” (SHIRER, 2008, p.693).

Em novembro, foi instaurado o “Tribunal Militar Internacional” em Nuremberg, tendo por fim os crimes cometidos pelos nazistas, crimes estes que reduziram o imponente país a destroços e aos que não foram esvanecidos em sangue à miséria.

2.7 A Linha que dividiu o Mundo

Depois da Segunda Guerra Mundial, um conflito ideológico fendeu o mundo em diferentes blocos, iniciando um conflito silencioso entre duas potências pela hegemonia político-econômica internacional: o bloco dos países capitalistas, representados pelos EUA, em oposição ao bloco dos países socialistas, representados pela URSS.

O panorama desse período retrata a existência de um forte sistema socialista constituído por países da Europa Oriental libertos dos nazistas devido à intervenção do exército soviético; em contrapartida, nos países cuja ação de libertação se deu através das tropas norte-americanas, houve a prevalência do sistema norteado pelo Liberalismo Econômico.

Sobre o cenário Pós-Guerra, o capitalismo e socialismo são postos em confronto, e mais uma vez, a humanidade corre risco, pois um confronto militar entre as duas potências poderia levar o mundo, finalmente, à destruição, considerando a existência de armas nucleares, como a impiedosa bomba atômica que já havia mostrado seu poder de destruição quando eclodiu em solo oriental.

A fim de evitar outro conflito militar, foram impostos limites aos Estados Unidos e à União Soviética, descartando a possibilidade de qualquer conflito militar direto. e assim, iniciava-se a Guerra Fria, o processo de reconstrução da Europa, a recuperação da indústria e a caça aos comunistas. “Os governos dos países estruturados numa economia de mercado consideram a ideologia comunista uma ameaça ao capitalismo e à liberdade individual”. (BENEVIDES, 2006, p.119).

O fantasma do Comunismo pairava sobre a América; os Estados Unidos eram considerados referência de liberdade de expressão e seus autores, artistas, cientistas e

intelectuais eram invejados devido às “condições” de trabalho da qual usufruíam. Com a criação do Comitê, decretaram fim a todo pensamento crítico e questionador, que culminou por aproximar a América (assim, como outrora a Alemanha de Hitler) à *Idade das Trevas*, onde os Homens eram injuriados e perseguidos e seus livros incendiados.

Logo, em outubro no ano de 1947, Bertolt Brecht é convocado a comparecer ao Comitê de Atividades Anti- Americanas, cujo intuito era identificar os comunistas em “exercício” no cinema e no teatro de Hollywood. Apresentou-se ao Tribunal envolto à fumaça de seu charuto e respondeu às interrogações “usufruindo” das dificuldades de pronunciar outro idioma, que não fosse o da sua terra natal. No dia 30, Brecht escreve em seu Diário de Trabalho²⁷:

Manhã em Washington perante o *Un-American Activities Committee*. Depois que dois escritores de Hollywood (Lester Cole e Ring Lardner Jr), perguntados se pertenciam ao Partido Comunista, responderam dizendo que a pergunta era inconstitucional, fui chamado ao banco das testemunhas [...] eu, na condição de estrangeiro, respondo à pergunta com um “não”, o que no caso é a pura verdade. O promotor Stripling lê trechos de *A Medida* e me convida a fazer um resumo do enredo [...] Admito que a base do meu teatro é marxista e afirmo que as peças, sobretudo as de conteúdo histórico, não podem ser escritas inteligivelmente em nenhuma outra moldura. A audiência é excessivamente cortês e termina sem indiciamento. Me benefico do fato de quase não ter nada a ver com Hollywood, de nunca ter participado da política americana e do fato que os meus antecessores se recusaram a testemunhar.(BRECHT, 2005, p. 300).

Na ocasião, Brecht declarou que o conteúdo político das suas obras tinha como fim criticar o nazismo e Hitler e que jamais redigiu uma única linha contra o governo americano; no dia seguinte, depois de sete anos exilado na América, volta à Europa. No ano seguinte, muda para a Áustria com sua família e em Zurique, na companhia de Casper Neher, encena a adaptação da “*Antígona*”, de Sófocles²⁸.

Justapondo a história grega, um Prólogo que apresenta o diálogo entre duas irmãs, tentando recolher o corpo do irmão morto, na II Guerra, para dar sepultamento. Com isso Brecht informa ao leitor que mudam-se os cenários, mas as histórias dos homens são sempre as mesmas. (MELLO, 2002, p.42).

²⁷ HECHT, Werner (Org). **Diário de Trabalho Bertolt Brecht V.II 1941-1947**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

²⁸ Antígona de Sófocles: A Antígona de Sófocles pode ser considerada um hino ao homem mediante sua capacidade de dominar a criação e de recriá-la em seu próprio benefício e de acordo com a sua necessidade.

Em 1948, o dramaturgo se dedica especialmente ao teatro, e assim, traz à luz a peça “*O Sr. Puntila e seu criado Matti*”²⁹, através da qual retrata a desumanidade da sociedade comercial e do capitalismo. Segundo Schlafman (1998), a peça apresenta:

Transformações do padrão afetuoso quando embriagado, mais egoísta quando sóbrio. Matti é o criado cético que tem sabedoria e também esperteza dos oprimidos [...] ele diz com todas as letras que os criados encontrarão o senhor bom de verdade somente quando se tornarem seus próprios senhores... O Matti de Brecht é já proletário crítico, consciente... Matti é a voz da realidade, sóbria, objetiva, inaceitável, que o Patrão Puntila queria ignorar (SCHLAFMAN, 1998, p.152).

No que se refere à outra obra estreada nesse período, podemos encontrar “*Pequeno organon*”, na qual seu título deriva de duas eminentes obras filosóficas: o *Organon*, de Aristóteles³⁰ e o *Novo Organon*, de Bacon³¹. Este texto pode ser considerado um ataque contra Aristóteles, mais especificamente contra a dramaturgia-aristotélica.

O *Pequeno Organon*, de Brecht, pode ser definido como uma representação de propostas referentes ao *fazer teatral*; em suma, suscita reflexões no que diz respeito à encenação da peça e sobre a função do teatro ao longo da história, ressaltando que o teatro não deveria se restringir à diversão, afastando assim, toda ilusão e romantismo, sendo seu

²⁹ O Sr. Puntila e seu criado Matti: o protagonista, fazendeiro rico, é bondoso e cheio de bom-humor quando está bêbado, porém quando sóbrio, transforma-se em mesquinho, interesseiro e autoritário, lembrando em muito o personagem de Chaplin em *Luzes da Cidade* [...] ainda em Brecht, na *Alma de Boa Setsuan*, encontramos procedimentos semelhantes. Os deuses que descem a Terra à procura de um ser humano realmente bom [...] Shen-Te, à prostituta, único ser que lhes dá abrigo, é uma personagem com seu duplo, sua máscara, posicionamento dúbio e dualista que, para sobreviver oculta-se sob a máscara (GARDIN, Carlos. O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação 2.ed.. São Paulo: Annablume, 1993.)

³⁰ **Organon de Aristóteles:** As obras de Aristóteles (384-322 a.C) concernentes à lógica compreendem seis livros, dedicados ao conhecimento apodícto, ao uso analítico, da expressão verbal, os argumentos a serem empregados numa discussão que almeje a verdade, a articulação de silogismos e os tópicos destinados a sustentarem a exposição da ciência. (MOSTAÇO, Edelcio. **Brecht, o organon da Diversão.** São Paulo: Proposta, 1982).

³¹ **O novo Organon de Bacon:** uma resposta às incongruentes afirmativas aristotélicas veiculadas pela escolástica. Francis Bacon [...] tinha a total consciência de que saber é poder, atento à necessidade de aplicar inteligência com finalidades práticas, aplicadas, voltada a experimentos e invenções que pudessem ajudar o progresso material da espécie humana. Em seu *Novo Organon*, dirigido àquelas modernas mentalidades, identifica quatro ídolos quatro falsas noções, toldando a clareza do raciocínio: os ídolos da tribo, da caverna, do fórum e do teatro. A expressão ídolo guarda inequívoca acepção de imagem de falso deus, assim, como de idolatria [...] Os ídolos da tribo e da caverna abarcam as convicções nascidas no interior da educação familiar, marcando o indivíduo de modo indelével e sendo carregados ao longo de toda a existência. São inerentes à natureza ou espécie humana, ensejando falsas apreensões sobre o mundo, pois apenas apoiados nos sentidos, nas percepções ou noções advindas do empirismo. Percebem o mundo por um viés menos complexo do que de fato ele é, fermentam a superstição e a inércia do espírito, destacando apenas aquilo que lhes parece favorável [...] Mas, também a luz das cavernas particulares (a metáfora remete à caverna platônica, percebida como introjetada em cada ser humano), levando alguns a privilegiar as diferenças, outros as semelhanças, alguns os erros, outros os acertos, mas poucos articulando uma visão completa e do conjunto, aptar a abarcar a multiplicidade dos fenômenos, atitude indispensável a quem almeja uma atitude verdadeiramente científica (ibid, p.10).

primordial objetivo ensinar e conduzir o espectador à reflexão crítica sobre a realidade e o mundo que o cerca.

Assim, pode-se averiguar similaridades entre *Horgan*, de Bacon e o *Organon*, de Brecht. Segundo Mostaço (1982), ambos objetivam apresentar novos modelos de atuação:

O primeiro dirigido a mentalidades inovadoras da Idade Moderna, inclinadas às preocupações científicas; o segundo, dirigido a um teatro transformador e voltado à era pós Segunda-Guerra Mundial. Tal como o inglês, também o alemão invectiva contra o aristotelismo, reconhecendo ambas que a filosofia antiga já não mais da conta de explicar os mundos onde vivem. (MOSTAÇO, 1982, p.10).

Dessa forma, o teatro brechtiano se aproxima da ciência³² Brecht corrobora na defesa que assim como a ciência a arte, tem por intuito tornar a vida do homem mais simples, contribuindo para o conhecimento dos acontecimentos. No entanto, em uma era científica, o ato aprender (ação resultante da relação entre sujeitos e conhecimento) só pode ser concretizado em companhia do prazer. De acordo com Chiarini apud Teixeira (2003, p. 99) para Brecht a ciência e o conhecimento não são tarefas enfadonhas, mas, sobretudo, fontes de prazer.

2.8 Brecht na República Democrática Alemã

Com o fim da Segunda Guerra e após ser estabelecido o Tratado de Potsdam (1949), a Alemanha foi dividida de acordo com os interesses político-econômicos dos aliados: de um lado a Alemanha Ocidental ou República Federal da Alemanha (capitalista e sob influência dos EUA, França e Reino Unido) e do outro a Alemanha Oriental ou República Democrática da Alemanha (socialista e sob a influência da União Soviética).

No ano seguinte, Brecht optou por viver na República Democrática Alemã, Berlim Oriental. Em terras comunistas, na companhia com Helene Weigel, fundou seu próprio teatro experimental “*Berliner Ensemble*”.

³² Brecht e o Teatro Científico: julgando, importante ressaltar que devido à complexidade de tal tema, será especificamente tratada no Capítulo posterior.

[...] o mentor do Berliner Ensemble passa a entender a atividade teatral a partir da crítica, da necessária instauração do espírito crítico, ou seja, a gênese do teatro residiria numa certa crise, que deveria incitar o público à transformação crítica das estruturas sociais: a crise destina-se a reinventar a realidade, para além das origens míticas em quaisquer modalidades (BORNHEIM, 1996, p. 63).

No entanto, o clima de insegurança e a negação de repatriar-se a um país que outrora lhe negou até mesmo a pátria, levou Brecht a pedir incessantemente a cidadania austríaca, tendo a conseguido em 1950. Nesse período Brecht escreveu o texto político “*Os dias da Comuna*”, inspirado na luta revolucionária da Comuna de Paris, em 1871; capítulo da história que retratou o triunfo da Aliança entre nobreza e burguesia sobre as forças populares. Segundo Feijóo:

En la obra de Brecht sobre la Comuna de París, el dirigente Langevin, el dirigente Langevin señala muy agudamente: “Lo es que los funcionarios tienen interés en hacerse indispensables. Y esto desde hace milenios. Necesitamos encontrar gente capaz de organizar su trabajo de tal manera que en momento puedan ser reemplazados” Y agrega: “Cuidadanos, no pretendamos la infatibilidad, como todos los gobiernos del mundo lo han hecho hasta ahora. Nuestros atos deber ser públicos. Intereseamos a las masas en nuetros errores. No tenemos nada que temer, excepto a nosotros mismos” (FEIJÓO, 2006,p.183).

Posteriormente, apresenta a peça “*O preceptor*”, versão da peça de Lenz³³, onde representa a história de um preceptor e sua jovem aluna, com a qual acaba se envolvendo e que por fim, concebe um filho seu. Ao tomarem conhecimento do acontecido, os pais da moça o expulsam; tendo o preceptor encontrado refúgio na casa de um mestre, mais uma vez é assaltado pela força do seu desejo e, ao conhecer a filha de seu “anfitrião”, para não mais cair em tentação e ter sua carreira arruinada, se submete à autoflagelação, à castração física que simboliza a castração moral.

Un revolucionario, readptó *El Preceptor* (1951) y apuntó em sus instrucciones para el montaje: “és necesario destacar el acto cuarto, uno de los más delicados de la literatura dramática, y subrayar lo poético em él, de modo que o espectador se halle em condiciones de transponer lá castración de la esfera sexual e la más general del espíritu...(BÜCHNER, 1997, p.28-29).

³³Jacob Michael Reinhold Lenz: *El Preceptor* (1774), que fue readaptada por Bertolt Brecht y que tiene el subtítulo irónico “*o vantagens de La educación privada*”

Ainda em 1951, Brecht recebera o Prêmio Nacional da República Democrática da Alemanha e, como membro da Academia de Artes de Berlim, participava efetivamente das questões inerentes à arte, política e cultura. Para encerrar, apresenta uma versão que lhe provocou profundo entusiasmo do *Coriolano* de Shakespeare³⁴. O ano de 1952 parece ter transcorrido no tempo sem maiores acontecimentos ou feitos. Tudo o que consta documentado deste período diz respeito à peça que Brecht planejou escrever em homenagem a *Rosa de Luxemburgo*.

2.9 Os últimos momentos de Brecht

NÃO NECESSITO DE PEDRA TUMULAR

Não necessito de pedra tumular, mas
 Se necessitaram de uma para mim
 Gostaria que nela estivesse:
 Ele fez sugestões
 Nós a aceitamos.
 Por tal inscrição.
 Estaríamos todos honrados.
 Bertolt Brecht³⁵

No ano seguinte à morte de Stalin³⁶, desencadeou a “revolta dos trabalhadores na Berlim Oriental” (SOUSA, 2006, p.141). Os operários protestavam contra o uso abusivo do poder do Governo, que acabou por transformar o regime socialista em sinônimo de descontentamento. Enfatizando que este não era um levante contra o socialismo, mas, sim contra as condições materiais de existência impostas. Diante de tal situação, muitos alemães abandonaram o “socialismo” e partiram para o lado ocidental.

³⁴ *Coriolano* de Shakespeare: obra que consta na biografia cronologia do autor, porém, não foram encontradas muitas referências ao seu respeito, é possível constatar as razões de Brecht ao representá-la.

³⁵ SOUZA, Paulo César (Org.). **Bertolt Brecht Poemas: 1913-1956**. São Paulo: Ed.32, 2000.

³⁶ A morte de Stalin: após longos anos de repressão e empobrecimento do país, precipitara amplos processos e clamores por mudanças. Ao longo de 1953 e 1954 ocorreram rebeliões [...] Nas democracias populares a era pós-Stalin foi marcada não apenas pela rebelião de 1953 em Berlim... mas pela oposição mesmo em postos imperiais avançados conhecidos pela timidez, como a província Bulgária, onde trabalhadores de fábricas de cigarro rebelaram-se em maio e em junho daquele mesmo ano. O domínio soviético jamais chegou a ser ameaçado, mas as autoridades de Moscou levaram bastante a sério a escala de descontentamento público (JUDT, Tony. **Pós-Guerra uma História da Europa desde 1945**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008)

Diante dos protestos, Brecht embora cultivasse a esperança de que o socialismo pudesse vir posicionar-se a frente do capitalismo, defendeu como justas e urgentes as reivindicações dos operários

Brecht junto a outros intelectuales, firmo una primeira carta de apoyo al régimen. Pero hubo una segunda carta, donde además de criticar las consignas antisocialistas de los manifestantes pedía a las autoridades de la RDA atendieran las justas reivindicaciones del pueblo. Estos párrafos fueron suprimidos y su carta se publicó censurada (ORTEGA, 1997, p.150-51).

Na época, escreveu um poema intitulado “*A Solução*”³⁷ através do qual satiriza a repressão soviética:

Após a revolta de 17 de junho
 O secretário da união dos Escritores
 Fez distribuir comunicados na Alameda de Stálin.
 Nos quais se lia que o povo
 Desmerecera a confiança do governo
 E agora só poderia recuperá-la
 Pelo trabalho dobrado. Mas não
 Seria mais simples o governo
 Dissolver o povo
 E escolher outro?

Em dezembro de 1954, Brecht recebeu o Prêmio Stalin da Paz em Moscou, que era concedido a Homens reconhecidos pelo governo soviético como grandes agentes na promoção da Paz entre as Nações. No mesmo ano, sua Companhia de Teatro *Berliner Ensemble* passara a ter residência própria, o Teatro de Schiffbauerdamm.

No entanto, Brecht assim como as paisagens havia se modificado, o dramaturgo chegara ao momento em que o efeito do tempo sobre o corpo se tornara cada vez mais presente, o que conseqüentemente alterou o “ritmo” da sua criação. Em nota em seu Diário de Trabalho ³⁸ escreveu “O primeiro indício inequívoco do envelhecimento nos é dado pelos olhos, é o que penso. E não é mais nada além da sensação de que olhos já não são mais jovens”. E continua:

³⁷ Ibid 2000.

³⁸ RAMTHUM, Herta (Org.) **Diários de Brecht**: anotações autobiográficas de 1920 a 1954. Porto Alegre: L&PM, 1995.

Considerando que só posso trabalhar para mim um par de semanas por ano. Considerando-se que quando trabalho tenho que tomar cuidado com a minha saúde. Considerando-se que, quando escrevo peças e leio novelas policiais, qualquer voz humana dentro e diante da casa constitui uma agradável desculpa para uma interrupção. (RAMTHUM, 1995, p.169)

Embora o dramaturgo reconhecesse que não poderia dedicar-se ao trabalho como antigamente, devido a problemas de saúde, não se rendeu aos obstáculos das primaveras vividas. Em 55, encenou com sucesso “*O Círculo de Giz Caucasiano*” e escreveu a peça “*Tambores e Trombetas*”³⁹.

No ano seguinte, especificamente em maio, passa dias internado no Hospital curando-se de uma Gripe. No dia 10 de agosto do mesmo ano participa de um Ensaio do Ensemble e quatro dias depois, parte “finalmente”, vítima de um enfarto do coração. Enfim, no dia 14 de agosto de 1956, o século XX, perdia um dos maiores, se não o maior dramaturgo revolucionário da História.

E assim, a Alemanha enterra Bertolt Brecht cobrindo o que dele havia restado com a mesma terra que outrora lhe fora negada. Partiu deixando para trás um país dividido e “felizmente” foi poupado de testemunhar a “construção” da imensa cortinha de ferro que anos depois seria estendida, especificamente no dia 13 de agosto de 1961, entre a Europa Ocidental e o Bloco Leste soviético.

[...] diziam os dirigentes da Alemanha Oriental, à época da construção do Muro de Berlim, que o muro serviria para proteger os *cidadãos* [...] da RDA, da República Democrática da Alemanha, contra os avanços do capitalismo doente e doentio que grassava do lado ocidental do muro. (COELHO, 2006, p.278, grifo do autor).

No entanto, o *Berliner Ensemble* sobreviveu à morte do seu criador e cinquenta anos após a morte de Brecht, ainda é considerado como um dos mais importantes teatros da Alemanha. Continuou encenando suas peças e, não obstante, se transformou em um museu de fotos, recortes, jornais, peças, mesas e cadeiras do “daquele que é o último e grande teatrólogo do mundo” (ROCHA, 2004, p.279).

³⁹ Infelizmente tomamos nota do seu conhecimento, no entanto, não foi possível entrar em contato com a obra, visto que os registros são escassos. No entanto, Souza (2000) na breve biografia que escreve sobre Brecht cita sua existência.

3 O DRAMATURGO-PENSADOR DO SÉCULO XX

3.1 A Estética Brechtiana

Depois, da breve apresentação da vida e do contexto histórico em que viveu Bertolt Brecht, apresentamos algumas marcas da estética brechtiana e as inerentes particularidades decorrentes da metodologia e do pensamento sócio-político do dramaturgo. Há o risco de parecer repetitiva neste primeiro momento ao enfatizar o teatro de Brecht como revolucionário, devido à sua adesão progressista aos “dramas” sociais da sociedade capitalista e da nascente socialista.

O teatro brechtiano pode receber o adjetivo de revolucionário, fazendo por merecer, devido à preocupação de seu mentor em modificar as estruturas vigentes na dramaturgia, até então, norteadas por princípios de ordem burguesa.

Brecht [...] ocupou-se da formulação que de um teatro que se constituísse em instrumento de *luta política* na defesa do ideal anarcomarxista e da propaganda explícita das relações de trabalho e poder nas sociedades socialistas-comunistas, criadas a partir da Revolução Russa de 1917. Movido pela crença na utopia comunista, Brecht funda seu *teatro épico, dialético ou intelectual*, sobre um solo avesso à idéia aristotélica de *catarsis* (JAPIASSU, 2001, p.36-37, grifo do autor).

E assim, como veremos a seguir, Brecht assume a produção de um teatro não reprodutor, desvinculado das estruturas dominantes e mercadológicas, perseguindo a transformação da sociedade por meio de um “recurso” que aliasse educação, arte e política.

3.2 A Didática da Arte Teatral

Em meados de 1926, à terminologia do teatro brechtiano foi incorporado o “termo” épico, através do qual Brecht declarou a defesa da razão em detrimento da ilusão e da exacerbada empatia até então protagonistas no complexo enredo das relações estabelecidas entre espectador e conhecimento. Assim, como objetivava suscitar a renovação na estrutura

dramática e demonstrar “o esclerosamento do esquema dramático tradicional, levado a um ponto crítico pelo teatro burguês” (RIZZO apud MACIEL, 2001, p. 39).

No entanto, a fim de corroborar com a totalidade da compreensão do emprego do “gênero” épico no Teatro de Brecht, é imprescindível citar seu contemporâneo e colaborador: o diretor Erwin Piscator⁴⁰; levando em consideração sua influência sobre a construção do pensamento e da arte do dramaturgo que via em Piscator um dos maiores teatrólogos de todos os tempos, devido suas técnicas inovadoras que “atribuíram” ao teatro a função social e pedagógica.

Quando Brecht pronuncia-se pela primeira vez “a favor do teatro épico”, este já vinha sendo empregado há alguns anos por Erwin Piscator para caracterizar o tipo de teatro que fazia. Um teatro revolucionário, que de acordo com mesmo:

[...] deveria nascer da luta revolucionária da classe operária. Fruto de um esforço coletivo, o processo de libertação cultural dar-se-ia simultaneamente e seqüentemente ao processo de libertação político-econômica (PISCATOR apud GUINSBURG, 2002, p. 144).

Assim, a política é explicitadamente incorporada ao enredo do teatro, que há tempos suscita calorosas discussões no que se refere à função da arte na sociedade. Segundo Boal (2008), a contenda remota aos tempos de Aristóteles e é permeada por argumentos que caminham em direções divergentes:

De um lado se afirma que a arte é pura contemplação e, e de outro, que pelo contrário, a arte representa uma visão de mundo em transformação e, portanto, é inevitavelmente política, ao apresentar os meios de realizar essa transformação, ou de demorá-la. Deve a arte educar, informar, organizar, influenciar, incitar, atuar ou deve ser simplesmente objeto de prazer e gozo (BOAL, 2008, p.35).

Piscator, ao ser questionado sobre as relações entre política e o teatro, responde: “a arte não passa de um meio para um fim. Um meio político. propagandístico. Pedagógico” (BORNHEIM, 1992, p.123). Ressalta-se assim, que o diretor foi o precursor da didatização do palco e do emprego do tablado com fins educativos e formativos progressistas, no qual as cenas configurar-se-iam em manifestos cômicos contra o sistema econômico vigente.

⁴⁰ Erwin Piscator: (1893-1966) foi o encenador alemão que iniciou o movimento do teatro político, militante e proletário, abrindo caminho para o “Teatro documentário”[...] Ele se preocupa em colocar o homem dentro de um contexto social e político, mais em contato com a sua realidade cotidiana em contraponto ao classicismo que aspirava o belo, o plano, o ético, o plano eterno (Tamara KA, Memória do Efêmero: o DVD registro do Teatro , p.76).

Do mais, pode-se afirmar, tendo como fundamento Bornheim (1992), que a ação do teatro político idealizado por Piscator não se restringiu a rasgar as cortinas do espetáculo defronte os olhos dos operários, tão pouco atuar como “instrumento” de transmissão de conhecimento; ao contrário, caracterizava-se pela propagação de ideias de cunho informativo, tendo como fim, a transformação das condições atuais mediante a intervenção revolucionária.

O inspirador do dramaturgo, consciente da realidade e das transformações tecnológicas que operavam, anteviu a revolução do teatro concomitantemente à progressiva participação das máquinas na construção de um espetáculo inovador e, não obstante, dos homens que as operavam nas fábricas:

Se a presença do público operário revoluciona o teatro, o seu complemento de trabalho, a máquina modifica, verticalmente o modo como se dá a inserção do homem na sociedade, e, em consequência, não poderia deixar de afetar o mundo das artes (BORNHEIM, 1992, p.125).

No entanto, o teatro “agit-prop” (agitação e propaganda) de Piscator não se restringiu apenas a revolução dos meios de representação que passaram a fazer uso de discursos e “manchetes”, esteiras rolantes, palco giratório, imagens de noticiários, assim, como de partes de filmes que viessem a contribuir para o enriquecimento e elucidação da realidade. Como atribuiu com significativas transformações no que se refere ao papel da Arte Teatral na sociedade, segundo Piscator:

O teatro tem de se tornar instrumento de nossa vontade de uma nova sociedade! Deve ser conscientemente, colocar-se a serviço das idéias sociais e políticas que exigem uma transformação das condições atuais! (PISCATOR apud TEIXEIRA, 2003, p.66).

Dessa forma, o teatro se transformou em uma grande assembleia debilerativa, cuja expressão maior ecoava as necessidades das massas que agora eram assistidas e tidas como público e espectadores. A arte não mais se restringia a mera imitação dos acontecimentos no plano na realidade.

Logo, atitude-passividade a atividade-consciente ao denunciar os meandros sociais historicamente construídos e reproduzidos, tendo como objetivo suscitar a comoção e a “agitação social” mediante o que fora apresentado. Salienta- que o Teatro de Piscator tinha

por protagonista o “episódio histórico”, assim como a realidade contemporânea de determinado período.

Tal como Brecht, Piscator objetivava promover a transformação cultural na Alemanha e conseqüentemente, o afastamento da vigente ideologia burguesa. Considerando a dependência massiva da “política do pão e circo” do operário à arte da burguesia “festiva” e alienante. Para tanto, caberia ao teatro proletariado promover:

[...] o rompimento com o modo de produção capitalista no teatro por meio de uma ação coletiva e politicamente consciente (em contraposição ao sistema hierarquizado de trabalho, não só em nível interno, do próprio grupo, como das relações destes com os espectadores). Em segundo lugar, o teatro deve empreender uma ação de propaganda e politização das massas, em especial aquelas que são “ainda politicamente hesitantes ou indiferentes, ou que ainda não tenham compreendido que, em um Estado proletário, a arte burguesa e a maneira burguesa de “fruir arte” não podem ser conversadas (GUINSBURG, 2002, p. 144).

Mediante tal concepção artística, Brecht pôde vislumbrar no teatro político e militante de Piscator, as aspirações artísticas que se assentavam na necessidade da transformação dos meios cênicos, a fim de que estes pudessem, de fato, cumprir sua função política e social. Visto que, através da arte teatral, Piscator tinha por fim situar o sujeito-espectador no cerne da sociedade, para que este pudesse usufruir efetivamente da realidade “cotidiana”, apartando-se de todo e qualquer ilusionismo. Reforçando a tese de Brecht em oposição ao teatro burguês.

De acordo com Rizzo, Brecht se posicionava contra o teatro dramático mediante a justificativa que este induzira “a uma ilusão em prejuízo da percepção crítica” (RIZZO, 2001, p.28). Assim, não há dúvidas ao afirmar que o legado de Erwin Piscator irrigou as inspirações de Bertolt Brecht, por sua vez, ao primeiro não foi permitido permanecer insensível as aspirações materializadas pelo inovador diretor russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940) que assim, como Piscator e Brecht, partiu em defesa da arte imbricada às questões sociais e políticas.

Sua importância é passível de confirmação, mediante a afirmação de Muniz (2007) ao referir-se aos esforços dedicados por Meyerhold em aproximar à linguagem artística da vida dos trabalhadores, camponeses e soldados.

Sob o aspecto da composição das obras de arte, a exploração de imagens familiares às pessoas mais simples, incluindo paródias facilmente reconhecidas e compreensivas, promove a reorganização e a reorientação. Meyerhold limpou o palco dos ornamentos do teatro tradicional, em função

da inteligência, da simplicidade e da clareza. Está emergência de uma nova estética para o teatro é determinada pelo desenvolvimento lógico à arte do teatro, elaborada por um artista impulsionado pelo desejo de fazer parte revolução e da construção de uma nova sociedade (MUNIZ, 2007, p.99).

E não obstante, defende a importância da presença desses Homens no espaço cênico. Conforme Teixeira (2003), o apreço de Meyerhold ao espectador é confirmado quando este faz alusão da plateia como elemento “colaborador criativo no processo cênico, de ativa e instigante presença no espaço teatral” (TEIXEIRA, 2003, p.101).

Como dito anteriormente, embora as teorias de Brecht tenham sido incutidas por Meyerhold e Piscator, é imprescindível reconhecer a existência das divergências entre o fundador do Teatro Político e o dramaturgo alemão. Segundo Posada, *apud* Teixeira (2003) a grande diferença reside na presença do recurso da identificação concernente do teatro burguês em Piscator, ainda de acordo com o mesmo autor:

[...] o teatro político de Piscator estimula a adesão apaixonada de seu público à causa revolucionária, não prevendo sua reflexão. Desta forma, defende ainda uma aproximação entre palco e platéia para a realização de seus ideais de propaganda e de educação política. (TEIXEIRA, 2003, p.67).

Apresentando o “efeito de identificação” levando em consideração seu emprego e funcionalidade, a compreensão das discrepâncias existentes torna-se progressivamente evidente. Primeiramente, o emprego da identificação mantém intrínsecas relações com o recurso do teatro dramático aristotélico denominado *catarse*⁴¹ que de acordo com Brecht pode ser “reconhecido” por seu caráter alienante, tendo por fim a purgação de todo desejo de transformação, conduzindo o espectador “a atitude passiva e acrítica” diante da realidade.

Assim, contrariando, o projeto da criação de uma nova forma de manifestação artística idealizada por Brecht, no qual o papel da arte cumprir-se-ia na apresentação dos embates existentes na sociedade engendrados no âmbito das relações sociais, econômicas, políticas e

⁴¹ *Catarse*: Julgando importante, salientar que tal efeito será aprofundando posteriormente. Contudo, a fim de que seja neste momento seja elucidada, faço uso das palavras de Boal (1996) “A *catarse* aristotélica é a *catarse* trágica. Trata-se de uma forma teatro coercitiva [...] Os espectadores da tragédia grega (como nos filmes de *bangue-bangue* de Hollywood) se submetem a um processo que começa pela exaltação das suas próprias culpas trágicas (*harmatia, em grego*), coincidentes com a do protagonista, do herói [...] Na *catarse* aristotélica, o que é eliminado é sempre uma tendência do herói em violar a lei, independente de ser humana ou divina. Antígone afirma o direito da família contra lei e o direito do Estado. Édipo sustenta o direito de poder contrariar o destino, *a moira*. Nos *bangue-bangue* clássicos, os pobres índios ou mexicanos declararam poder contrariar a ordem do general Custer. E todos eles fracassam! Os espectadores se assustam e sofrem a *catarse*. Purificam-se do seu desejo de transformação já, que na ficção do espetáculo já sofreram essa transformação.(BOAL, Agosto. **O arco-íris do desejo**: método boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002).

ideológicas. Não obstante, opondo-se a “técnica” do “distanciamento⁴²” preconizada por Brecht, que de acordo com Teixeira (2003) tinha por fim afastar espectador e ator na exposição dos acontecimentos e fatos e assim, suscitar o desenvolvimento da reflexão e do pensamento crítico.

Outra considerável diferença mencionada entre Brecht e Piscator, se refere à “forma de mostrar a história” (DORT apud Teixeira, 2003). Ainda conforme o mesmo autor, Piscator preocupa-se em mostrar a história em sua totalidade; enquanto Brecht objetiva transformar o teatro em um “espaço filosófico que reflete sobre os processos históricos para exercer ação sobre eles” (KOUDELA; SANTANA, 2006, p.71).

Julga-se importante ressaltar que a afirmação explicitada anteriormente não refuta o caráter político e militante de Piscator, tal como seu posicionamento contrário ao teatro ilusionista burguês. O que leva a concluir que Brecht se apoiou nas teorias de seu mestre; no entanto, sendo Brecht naturalmente desassossegado e insatisfeito, foi-lhe permitido recriar e aprofundar o que já operava no plano material e das idéias, de acordo com suas próprias experiências, convicções políticas e artísticas

3.3 O Épico oposto a Aristóteles

Como citado anteriormente, o termo épico é empregado primeiramente por Piscator e logo por Brecht, com o propósito de designar o nascente teatro político. No entanto, tal “adjetivo” pode ser remoto aos tempos de Aristóteles que, tendo vivido entre 384 a.c e 332 a.c, valia-se do mesmo para nomear sua poesia e tragédia. Sendo assim, como bem coloca Boal (2008) ao questionar sobre as dificuldades em compreender o novo teatro por meio de um “vocabulário velho”:

[...] para designar novas realidades, se utilizaram velhas palavras, tentaram-se utilizar novas conotações para palavras já cansadas e exaustas por suas velhas denotações [...]. No começo, Bertolt Brecht chamou o seu novo teatro com essa velha palavra (BOAL, 2008, p.139).

E complementa:

⁴² Distanciamento: Assim, como a catarse, a “técnica do distanciamento” cujo criador foi Brecht, será discutida e aprofundada a seguir.

Erwin Piscator, contemporâneo de Brecht, utiliza um conceito completamente diferente do “épico”: faz um teatro oposto ao preconizado por Aristóteles e usa, para designá-lo, a mesma palavra (BOAL, 2008, p.140).

Logo, “Brecht nomeou Aristóteles seu opositor e passou a chamar de Aristotélico todo o teatro que não fosse épico” (RIZZO, 2001, p.40). No entanto, a ofensiva do dramaturgo alemão ao filósofo grego não se dava apenas por uma questão terminológica, adentrava o campo da epistemologia. Assim, Brecht direcionou pertinazes críticas à “dramaturgia” aristotélica, mais especificamente à tragédia, considerada fundamento do teatro burguês.

Segundo Boal (2005), Aristóteles é responsável pela criação do “poderosíssimo” sistema poético-político

[...] de intimidação do espectador, de eliminação das “más” tendências ou tendências “ilegais” do público espectador. Esse sistema é amplamente utilizado até o dia de hoje, não somente no teatro convencional como nos dramalhões em série na TV, aristotelicamente unidos para reprimir o povo (BOAL, 2008, p.36).

Assim, tal afirmação não apenas possibilita, a priori, a compreensão da causa do embate travado entre “Brecht *versus* Aristóteles”; como revela a importância de Brecht e da incitação das referidas “colocações” no contexto da contemporaneidade. Entretanto, tal discussão será explicitada no oportuno momento.

De acordo com Mcleish (2000, p. 18, grifo do autor) “o conceito de *mimeses* é o cerne da análise da estética de Aristóteles, não simplesmente no drama, mas em todas as artes”, ainda conforme o mesmo autor:

Ela significa pôr na mente de alguém, por um ato de representação artística, idéias que levarão essa pessoa a associar o que está sendo apresentado à sua própria experiência prévia. O prazer que tiramos da arte está associado à nossa faculdade cognitiva: o reconhecimento é uma função de cognição. Nosso conhecimento é ampliado e reforçado pelo que as artes revelam a nós e em nós; elas ampliam nossa experiência e consciência humana e nos tornam mais humanos (McLEISH, 2000, p. 18).

No entanto, a tradução da Poética de Aristóteles revela que para o filósofo a *mimeses* “significa imitação da ação humana”; segundo Russell (2004), o comportamento dos homens de acordo com Aristóteles poderia ser retratado de três maneiras:

Podemos mostrá-los exatamente como são, ou podemos tentar imitá-los, acima ou abaixo dos seus padrões de conduta [...] Na tragédia os homens são mostrados em estatura superior à vida real, embora não tão distante de nós a ponto de nos sentirmos impedidos de ter interesse pelos seus assuntos. Por outro lado, a comédia mostra os homens piores do que são, pois enfatiza o lado ridículo da vida (RUSSELL, 2004, p.150).

Corroborando; para Boal (2008) de acordo com a perspectiva aristotélica da arte, a *mimeses* inspirava-se na virtuosa tendência da natureza a excelência, logo imitar para Aristóteles significa recriar “o movimento interno das coisas que se dirigem a perfeição” (BOAL, 2008, p.47). Ainda conforme o mesmo autor, não há semelhança entre o “imitar” e o “realismo”, visto que Aristóteles adverte que os “artistas deveriam imitar os homens como *deveriam* ser e não como são”; ou seja, “imitar pessoas de caráter elevado e suas ações nobres” (MOTTA, 2006, p.43).

Tendo como propósito a correção; como citado anteriormente, a natureza tende a perfeição, o que não significa que irá sempre alcançá-la; assim, do seu inerente fracasso, gera a necessidade de criação e recriação da existência de todas as coisas. Conforme Boal (2008), arte e ciência têm em comum e por objetivo corrigir as falhas da natureza e, do mais, exemplifica:

[...] o corpo humano *tenderia* à resistir a chuva, ao vento e ao sol, mas tal não se dá, e a pele não é suficientemente resistente para isso. Entra pois em ação a arte da tecelagem, que permite a fabricação de tecidos para a proteção da pele [...] A medicina prepara os medicamentos necessários para quando determinado órgão deixar de funcionar como deve. E a política serve igualmente para corrigir as falhas que os homens possam cometer, ainda que tendam todos à vida comunitária perfeita (BOAL, 2008, p.48).

3.4 A função pedagógica da Tragédia Clássica

Ao transpor tal crítica para o contexto social, é possível identificar na tragédia Aristotélica, sua parte na construção da idealizada sociedade harmônica e igualmente perfeita. Para tanto, primeiramente faz-se necessário reconhecer a Arte como instrumento “transmissor de conhecimentos, transcendendo assim o âmbito do sensível-particular para operar na esfera social-coletiva, de acordo com Marx (apud Boal, 2008):

Estes conhecimentos são revelados de acordo com a perspectiva do artista e do setor social ao qual está radicado, e que patrocina, paga e consome a sua obra. Sobretudo daquele setor da sociedade que detém o poder econômico, e com ele controla os demais poderes, estabelecendo as diretrizes de toda a criação, seja artística, científica, filosófica ou outra. A este setor, evidentemente interessa transmitir aquele conhecimento que o ajuda a manter o poder, se é que já o detém de forma absoluta, ou que o ajude a conquistá-lo, caso contrário (Marx apud Boal, 2008, p.99).

Assim, como Augusto Boal – Bertolt Brecht negou o “drama aristotélico” mediante seu caráter coercitivo e por figurar-se em instrumento de manutenção das “estruturadas” classes dominantes. Na Idade Média, por exemplo, a função social do Teatro concretizava-se por meio da encenação alegórica do Diabo ao materializar a punição e o sofrimento que deveria recair sobre os “pecadores”, sendo estes representados por Homens inconformados com o destino que Deus lhes havia concedido.

O diabo não vinha para divertir ninguém: vinha para levar os pecadores para o inferno e para seus eternos horrores. Inferno sólido, não vaga abstração. Subterrâneo [...] fornalhas incandescentes onde abundavam os mesmos instrumentos de tortura usados pelos senhores feudais para reduzirem seus tutelados ao cativo [...] O medo é a grande arma para convencer os seres humanos a aceitar a desumana servidão (BOAL, 2003, p. 53).

Posteriormente, com o advento da classe emergente, ocorrem mudanças significativas no âmbito do teatro. Conforme Telles e Carneiro (2005, p.69) “este sofrera um deslocamento em seu eixo *religioso* e passara a ser informado por uma estética e ética protestante”.

No entanto, embora a nascente burguesia⁴³ tenha se posicionado contra os privilégios consanguíneos da nobreza, assim como contra as forças “deterministas” do Divino, que por séculos mantiveram a imobilidade da estratificada sociedade feudal para que pudesse legitimar-se. Enquanto classe, era imprescindível conservar as relações de produção fundamentadas na exploração do trabalho.

⁴³ Burguesia: 1 classe social constituída a princípio pelos mercadores dos burgos e ampliada, depois com a inclusão de pequenos proprietários, mercadores, banqueiros e artesões ricos, residentes nos burgos 2 no sistema capitalista, classe social constituída dos detentores dos meios de produção, em oposição ao operariado: Diante de conflitos sociais intensos, a burguesia confia seus destinos a uma figura forte capaz de restaurar a ordem (BORGA, Francisco S. (Org). Dicionário UNESP do Português Contemporâneo. São Paulo: Editora UNESP, 2004)

Com o surgimento da burguesia, o homem passou a inventar o seu destino: a Lei do Homem contra a lei de Deus [...] No feudalismo tudo era como deveria ser e assim seria sempre [...] A burguesia veio afirmar o primado do indivíduo, de alguns indivíduos superiores, mas não de todos os indivíduos: se, por um lado enfrentava a nobreza, por outro, para vencê-la deveria se apoiar no trabalho escravo, ou quase. Mais uma vez, o indivíduo separava-se da massa, do coro, e se tornava protagonista da própria História (BOAL, 2003, p.55).

Ainda, de acordo com o Boal, (2003) Renascimento traz à luz a dúvida e o contestável, assim como o novo *Coisa Ruim*, que passa a personificar o homem burguês⁴⁴, desprovido de moral na *luta* pelo poder, independentemente do berço do qual era nato e confiante do seu poder enquanto indivíduo em contraposição aos antigos valores. No entanto, o teatro aterrorizante medieval foi substituído pelo teatro alienante burguês; em suma, assumiu o caráter de espetáculo “beneficente” da classe média.

A certeza Medieval foi substituída pela dúvida Renascentista. Mas, o medo fundamento de toda sociedade, tinha que sobreviver: se antes era a crueldade do Diabo que ao povo intimidava, era agora sua ousadia, a vertigem do seu salto no precipício, sua loucura em desafiar valores que se pensavam eternos (BOAL, 2003, p. 57).

Se antes da Renascença o teatro representava os ideais da aristocracia, ao tratar do ideário da classe burguesa, não foi o contrário. A “arte Romancista”, embora não se dedique exclusivamente ao “público” nobre e clerical, conservara os princípios aristotélicos e, não obstante, continuava a desempenhar com magnitude a função social que lhe fora atribuída “a correção dos homens capazes de modificar a sociedade” (BOAL, 2008, p.103).

E assim, neste momento, a catarse aristotélica novamente entra em cena, explicitando sua intrínseca característica de arte repressora, cujo objetivo se concretizava como purgação laxativa dos sujeitos (plateia) de todo e qualquer “mal estar” ou “perturbação” que pudesse vir acarretar o febril desejo de transformação e contestação social.

Como mencionado anteriormente, Brecht se opôs “impetuosamente” a esse tipo de teatro de “classe” e alienante, e, de acordo com Teixeira (2003), o dramaturgo qualificava de dramática aristotélica mediante a presença de recursos de identificação culminando com a produção de sensações catárticas e conseqüentemente, com o aniquilamento do ponto de vista social.

⁴⁴ Burguês: proprietários dos meios de produção, em oposição ao operário: *Na época toda economia dependia dos burgueses* [...] o Teatro Burguês 7 próprios dos indivíduos de classe média; conservador, reacionário: moral burguesa. (idib)

Do mais, Boal (2008) formidavelmente exemplifica; no início do espetáculo o herói-trágico ⁴⁵ é apresentado ao público, que estabelece com este uma relação de empatia ⁴⁶. No desenrolar da ação trágica o protagonista desvela aos espectadores determinada falha em seu comportamento e ressalta que por meio de tal *virtude* desacertante enfim pode alcançar a felicidade tão almejada.

O sujeito-espectador, *a priori*, acometido pela empatia, passa por um complexo processo psíquico de “identificação” através do qual suas próprias “virtudes desacertantes” assemelham-se a do herói-trágico. No entanto, o quadro subitamente se inverte e toda espécie de males recai sem piedade sobre o personagem que “se reproduz igualmente sobre o espectador”. Segundo Boal (2008):

[...] o espectador tem grande vantagem de que cometeu o erro somente de forma vicária: não tem que pagar por ele. Finalmente para que o espectador tenha presente as terríveis conseqüências de cometer o erro, não apenas vicária mas realmente. Aristóteles exige que a tragédia tenha um final terrível, ao que chama de CATASTRÓFE [...]. Alguns morrem, enquanto outros vêem morrer seus entes queridos (BOAL, 2008, p.77, grifo do autor).

Assim, torna-se evidente que tal manifestação de ordem burguesa intrinsecamente enraizada a preceitos aristotélicos, que há tempos dirigia o Teatro Ocidental, em nada se assemelhava ao ideário do Teatro Político brechtiano, no qual o objetivo primordial se cumpria no despertar da faculdade crítica-reflexiva do sujeito-espectador.

De acordo com Rizzo (2001), o dramaturgo se serve da *estética do afastamento*, através da qual era possível isolar o *gestus social* ⁴⁷; impossibilitando assim, a identificação

⁴⁵ Herói Trágico: Como explica Arnold Hauser, no começo o teatro era o Coro, a massa, o povo. Esse era o verdadeiro protagonista. Quando Thepís *inventou* o protagonista esse invento significou uma rebeldia, uma transgressão. Bem cedo, porém esse invento foi neutralizado, que era improvisação livre passou a ser texto-escrito e censurado. O protagonista aristocratizou o teatro, que antes existia em suas formas populares de manifestações massivas, desfiles, festas, etc. O dialogo Protagonista-Coro era claramente o reflexo do dialogo Aristocrata-povo. O herói trágico que não só passou a dialogar com o Coro mas também com seus semelhantes [...] era apresentado sempre como um exemplo que deveria ser seguido em certas características, mas não em outras. O Herói surge quando o Estado começa a utilizar o Teatro para fins políticos de coerção do povo. Nós não podemos esquecer de que o Estado, diretamente ou através de Mecenas, pagava as produções (BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido 8ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008)

⁴⁶ Empatia: Quando o espetáculo começa se estabelece uma relação entre o personagem (especialmente o protagonista) e o espectador. Esta relação tem características bem definidas: o espectador assume uma atitude passiva e delega o poder de ação ao personagem. Como o personagem se parece a nós mesmos, como indica Aristóteles vivemos, *vicariamente*, tudo o que vive o personagem. Sem agir, sentimos que estamos agindo; sem viver sentimentos que estamos vivendo. Amamos e odiamos quando odeia e ama o personagem (ibid)

⁴⁷ Gestus social: conceito de *gestus* com o atributo social é um conceito central na estética brechtiana. E complementa: por *gestus* entende-se um complexo de gestos, mímica e enunciado, os quais são dirigidos por uma ou mais pessoas. Um homem que vende peixe mostra entre tantas outras coisas o *gestus* de vender. Um

entre personagem e espectador e, a conseqüente “adesão ilusória” que se concretizava em detrimento da “lucidez crítica”.

3.5 Bertolt Brecht: propõe à distância entre o Público e Ator

Segundo Brecht caberia ao teatro contribuir para a formação do espírito crítico do sujeito, através do qual vislumbrava a possibilidade de unir prazer e aprendizado e conseqüentemente, “despertar a consciência crítica do espectador, retirá-lo de sua passividade, para torná-lo atuante e revolucionário” (RIZZO, 2001, p. 46).

Para tanto, era imprescindível a formulação de uma nova estética, a fim de que esta representasse resistência ao “fenômeno psíquico” da empatia progênie da dramaturgia aristotélica; arte esta que há tempos preponderava no Teatro Ocidental, impossibilitando o desenvolvimento “do senso crítico do espectador”. Segundo Alea (1983, p.58), “o teatro enquanto se manifestasse dentro desses cânones, serviria apenas para reforçar a ideologia dominante e opor-se à chegada da revolução”.

Para tanto, Brecht valeu-se do “efeito do distanciamento” (ou, efeito do afastamento ou efeito-V). Como referido, *a priori*, o dramaturgo objetivava reformular o aparelho artístico, para que este pudesse servir aos fins educacionais e de formação e de transformação do espectador, enquanto sujeito consciente e agente no âmago das relações opressivas e coercitivas existentes na sociedade.

Assim, faz-se necessário, primeiramente, compreender o recurso do *distanciamento* como um rompante à mística técnica ilusionista, responsável por provocar emoções “extra-cerebrais” nos espectadores, impossibilitando que estes, apreendidos de suprema consternação e comiseração, pudessem vir a analisar racionalmente o que lhes fora apresentado. Assim, corroborando, Bolle

Brecht não concebeu o Teatro como um espaço mágico criador de ilusões, mas um laboratório para arranjos experimentais e testes de comportamentos

homem que escreve um testamento, uma mulher que atrai um homem, um policial que espanca um homem, um homem que faz o pagamento a dez homens- em tudo isso está contido o conceito de *gestus* social. Um homem, invocando seu Deus só será *gestus*, nesta definição, se isso ocorrer em vistas a outros homens ou em um contexto onde aparecem relações de homem para homens (KOUDELA, Ingrid Dormien. Brecht: Um Jogo de Aprendizagem. São Paulo: Perspectiva: 2007).

sociais. Tudo o que é obscuro, em termos de postura e ação individual ou grupal, é suscetível de ser exposto a luz. (BOLLE, 2000, p.248).

Logo, o dramaturgo partiu em defesa da necessidade de estabelecer uma linha longitudinal entre espectador e “obra”, a fim de que os primeiros não fossem hipnotizados pelos ideários disseminados na representação do “herói dramático”. Contrariamente, a arte teatral deveria corroborar para o abandono da compenetrada imobilidade e passividade, a qual eram submetidos os espectadores e, assim, atuar no sentido da progressiva adoção da postura questionadora e crítica-reflexiva indispensável à transformação das condições sociais existentes.

De acordo com Bolle (1994), o referido “efeito” adquiriu a denotação de um novo meio de conhecimento, que tornou transparentes os comportamentos típicos cotidianos. Segundo o mesmo autor, tal recurso pode ser compreendido como uma “espécie de intervenção cirúrgica na realidade, permitindo retirar ou “citar” para fins de exame, qualquer unidade significativa da massa vida do organismo social “(BOLLE, 2000, p. 248).

Outro procedimento, igualmente importante e intrinsecamente relacionado ao processo anti-ilusionista, é denotado por Brecht de “estranhamento” e transcendendo peculiaridade de tal designação, há a necessidade de compreender a funcionalidade do referido verbo atuante no espetáculo brechtiano.

A ação de estranhar aproximasse da sua real acepção, obviamente, julgar determinado ser, objeto ou acontecimento atípico. No entanto, Brecht não está se referindo às “extravagâncias” visíveis e preconceituosas, muito pelo contrário, o dramaturgo parte em defesa da necessidade do “desenvolvimento” do “exercício” da estranheza perante o roteiro “sabido”, que de que tão “re-conhecido”, torna-se comum e paradoxalmente desconhecido. Segundo Bornheim:

Aquilo é que tomado como naturalmente compreensível torna-se incompreensível, e a finalidade dessa passagem está num terceiro momento que consiste em atingir o conhecimento crítico do dado inicial; deve-se erradicar de sua suposta familiaridade aquilo que se percebe sem realmente perceber (BORNHEIM, 1998, p. 244).

E completa mediante um exemplo citado pelo próprio Brecht, quando este transpõe tal efeito para o contorno da vida cotidiana:

Quando alguém diz para outra pessoa: “Você já olhou atentamente para o seu relógio”. Pela pergunta, a percepção habitual é empurrada para a descoberta de que a pessoa nunca olhara de fato o relógio, o mecanismo complicado que esconde, (BRECHT apud BORNHEIM, 1998, p.244).

No entanto, as reformas estéticas não se delimitaram à plateia; do ator épico esperava-se singular *distanciamento*; logo, este deveria mostrar-se a si e para o público tal como é. Contrariando, portanto, a encenação do autor dramático que representava como o Homem deveria ser. Assim, sendo quem realmente é, adquire consciência do seu papel enquanto Ser formador e trans-formador, inserido em determinado contexto histórico-social.

[...] no plano do conhecimento, a não-ilusão, o conhecimento atormentado pelo ceticismo constante que percebe não estar descrevendo o objeto. No plano psicológico [...] tal movimento, produziria o “autoconhecimento”, uma função do constante desalienar-se, por meio da constante polifonia consigo mesmo (PONDE, 2003, p.165).

Conforme Bornheim (1998), o ator primeiramente deveria ter consciência de que só pode “representar” aquilo que verdadeiramente conhece e, que o ato de conhecer, transcende a memorização das palavras. De acordo com o mesmo, Brecht enfatizava a importância da *arte da observação* enquanto instrumento de conhecimento. E ainda cita um pequeno trecho do poema escrito pelo dramaturgo intitulado “*Discurso aos operários-atores dinamarqueses sobre a arte da observação*”:

A primeira coisa que deves aprender é a arte da observação. Tu, o ator, antes de todas as artes, deve dominar a arte da observação. O importante não é como te pareces, e sim o que viste e o que mostras. Digno de saber é aquilo que sabes. Serás observado para ver se bem soubestes observar (BORNHEIM apud BRECHT, 1998, p.260).

3.6 O teatro marxista de Bertolt Brecht

O marxismo não restringiu ao território das relações econômicas e políticas, tão pouco à Rússia de Lênin, Trotsky e Stalin e a Cuba de Fidel Castro. As ideias de Karl Marx “deram origem à sociologia moderna, transformaram o estudo da história e afetaram profundamente a filosofia, a literatura e as artes” (SINGER, 2003, p.14).

Romancistas, filósofos como Sartre, poetas como Pablo Neruda, críticos literários como Benjamin, pintores como Picasso e homens do teatro como o dramaturgo Bertolt Brecht podem ser considerados “intelectuais marxistas”.

Segundo Karl Marx a arte pode ser compreendida como um reflexo da realidade social, que conduz ao conhecimento e conseqüentemente a modificação. Assim, “a arte é assumida pelo programa marxista de apropriação e transformação do mundo material”⁴⁸ (HARTMANN, 2001, p.77).

De acordo com tal perspectiva, as concepções brechtianas seguem ao encontro do objetivo da arte marxista que se cumpre na esfera da crítica social, na medida em que proporciona a compreensão dos sujeitos da realidade e das relações existentes na sociedade. Segundo Teixeira (2003), a questão do marxismo em Brecht pode ser esclarecida quando o dramaturgo defende:

[...] que o teatro poderia imitar os acontecimentos da vida em comunidade que precisassem de explicação partindo de critérios marxistas, orientando-se pelas suas teses principais no que diz respeito à consciência do indivíduo e sua relação de dependência com o seu ser social, considerando a evolução desse ser social e também da sua consciência. (TEIXEIRA, 2003, p. 75).

Assim, Brecht tendo como fundamento a dialética marxista, ressalva a importância da percepção das contradições e das relações dos Homens entre si com o mundo em determinado contexto histórico, a fim de que os espectadores-atores “forçosamente” possam vir a enxergar a realidade subjacente ao “representável” como mutável, negando assim, toda a resignação e aceitação, condição esta, *sine qua non*, para o processamento das transformações na esfera social.

Julgando importante ressaltar que Marx objetiva demonstrar as contradições existentes na sociedade de classes e não obstante, sua superação. De acordo com o pensador, é fundamental compreender a realidade histórica em suas contradições, a fim de superá-las dialeticamente; em suma, tudo se relaciona e se transforma.

3.7 As peças didáticas de Brecht

⁴⁸ OLIVEIRA, Newton R de; ZUIN, Antônio A.S; PUCCI, Bruno (Orgs). Teoria crítica, estética e educação. In:HARTMANN, Hélio Roque. **Adorno: arte e utopia**: entre o pessimismo político e o utopismo estético.Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2001.

No decorrer da sua construção, enquanto pensador marxista e homem das artes, Brecht aprimorou suas obras. E tal como o insatisfeito que era, se permitiu ao experimento de novas teorias e práticas. Logo, as peças Didáticas, embora mantenham similaridades com o Teatro Épico, diferenciam-se por seu caráter de aprendizagem e ensino. Segundo Koudela (2007), a peça didática representa a excelência no que se refere a um modelo de Ensino e aprendizagem na constituição de um “teatro do futuro”

A peça didática brechtiana pode ser adjetivada como textos narrativos através dos quais, o dramaturgo objetivava instaurar a diversão “aliada” a questionamento, referente à existência humana e à aprendizagem por meio da vivência dos princípios morais e éticos inerentes do contexto social. Enfatizando que o dramaturgo no tecer da peça Didática não demonstrou preocupação em desenvolver inéditas “metodologias” no âmbito da representação cênica; Brecht foi movido pelo desejo da criação de uma nova forma de pensamento e interpretação da realidade

Conforme Japiassu (2008) a teoria da peça didática propõe uma abordagem pedagógica dos textos dramáticos, considerando que o objetivo concernente as peças não deveria se cumprir apenas na apresentação do espetáculo, logo, *a priori*, realizar-se-ia na apropriação do texto dramático pelos sujeitos.

Segundo Koudela (2007), ao verbo ensinar e aprender na subjacente concepção da produção brechtiana, pode ser atribuído a ação do desenvolvimento da atitude crítica e de comportamento político. E do mais, complementa “as peças didáticas são modelos que visam ativar a relação entre teoria/prática, fornecendo um método para a intervenção do pensamento e da ação no plano social” (KOUDELA, 2007, p.4).

Ressaltando que Brecht vislumbrava por meio do aparelho teatral promover a conscientização-crítica e atuação-participativa dos cidadãos no plano da realidade, objetivando a reorganização das “diretrizes” sociais pautadas no “consumismo” e na deterioração da vida e das relações entre os Homens e o mundo. Em 1938, Brecht escreve em seu Diário de Trabalho particular⁴⁹:

Aterrador ler os poemas de Shelley (para não falar de antigas canções camponesas egípcias de 3.000 anos atrás) em que ele lamente a exploração e opressão. Será assim, que vão nos ler ainda oprimidos e explorados, e perguntar: já era assim tão ruim? (BRECHT, 2002, p.14).

⁴⁹ HECHT, Werner (Org). Diário de Trabalho: Bertolt Brecht v.1. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Assim, o dramaturgo procura responder à referida pergunta, não por meio de respostas especulativas ou promissórias, mas sim, através da proposta revolucionária cujo objetivo era aliar educação, arte e prazer na luta pela transformação cultural artística e libertação dos meios intelectuais e de produção, considerando sua intrínseca “dependência” ao capital.

Dessa forma, ao formular a teoria da peça didática, Brecht reforçou a importância do “engendrar” dos meios de produção por aqueles que se encontravam a par de suas estruturas ideológicas e políticas e, não por “mecanismos” externos, conduzidos por valores e normas intrinsecamente relacionadas ao mercado dos homens que reduziam a arte a objeto de consumo.

Para tanto, conforme Koudela (2007), Brecht deslocou o foco central do espectador-observador e o transpôs para o de atuante-participativo, ou seja, o objetivo da peça didática se cumpriria na medida em que era vivenciada e não apenas assistida, fundamentalizando, assim, seus objetivos político-educativos.

Corroborando, ao discutir a abordagem pedagógica presente nas peças didáticas brechtianas, Bornheim (1992), formidavelmente elucida ao mesmo tempo em que rememora passagens anteriores fundamentais para a compreensão do teatro educativo brechtiano:

Evidentemente, as peças didáticas de Brecht são pedagógicas. Elas pretendem ensinar certos conteúdos. Acontece que todo o grande teatro de todos os tempos é pedagógico: a tragédia grega e os mistérios medievais educavam, encontravam em sua dimensão pedagógica a sua própria razão de ser, e através da arte garantia-se a vigência social dos valores perenes de determinada sociedade; e o homem deve ser educado em obediência a tais valores. Mas não é nesse sentido que o punhado de peças escritas por Brecht entre 1929 e 1932 é pedagógico. (BORNHEIM, 1992, p.182-183).

E enfatiza:

O que distingue a pedagogia de Brecht do teatro do passado não provém do fato de a tragédia grega buscar a adaptação do cidadão à cidade e torná-lo dócil as estruturas estabelecidas, quando Brecht ao contrário disso pretende instaurar o espírito crítico, de possível recusa, precisamente em relação àqueles valores estáveis [...] E por uma razão simples: é que essa dimensão pedagógica revela-se praticamente coextensiva a toda dramaturgia brechtiana, sempre empenhada na crítica, de ensinar o Homem a ver o mundo em que vive (BORNHEIM, 1992, p.182-183).

Assim, Brecht tendo como base a dialética marxista, negou a tradicional função alienante Teatral de transmissão e recepção do conhecimento, cujas origens remetem à pedagogia trágica, com fim de garantir a ordem social vigente por meio da educação dos sentidos e da obediência.

O teatro brechtiano adquire movimento (ação-reflexão-ação), objetivando incitar o pensamento crítico-reflexivo, formular novos conceitos, desacomodar o olhar, transformar propostas em busca “de uma nova identidade ideológica”. Ressaltando, o objetivo do teatro de Brecht se cumpria no desenvolvimento do espírito crítico do indivíduo e do conhecimento do mesmo sobre o mundo que o cerca e do qual faz parte enquanto sujeito ativo e do conhecimento do mesmo sobre o mundo que o cerca e do qual faz parte enquanto sujeito ativo.

Logo, o dramaturgo uniu ciência e arte por meio da busca da compreensão e entendimento da realidade social e Humana, tendo por fim a emancipação e libertação do Homem dos determinantes do meio social e “natural”.

3.8 Quando o Teatro Brechtiano abandona o tablado

Segundo Koudela (2007), Brecht por intermédio das peças didáticas rompe com a organização teatral estabelecida ao considerar a existência de outras platéias, além da dos espectadores, como as compostas pelas crianças na escola, associação de jovens e operários. Dessa forma, se faz imprescindível elucidar os aspectos metodológicos inerentes às peças didáticas, a fim de que melhor possamos compreendê-las.

Sendo assim, para que tal intento brechtiano fosse desenvolvido, haveria uma única exigência: a presença de um Grupo, pouco importando se formado por atores, crianças, jovens, operários, professoras, homens do campo entre tantos outros seres igualmente importantes que compõem os extratos sociais.

Dando sequência, cabe aos sujeitos interpretar e apreender o conhecimento subjacente ao texto que lhes fora entregue. Mediante particular compreensão, irão representá-lo; concomitantemente, “discussões” serão travadas no compartilhamento do pensamento e de opiniões. Conforme Brecht (apud KOUDELA 2007, p.50), “saber o que se passa na cabeça de quem canta é tão importante como saber o que se passa na cabeça de quem escuta”.

Exemplificando, os que tomaram o lugar da plateia devem expressar suas impressões diante do que lhes foi mostrado; os que encenavam, deveriam demonstrar sua percepção em relação ao papel por eles desempenhado, assim como “correlações com os aspectos da vida pessoal e coletiva, reflexões político-sociais e filosóficas são não apenas permitidas como estimuladas (AGUIAR,1998, p.49) ”.

Do mais, ainda de acordo com Aguiar (1998, p.51) “as diferentes formas de apresentação do texto permitem aos participantes entrar em contato com a sua própria realidade e ampliar sua consciência a respeito da própria vida”.

Julgando, assim, importante colocar que ao escrever as peças didáticas, Brecht “abdicou” de certa forma sua autoria, a fim de possibilitar que os sujeitos pudessem participar não só como “atores”, mas também como co-autores da “história”, reescrevendo-as arbitrariamente conforme a necessidade e o contexto.

Ressaltando, no desenrolar do “jogo teatral”, os papéis eram constantemente invertidos e Koudela (2007) enfatiza a importância de tal procedimento na formação do indivíduo imerso na coletividade, considerando sua negação enquanto Ser na sociedade de massas e, conseqüentemente a perda da personalidade/identidade/autenticidade.

Por fim, o sujeito ao abandonar o papel de observador e passar a atuar como ator-autor da própria história, terminaria em última instância por liberta-se da passividade e impotência frente às condições “imutáveis” de existência preconizada ideologicamente pela sociedade de classes, cujo único intuito era a manutenção do *status quo*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Eu cresci como filho
De gente abastada. Meu pai
Me colocaram um colarinho, e me educaram
No hábito de ser servido
E me ensinaram a dar ordens. Mas quando
Já crescido, olhei em torno de mim
Não me agradaram as pessoas da minha classe,
Nem dar ordens nem ser servido
Então deixei minha classe e me juntei
À gente pequena.*

*Assim
Eles criaram um traidor, ensinaram-lhe
Suas artes, e ele
Denuncia-os ao inimigo.*

*Sim, eu conto seus segredos. Fico
Entre o povo e explico
Como eles trapaceiam, e digo o que virá, pois
Estou instruído em seus planos.
O latim de seus clérigos corruptos
Traduzo palavra por palavra em linguagem comum, então
Ele se revela uma farsa. Tomo
A balança da sua justiça e mostro
Os pesos falsos. E os seus informantes relatam
Que me encontro entre os despossuídos, quando
Tramam a revolta.*

*Eles me advertiram e me tomaram
O que ganhei com meu trabalho. E quando não me corrigi
Eles foram me caçar, mas
Em minha casa
Encontraram somente escritos que expunham
Suas tramas contra o povo. Então
Enviaram uma ordem de prisão
Acusando-me de ter idéias baixas, isto é
As idéias da gente baixa.*

*Aonde vou sou marcado
Aos olhos dos possuidores, mas os despossuídos
Lêem a ordem de prisão
E me oferecem abrigo. Você, dizem
Foi expulso por bom motivo.”
Bertolt Brecht*

O teatro de Brecht se apresenta como uma metodologia da tradução, ao modo de uma militância científica e artística, combinada ao ponto de se colocar a serviço daqueles que ele chama de “os despossuídos”. O sentido atribuído a uma escolha pela prática da traição de

classe mostra o quanto este dramaturgo se implicou em sua arte e em seu pensamento. Ele não pensa uma teoria de sociedade alheia ao seu próprio corpo. Inclusive ele pode até ter caído em estranhos paradoxos ao final de sua vida como uma forma de garantir sua sobrevivência. De qualquer modo, seu teatro aponta uma clara intencionalidade educacional. Ele pretende retirar o sujeito refém das forças de dominação do capitalismo e instigar neles o desejo de mudança e as práticas de organização para conseguir construir um mundo melhor.

Vivemos em um século que transcorre no tempo presente sobre a promessa de um futuro promissor que nunca se cumpre. Apesar de todos os avanços científicos e tecnológicos, milhares de pessoas continuam a morrer vítimas da miséria que assola seus corpos. A sociedade moderna caminha para a transformação dos sujeitos em meros consumidores e produto, membros de uma engrenagem intitulada de mercado que não cessa de crescer.

Em uma sociedade que valoriza o ter em detrimento do ser, assistimos à deploração dos seres humanos em sua luta pela sobrevivência. O capital continua ser o estopim das guerras travadas entre os Homens e o capitalismo, apesar da crise do século XXI, não deixou de cometer crimes hediondos em nome do lucro.

Dentro desse contexto, Bertolt Brecht constitui presença indispensável na atualidade. O dramaturgo alemão que viveu em tempos de guerra, revoltou-se contra a sociedade do seu tempo, lutou contra a opressão e dominação burguesa, foi um autor da libertação, cuja beleza do seu trabalho se encontra na crítica ao mundo opressivo e desumano por meio da arte.

Expõe sem censura o homem na luta pelo pão de cada dia e pela sobrevivência e, por fim, termina por encarnar e resignar-se à sua própria necessidade. Em *Mãe Coragem*, pode-se ver claramente uma mulher-mascate, mãe de três filhos, que tira proveito da guerra para prover sua família.

O legado de Brecht, tamanho é a sua riqueza, é digno de receber o adjetivo de patrimônio do conhecimento e, portanto, deve ser difundido. Considerando sua capacidade de nos transportar para dentro da cena, no decorrer da leitura nos pegamos surpresos pela nossa própria voz, que não se limita ao silêncio do pensamento, mas que quer falar.

Brecht tinha por intuito suscitar a ação diante dos fatos e dos acontecimentos, como também causar espanto a situações, que no decorrer de sua existência, pareciam ser naturais. No entanto, eram decorrentes dos processos sociais, dos quais os homens em sua alienação desconheciam seus determinantes.

O autor nos mostra os conflitos dos seres humanos, como por exemplo, através da Senhora Carrar, uma mulher, também mãe, que teme que a guerra acabe por roubar-lhe seus dois únicos filhos, da mesma forma que havia tirado a vida de seu esposo. Assim, ela luta com

todos os argumentos mais convincentes e admiráveis em defesa dos filhos, para que estes não partam, como a mesma dizia, para o matadouro.

No decorrer da história, os filhos e a mãe são alvos de piadas e humilhações de vizinhos e amigos, que os insultavam chamando-os de covardes por não estarem à frente do batalhão. Porém, quando vê seu filho mais velho sendo trazido morto do mar onde estava pescando, o mesmo mar que acreditou que o pouparia das balas de fogo, a mesma toma a velha arma do marido escondida na terra, e parte junto do filho mais novo para a guerra.

Enfim, são múltiplas as contribuições de Brecht nos tempos atuais, principalmente do que diz respeito à crítica da sociedade e dos processos dominantes, seja no campo das ideias e da transformação social, na qual pode se fazer uma analogia com a peça Galileu Galilei. A obra conta história de um cientista que havia descoberto que o sol era móvel e a Terra, que sustentava os seus pés, se movia ao redor da luminosa estrela; no entanto, aparente descoberta tiraria a Terra do centro do Universo e logo a Igreja perderia o seu poder de dominação.

Dessa maneira, sob a pena de arder na fogueira ainda vivo, como tantos outros que na defesa da verdade foram sacrificados por seus ideais mais nobres, foi obrigado por temor ao sofrimento da dor física, a renegar suas descobertas científicas; o que nos remete a questionar nos tempos atuais e ao longo da história, até que ponto a ciência e o conhecimento atuaram em *prol* do bem comum de toda a humanidade.

Brecht é uma leitura indispensável na educação, tamanho é a sua dimensão pedagógica. É uma leitura que deve concorrer para a formação de sujeitos críticos e conscientes, como também, de forma alguma, deve ser negada aos mais humildes, pois foi para eles e em sua defesa que o autor traçou as linhas das suas obras. Também não se deve restringir somente àqueles que possuem um padrão instituído como culto, para tanto deve ser feito um esforço para que as palavras de Brecht retornem às mãos daqueles que inspiraram sua criação.

A beleza de sua obra não consiste somente em si mesma, mas em sua função que, segundo o mesmo, não se limitava em explicar o mundo, mas sim, a partir da sua compreensão, transformá-lo. O dramaturgo tinha por intuito transportar a sociedade para o palco “científico”, a fim de desvelar seus determinantes, como também desmistificá-la diante do público, e dessa forma apresentá-la como passível de transformação.

No contexto atual, faz-se cada vez mais necessária uma formação segundo a qual Brecht propunha para seus espectadores, crítica e capaz de suscitar a ação transformadora, tendo como base uma definição de ética e de estética.

Partindo na defesa que seu Teatro Político-Pedagógico deve ser levado para dentro dos muros da escola que há tanto “legitima-se” por sua neutralidade, mas só o é no âmbito do discurso, na media em que se mostra totalmente diferente no que se refere à sua prática. E assim, tal como toda Instituição Pública constituindo-se como local fecundo para a propagação da ideologia dominante, que acaba por contribuir para a reprodução do sistema capitalista, conseqüentemente das desigualdades sociais, e das relações de exploração.

Ressaltando, o dramaturgo destinou esforços para identificar e não obstante, superar os “mecanismos” de dominação presentes nas ações decorrentes do processo de Ensino/aprendizagem no âmbito teatral, que de acordo com o mesmo, concorriam para “formação” do sujeito passivo e acrítico diante da realidade.

É imprescindível questionar se o mesmo não ocorre entre os muros das nossas escolas, em meio à opressão, violência, e guerras silenciosas, salário baixo, condições de trabalho precárias. Será que os professores (as) não mantêm similaridades com *A Mãe* ou com o *Galileu de Brecht*? E dessa forma são submetidos às suas próprias necessidades materiais e acabam, por vezes, inconscientemente, sacrificando seus alunos, tal como a mãe de Brecht que perde seus filhos na Guerra ou como o Galileu que é obrigado a negar o que sabe intimidado pelo sofrimento? E do mais, de que forma os meios de comunicação na contemporaneidade têm contribuído para a formação do “homem” enquanto ser social?

Por fim, faz-se necessário ressaltar que o conhecimento, assim como a educação, deve contribuir para a formação do sujeito, corroborando com a superação das condições existentes. Portanto, o processo educacional pode contribuir com a constituição de homens e mulheres implicados de corpo e mente na própria história. Nós também compartilhamos da ideia de que os sujeitos devem se perceber enquanto autores-atores conscientes do papel que desempenham no engendrar das relações sociais, político e econômicas.

As relações entre o teatro e a educação ficaram evidentes em todo o nosso percurso realizado neste contato com o teatro de Brecht. No início de nossas pesquisas, formulamos as inquietações sobre as marcas constitutivas deste tipo de teatro para se afirmar como uma contribuição ao processo educacional. Entendemos que o teatro coloca em cena um contexto social e uma condição com a força suficiente para desencadear no sujeito a sua capacidade de indignação e a sua disposição para a ação. Brecht recusou com veemência um teatro apresentado com o objetivo de oferecer a catarse. Ele propunha uma arte que se fazia como exercício do político, não como instrumento da política. Isto se confirma quando observamos a sua luta, por conferir aos seus intentos os fundamentos teóricos oriundos do materialismo dialético. O entendimento do mundo em suas contradições materiais se colocava ao lado dos

esforços de organização de uma ação mais acertada para alcançar os objetivos de transformação social. Assim, podemos concluir que o dramaturgo oferecia ao sujeito que ia ao teatro a oportunidade de experimentar um trânsito, tanto na esfera do entendimento quanto no plano do compromisso político.

Para nós educadores este modo de fazer arte nos anima a pensar a nossa condição profissional no contexto atual. Em meio a uma vida tão lesada precisamos pensar sobre a dimensão política da ciência. O desafio está justamente no ponto político, no campo da escolhas. Pois a fome e a desigualdade social não são resolvidas simplesmente por uma questão política. Daí que se faz necessário, então, em pensarmos na importância da constituição de sujeitos capazes de indignar diante desta situação.

Outros sujeitos se fazem necessários para superarmos o estado de sofrimento imposto sobre tanta gente. A formação de novos sujeitos deveria ser um desafio para nós educadores. Ou, então, precisamos nos perguntar, em primeiro lugar, para nós mesmos: que sujeitos somos nós? O que fazemos diante das vidas desoladas neste mundo em que vivemos? Brecht, de fato, nos incita a pensar e a agir!

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Moysés. **Teatro espontâneo e psicodrama**. São Paulo: Editora Ágora, 1998.

ALEA, Tomás G. **Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano**. São Paulo: Summus Editorial, 1983.

ARENTD, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BÁEZ, Fernando. **História universal da destruição dos livros: das tábuas sumérias a guerra do Iraque**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BENEVIDES, Silvio S. O. Na contramão do poder: juventude e movimento estudantil. In: _____. **A condição juvenil através dos tempos**. São Paulo: Annablume, 2006, p.20.

BOAL, Augusto. **Hamlet o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **O arco-íris do desejo: método Boal de Teatro e Terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____. **Teatro do oprimido** 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BOLLE, Willi. Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin 2.ed. In: _____. **Os trabalhos radiofônicos de Walter Benjamin**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000, p.244.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Brecht and Aristotle. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v.25, p.67-78, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v25n1/v25n1a05.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2008.

BORDIN, Luigi; BARROS, Marcos A. **Estética e política contemporânea: Bertolt Brecht e Walter Benjamin: uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida**. Universidade Católica de Pernambuco, n.2, p.67-102, jul/dez/2006.

BORGA, Francisco S. (Org.). **Dicionário UNESP do Português Contemporâneo**. São Paulo: UNESP, 2004.

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

BORTOLUCCE, Vanessa B. **A arte dos regimes totalitários do século XX: Alemanha e Rússia**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

BOSI, Alfredo. Literatura da resistência. In:_____. **Narrativa e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.118.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1991. v. 6.

CARNEIRO, Ana; TELLES, Narciso (Org.). **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-Parpers, 2005.

CARREIRA, André. et al (Org.). Memória Abrace IX: metodologias de pesquisa em artes cênicas. In: KOUDELA, Ingrid; SANTANA, Arão Paragua de. **GT pedagogia do teatro e teatro educação**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

COELHO, Teixeira. História natural da ditadura. In:_____. **História natural da ditadura**. São Paulo: Iluminuras, 2006, p.267.

COMPANHIA DO LATÃO: Disponível em: <http://www.companhiadolatao.com.br/html/latao_hoje/index.htm>. Acesso: Acesso em: 20 jan. 2008

COSTA, Rodrigo de F. **Incerteza, paradoxo e criatividade na República de Weimar**. Uberlândia, v.2, n.4, p.1-16, out/nov/dez. 2005.

COUTO, Sérgio P. Dossiê Hitler. In:_____. **Derrota e morte**. São Paulo: Universo dos Livros, 2007, p.107

FEST, Joachim. No Bunker de Hitler: os últimos dias do terceiro Reich. In:_____. **Consequência ou catástrofe**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005, p.43.

FEST, Joachim. No Bunker de Hitler: os últimos dias do terceiro Reich. In:_____. **Consequência ou catástrofe**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005.

FREITAS, Eduardo L. V de. **Dossiê Brecht: Brecht teatro, estética e política.** São Paulo: APROPUC, 2005.

FUNDACIÓN GIULIA ADINOLFI . Mientras tanto. In:_____. **La dialéctica contra la guerra en Bertolt Brecht por Pere Ortega.** Barcelona: Icaria Editorial,1997.

GARDIN, Carlos. O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação. In:_____. **2º ato: O rei da vela.** 2. ed. São Paulo: Annablume, 1993.

GAY, Peter. **Freud: uma vida para nossos tempos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HECHT, Werner (Org.). **Diário de trabalho: Bertolt Brecht.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002. v.1.

_____. **Diário de Trabalho: Bertolt Brecht 1941-1947.** Rio de Janeiro: Rocco, 2005. v.2.

JAPIASSU, Ricardo Otonni Vaz. **Metodologia do teatro.** 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

JUDT, Tony. Pós-Guerra uma História da Europa desde 1945. In:_____. **O mal-estar da prosperidade.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p.251.

KA, Tamara. **Memória do efêmero: o DVD- registro de teatro.** São Paulo: Annablume, 2008.

KERSHAW, Ian. **Hitler um perfil de poder.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia** 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Brecht na Pós-Modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Congresso IDEA 2001. In: Congresso de Teatro na Educação da IDEA, 4., 2001, Bergen. **Anais...** Bergen/Noruega: International Drama/Theatre in Education Association, 2001, p.1-8.

_____. Congresso IDEA 2004. In: World Congress, 5., 2004, Ottawa/Canadá International. **Anais...** Ottawa/ Canadá: Drama/Theatre & Education Association, 2004, p. 1-4.

LABARTHE, Phillippe L; NANCY, Jean-Luc. **O mito nazista**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LAMBERT, Ângela. A história perdida de Evan Braun. In: _____. **Morrer para estar com Hitler**. São Paulo: Globo, 2007, p.138.

LOCASSO, Sílvia. **A peça didática de Brecht: uma contribuição ao trabalho socioeconômico com adolescentes**. 1990. Dissertação (Mestrado em)- Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

LOUREIRO, Isabel. **A revolução alemã: 1918-1923**. São Paulo: Unesp, 2005.

LOUREIRO, Isabel; MUSSE, Ricard (Org.). Capítulos do marxismo ocidental. In: _____. **Brecht, Adorno e o interesse do engajamento**. São Paulo: Unesp, 1988, p.77.

MAGEE, Bryan. História da filosofia. In: _____. **O século de ouro da ideologia alemã**. São Paulo: Loyola, 2001, p.132

McLEISH, Kenneth. **Aristóteles**. São Paulo: Unesp, 2000.

MELLO, Ana M. Lisboa de. Poesia e imaginário. In: _____. **Mito e literatura: prosa e poesia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p.25.

MOSTAÇO, Edelcio. **Brecht, o organon da diversão**. São Paulo: Proposta, 1982.

MOTTA, Sérgio Vicente. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos a Guimarães Rosa**. São Paulo: Unesp, 2006.

NASPOLINI, Marisa; CARREIRA, André (Org.). Meyerhold: experimentalismo e vanguarda. In: _____. **O teatro de vanguarda de Meyerhold Zilá Muniz**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007, p.95.

NOVAES, Adauto (Org.) A crise da razão. In: _____. **A crise da idéia da crise**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.47

OLIVEIRA, Newton R de; ZUIN, Antônio A.S; PUCCI, Bruno (Org.). Teoria crítica, estética e educação. In: Hélio Roque Hartmann. **Adorno: arte e utopia. Entre o pessimismo político e o otimismo estético.** Campinas, SP: Autores Associados, 2001, p.75

PONDÉ, Luis F. Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski. In:_____. **O homem inacabado.** São Paulo: Ed. 34, 2003, p.159.

RAMTHUM, Herta (Org.) **Diários de Brecht:** anotações autobiográficas de 1920 a 1954. Porto Alegre: L&PM, 1995.

RAVIER, Vália. **Política, psicanálise, cinema:** intolerância. São Paulo: Educ, 1998.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento:** Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet. São Paulo: Editora Senac, 2001.

ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema novo. In:_____. **Revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.33.

ROTOLO, Tatiane de M.S. **O socialismo democrático segundo Rosa de Luxemburgo.** São Paulo: USP, 2006.

RUSSELL, Bertrand. História do pensamento ocidental. In:_____. **Atenas.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SCHILLING, Voltaire. Nietzsche: em busca do Super-Homem. In:_____. **Traços Biográficos.** Porto Alegre: Age Editora, 2001, p. 13.

SCHLAFMAN, Léo. A verdade e a mentira: novos caminhos para literatura. In:_____. **Os negócios do Senhor Brecht.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p.150.

SHIRER, William L. **Ascensão e queda do terceiro Reich:** o começo do fim. Rio de Janeiro: Agir, 2008. v.2.

SILVA, Armando Sérgio da (Org.) **J. Guinsburg:** diálogos sobre o teatro. São Paulo: USP, 2002.

SILVA, Márcio Seligmann (Org.). **Leituras de Walter Benjamin.** 2. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.

SINGER, Peter. **Marx**. São Paulo: Loyola, 2003.

SLAVUTZKY, Abrão (Org.). O dever da memória: o levante do gueto de Varsóvia.
In: _____. **A política de morte no nazismo**. Porto Alegre: Age Editora, 2003, p.133.

SOUZA, Paulo César (Trad). **Bertolt Brecht: História do Senhor Keuner**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

SOUZA, Paulo César (Org.). **Bertolt Brecht Poemas: 1913-1956**. São Paulo: Ed.32, 2000.

TEATRO NACIONAL DE SÃO JOÃO. **Tambores da noite**: manual de leitura. Portugal: Porto, 2009.

TEIXEIRA, Francimara N. **Prazer e crítica**: o conceito de diversão no Teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

VIERA, Evaldo A. Poder político e resistência cultural. In: _____. **Literatura e Liberdade de Expressão**. Campinas, SP: Autores Associados, 1998, p.3

WILLIAMS, Raymond. Tragédia moderna. In: _____. **Uma rejeição à tragédia Brecht**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.247.

WISTRICH, Robert S. Hitler e o holocausto. In: _____. **De Weimar a Hitler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p.57.

ZSCHIRNT, Christiane. **Livros**: tudo o que você não pode deixar de ler. São Paulo: Editora Globo, 2006.

Tatiane Aparecida Moresi - orientanda

Prof.º Dr. Romualdo Dias

Rio Claro, 14 de julho de 2010.

