

Brecht, Schiller e o teatro como instituição moral / *Brecht, Schiller and the theater as a moral institution*

Theo Machado Fellows¹

RESUMO

O artigo pretende expor as divergências entre o poeta e filósofo Friedrich Schiller (1759-1805) e o encenador, dramaturgo e teórico Bertolt Brecht (1898-1956) acerca do papel moralizante do teatro. Tomando como referência alguns princípios fundamentais dos pensamentos estéticos modernos e contemporâneos, intenta-se levantar uma discussão sobre a eficácia puramente estética da arte e sobre a possibilidade de enriquecê-la com elementos heterogêneos.

PALAVRAS-CHAVE: Estética; Teatro; Brecht; Schiller

ABSTRACT

This article pretends to expose the disagreements between the poet and philosopher Friedrich Schiller (1759-1805) and the theatral director, playwright and theoretic Bertolt Brecht (1898-1956) about the moralising role of the theater. Taking as reference some of the main aesthetical thoughts in modern and contemporary philosophy, it is intended here to raise a discussion about a purely aesthetical efficacy of the art and about the possibility of improving the art using heterogeneous elements.

KEYWORDS: Aesthetic; Theater; Brecht; Schiller

Em um breve artigo intitulado *Será porventura o teatro épico uma 'instituição moral'?*², Bertolt Brecht procura rebater as acusações de moralismo feitas ao seu teatro épico. A comparação que Brecht parece querer rejeitar a todo custo é a que colocaria seu teatro lado a lado com o de um velho conhecido: Friedrich Schiller, poeta, dramaturgo e filósofo alemão, cujo drama *Don Carlos* fora entusiasticamente elogiado pelo encenador quando jovem – “Sabe Deus o quanto amei *Don Carlos*”, escreve Brecht em 1920 (apud BORNHEIM, 1992, p. 48). Brecht refere-se, ao mencionar a proposta schilleriana de um teatro como instituição moral, a uma conferência proferida por Schiller em 1784, publicada

¹ Graduado em Artes Cênicas - Hab. em Direção Teatral (UFRJ), Mestre em Filosofia (UFRJ). Professor Assistente do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) desde 2011.

² Este artigo foi publicado no Brasil, juntamente com outros escritos de Brecht, pela editora Nova Fronteira, sob o título *Escritos sobre Teatro*, com tradução de Fiana Paes Brandão.

posteriormente em seus *Escritos Prosaicos Menores*³. Nesta, Schiller expõe, através de argumentos que reaparecerão anos depois em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, a tese de que a arte – e o teatro em especial – pode ser uma via para o aperfeiçoamento moral do homem. Há, porém, um ponto central na argumentação de Schiller, que parece não ser levado em conta na crítica feita pelo encenador bávaro. Diz Brecht, já nas primeiras linhas de seu texto: “Quando Schiller formulou esta exigência, não lhe ocorreu que o fato de se ditar moral do alto do palco poderia pôr o público em debandada.” (BRECHT, 1978, p. 52) Crítico da *Aufklärung* e da herança kantiana, das quais Schiller é um dos mais importantes seguidores na Estética Moderna, Brecht enxerga o projeto schilleriano como uma deliberada aplicação de princípios moralizantes – a saber, os kantianos – à dramaturgia de seu tempo.

Um exame mais atento das palavras de Schiller, contudo, nos permite outras conclusões. “Só cumprindo o seu efeito estético *máximo* é que ela [a arte] irá exercer uma benéfica influência sobre a moral; mas só ao praticar a sua inteira liberdade é que pode cumprir o seu supremo efeito.” (SCHILLER, 1992, p. 15) A presença da moral no teatro schilleriano, portanto, não se dá por meio de uma imposição de preceitos sobre o público, como supunha Brecht. Como bem demonstra o trecho citado acima, é a partir de uma realização completa do efeito estético de sua arte que o teatro pode atingir o seu propósito moral. O que seria, no entanto, este efeito estético máximo? Para elucidar esta ideia, somos forçados a retornar a alguns preceitos da estética kantiana, referência principal das reflexões de Schiller. Um dos problemas centrais da filosofia kantiana é a relação entre natureza e liberdade, tema que se estenderá por todo o idealismo alemão – e, podemos dizer, continuará sendo um dos grandes temas da filosofia do século XX. Na sua *Crítica da Razão Pura*, Kant afirmará a separação irremediável entre a natureza, domínio de origem dos fenômenos que se oferecem, para a filosofia kantiana, como os únicos objetos possíveis para o conhecimento humano, através do uso teórico de sua razão, e a liberdade, reduto no qual o homem, pelo uso prático de sua razão, adquire independência em relação à sua origem natural. A *Crítica da Razão Prática*, por sua vez, terá como tarefa a postulação dos princípios morais da liberdade humana, que tanta influência exercerão sobre Schiller. É, contudo, em sua terceira e última crítica, a *Crítica da Faculdade do Juízo*, que Kant chegará ao domínio da estética, disciplina filosófica recém-fundada com a obra de Baumgarten.

³No Brasil, esta conferência foi publicada pela editora EPU, juntamente com outros ensaios de Schiller, sob o título *Teoria da Tragédia*, com tradução de Flavio Meurer.

Resumindo os princípios da estética de Kant, esta define os sentimentos estéticos do belo e do sublime a partir de um tipo de ajuizamento que, em sua forma, se diferencia tanto dos juízos de conhecimento da razão em seu uso teórico quanto dos juízos morais da razão prática. Dos primeiros, os juízos estéticos se afastam por não estarem sujeitos a conceitos: o belo e o sublime não podem ser afirmados a partir de juízos determinantes. Dos segundos, eles se afastam por dependerem, ao contrário dos juízos morais kantianos, da relação com objetos em uma experiência dada. Estes são, portanto, juízos de tipo reflexionante, de acordo com a definição kantiana: atribuem a objetos determinados predicados, sem que isto constitua a subsunção de um fenômeno ao seu conceito correspondente. A partir destas definições, não há como dizer, para Kant, que os sentimentos de beleza ou sublimidade provocados por uma obra de arte podem ser portadores de uma moral ou qualquer outro tipo de discurso não-estético. O prazer oferecido pela arte – ou por qualquer objeto que provoque sentimentos estéticos – se deve tão somente, para Kant, à relação de jogo estabelecida entre as faculdades humanas pela impossibilidade de submeter a contemplação estética às formas habituais de ajuizamento.

Dando continuidade às reflexões kantianas, Schiller encontrará na contemplação estética a conciliação entre as metades da natureza humana tragicamente cindidas por Kant. Se Schiller afirma, junto ao filósofo de Königsberg, a moralidade como fim último da humanidade, ele não deixará de concordar mais uma vez com Kant ao afirmar que este fim último deve encontrar algum tipo de consonância com a natureza. E é precisamente na fruição artística que Schiller encontrará a resposta para este desafio: é nela que o homem encontra, utilizando agora a terminologia schilleriana, a conjunção de seus impulsos vitais e contrários de externar sensivelmente o que é da ordem do conceito – o impulso sensível – e de dar ao múltiplo da experiência o seu conceito adequado – o impulso formal. Destes dois impulsos, para Schiller, nasce um terceiro, o impulso lúdico – e aqui se reintroduz o motivo kantiano da contemplação estética como jogo –, responsável por devolver ao sujeito sua inteireza e guiá-lo na tarefa de encontrar o fim moral como sua destinação suprema.

Feita esta breve explanação, podemos voltar ao nosso debate. Schiller, em sua defesa de um teatro como instituição moral, não pretende fazer dos palcos um mero espaço de pedagogia poética. Embora sustente um ideal de autonomia da arte fundado na estética kantiana, Schiller enxerga na arte a tarefa suprema de conduzir não somente o espírito humano, mas o espírito de toda uma nação. “Se chegássemos a ter um teatro

nacional, teríamos uma nação” (SCHILLER, 1992, p. 45): o propósito de Schiller, diante de uma nação que ainda não encontrara sua unidade política, é fomentar a unidade cultural desta Alemanha fragmentada em ducados e pequenos reinos em pleno século XVIII. É muito difícil crer que Brecht desconhecesse a singular conjuntura da obra schilleriana, sobretudo se levarmos em conta o apreço que o ligava ao poeta suábio em sua juventude. Isto nos leva a conjectura de que, por detrás de uma crítica superficial, Brecht visava atingir todo o sistema estético que Schiller ajudara, sob a bênção da burguesia alemã, a erigir.

Este sistema estético, por sua vez, está fundado na crença de uma plena autonomia da arte, crença esta que o século XX tratará de pôr em xeque. Se, para Schiller, a criação artística, exatamente por ignorar os interesses particulares, pode tornar o homem – já imerso na via da individualização e especialização de seu trabalho – melhor, o olhar que a teoria de inspiração marxista lançará sobre a atividade artística, no século XX, tratará de separar o invólucro estético do conteúdo ideológico que este mascarava em seu discurso. Apanhada em flagrante, a arte se tornará, para todo o século XX, alvo de uma enorme desconfiança, desconfiança esta manifestada de forma radical nas vanguardas europeias que eclodem nas primeiras décadas deste século. Mesmo aqueles que não compartilham o olhar da teoria neomarxista, que se consolidará nas obras da chamada Escola de Frankfurt, não podem fugir do veredito tão bem sintetizado por Adorno na abertura de sua *Teoria Estética*, na qual se faz ouvir o distante eco das palavras de Hegel: “Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo, e até mesmo o seu direito à existência.” (ADORNO, 1993, p. 11) Em suma, cabe à arte do século XX provar seu direito à existência, o que significa abrir mão do descolamento em relação ao universo no qual ela habita, pressuposto de sua autonomia desde o século XVIII, mas, simultaneamente, conservar sua integridade diante dos possíveis engajamentos que se lhe apresentam, seja através de uma absorção pela indústria cultural, seja através de uma redução a suporte de discursos políticos de qualquer espécie. Tarefa ingrata, mas que terá muitos dispostos a realizá-la. Em posição de destaque, encontra-se precisamente Bertolt Brecht.

Em seu livro sobre Brecht, Gerd Bornheim nos mostra que a trajetória artística do encenador, longe de ser orientada desde o início pelo viés marxista ao qual sua obra é hoje tão fortemente associada, pode ser compreendida como uma busca incessante por novos caminhos, passando tanto pelo expressionismo alemão quanto por seu rival

histórico, a *Neue Sachlichkeit*⁴. Sua adesão posterior ao marxismo, embora marcante para a avaliação de seu legado, deve ser compreendida tão somente como um dos momentos de sua obra. Momento de enorme importância, mas que não circunscreve algumas questões fundamentais levantadas por seu trabalho artístico e por suas reflexões como teórico. Se, após sua adesão ao marxismo, Brecht definitivamente declara guerra à servidão do teatro ao entretenimento burguês, os elementos que o ajudarão na consolidação de seu teatro épico remontam, como o próprio termo já indica, a diversos períodos da história da arte. Mas, afinal, o que é o teatro épico de Brecht? Exatamente que tipo de teatro, além do schilleriano, como já foi exposto, este teatro de Brecht quer combater?

A ideia de um teatro épico recusa, se tivermos em mente a divisão clássica dos gêneros literários, a ideia de um teatro dramático. Será, porém, possível um teatro não-dramático? Retornando a Aristóteles, de onde parte a primeira diferenciação conceitual entre tragédia e epopeia, vemos o Estagirita mencionar, em sua *Poética*, uma possível origem da palavra “drama” a partir da imitação de agentes [*dróntas*] (ARISTÓTELES, 1973p. 445), o que se oporia ao gênero épico, no qual as ações dos heróis são relatadas de forma indireta pelo rapsodo. A alternativa brechtiana parece coincidir com esta definição: o seu teatro épico abre mão do recurso dramático, que “personifica” um acontecimento”, segundo definição do próprio Brecht (BRECHT, 1978, p. 16), para voltar-se à narração distanciada dos eventos. O teatro épico de Brecht, contudo, não abre mão da sua estrutura dialógica e da atribuição de personagens a atores. Em vez de retornar à epopeia – ou aos menestréis da Idade Média –, Brecht lança mão de um sofisticado recurso cênico, provavelmente a sua mais importante contribuição no campo da encenação: o efeito do distanciamento ou estranhamento [*Entfremdungseffekt*⁵]. O ator brechtiano, portanto, não “incorpora” o seu personagem, como sugeria Stanislávski e toda a tradição naturalista do teatro moderno: ele mantém a própria personalidade sobre o palco, e usa o seu corpo tão somente para apresentar o seu personagem, assim como suas impressões e opiniões sobre este. De forma análoga, pretende-se que o público

⁴A *Neue Sachlichkeit* (“Nova Objetividade”) é um movimento artístico dos anos 20, que surge como resposta ao expressionismo alemão. Negando as tendências consideradas evasivas do expressionismo, a *Neue Sachlichkeit* prega um retorno aos temas cotidianos, a um retrato verista e objetivo da realidade social. A ascensão de Hitler ao poder dará um fim brusco ao movimento, visto como “arte degenerada” pelos nazistas.

⁵O termo alemão *Entfremdung*, utilizado por Brecht, comporta os dois sentidos: tanto é um distanciamento do ator em relação ao personagem, no sentido da não-incorporação, quanto é um estranhamento, no sentido de “desnaturalizar” o personagem, analisando suas contradições e compreendendo suas atitudes não como inevitáveis, mas sim condicionadas de forma heterônoma.

também seja capaz de distanciar-se da ação cênica, recusando uma empatia paralisante que, segundo Brecht, o teatro dito dramático oferece. Permitir esta empatia – que aqui já podemos associar ao efeito estético ambicionado por Schiller e pelo teatro burguês em geral – é, aos olhos da teoria brechtiana, endossar a manutenção do *status quo*, recusando à arte a possibilidade de pensar o mundo como passível de transformação.

Com o passar dos anos, surge, na produção teórica de Brecht, o termo “dramaturgia não-aristotélica”, como forma de evidenciar a cisão entre seu teatro épico e o teatro dito dramático. O que há, entretanto, de eminentemente não-aristotélico na dramaturgia não-aristotélica? Em primeiro lugar, vale lembrar que Aristóteles, ao contrário de Brecht, não tem qualquer intento em fundar, com sua *Poética*, uma nova forma de dramaturgia. Uma leitura superficial da *Poética* já nos permite compreender que o intuito do Estagirita se resume à catalogação de determinadas formas narrativas que, inclusive, já viviam seu ocaso na época em que o texto foi escrito. O próprio Brecht reconhece que a consolidação das regras formais que a tradição teatral europeia atribui à *Poética* devem-se muito mais às interpretações realizadas ao longo dos séculos do que à letra aristotélica. Em um breve texto no qual elucida sua crítica à *Poética*, Brecht esclarece que o alvo de seus ataques é a empatia [*Einfühlung*], entendida pelo encenador como conceito-chave não só da *Poética* como de toda a tradição teatral do Ocidente, tradição esta que Brecht pretende contestar. Não há, porém, menção alguma à empatia na *Poética*; Brecht a deduz de sua interpretação da mimese, na qual enxerga um mecanismo de identificação entre palco e público que seria mediado pela empatia.

Pensar a ideia de empatia no teatro grego, contudo, só nos parece possível se a compreendermos como secularização do componente religioso da tragédia grega. Se há, efetivamente, algo que podemos reconhecer como mecanismo de identificação na relação entre espectador e espetáculo no teatro grego, este se associa com mais facilidade a elementos ritualísticos que se conservam vivos na tragédia do que a uma técnica deliberadamente empregada pelo tragediógrafo, embora as obras platônicas que tratam diretamente da poesia, o *Íon* e a *República* permitam recolocar esta questão de outra forma, o que não é aqui o nosso intento⁶. Para o prosseguimento de nossa investigação, nos interessa mais perceber que Brecht, em uma tentativa de mapear a história da empatia nas artes teatrais, parece concordar com nossa interpretação no que diz respeito a Aristóteles. O resíduo de culto, porém, se é admissível no teatro antigo, segundo Brecht,

⁶Justifica-se assim, ao nosso ver, a ausência de qualquer menção, na *Poética*, à *psicagogia*, capacidade que teriam os aedos de “encantar” sua audiência. Como demonstra Sócrates no diálogo platônico *Íon*, esta capacidade não pode ser considerada uma *téchne*.

torna-se nefasto na Modernidade. Cabe ao novo teatro, épico e não-aristotélico, expurgar esta origem para dar à arte um fundamento político e científico. A argumentação, neste texto, aproxima-se em muito à de Walter Benjamin em seu ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, no qual, como se vê em sua correspondência, a influência de Brecht será duramente criticada por Adorno. Mais recentemente, Peter Bürger, em seu *Teoria da Vanguarda*, ajuntará mais uma crítica ao ensaio de Benjamin, que pode ser estendida ao programa brechtiano. Enquanto Adorno critica Benjamin por abrir mão da autonomia da arte, ao celebrar a morte da aura na era da reprodutibilidade técnica das obras artísticas, Bürger censura o fato de Benjamin reduzir a história da arte aos valores de culto e de exposição. Com esta distinção, avalia Bürger, Benjamin acaba por desprezar a importante distinção entre a arte sacra da Idade Média e a arte autônoma da burguesia, que encontrará sua legitimação teórica nas obras de Kant e de Schiller. Em outras palavras, Benjamin – sob o conceito generalizante de *aura* – simplesmente parece ignorar a diferença entre uma arte feita para devoção religiosa e uma arte produzida para o deleite estético da burguesia. Brecht, a quem desagradou muito, no ensaio de Benjamin, o conceito de *aura*, parece não escapar de equívocos análogos. Ao condensar as mais díspares tradições teatrais do Ocidente sob o rótulo do aristotelismo e, sobretudo, ao distender o conceito de empatia para classificar o tipo de relação entre espectador e espetáculo em toda esta tradição, Brecht parece incorrer no mesmo tipo de reducionismo. Parece ignorar, ao esboçar uma história da empatia, que, se esta ainda se encontra relacionada ao rito entre os gregos, já é porém totalmente desvinculada de qualquer sacralidade quando se analisa o teatro elisabetano ou o de Schiller. Indo um pouco além, poderíamos mesmo dizer que, em sua condensação da tradição teatral, Brecht funde a origem aristotélica da teoria do teatro ao conceito moderno de empatia, que passa a servir de ferramenta para leitura de toda esta tradição, incluindo o teatro antigo.

Para nós, tem maior interesse social o que Aristóteles estabelece como a finalidade da tragédia, ou seja, a catarse, a purificação do espectador por meio da imitação de ações capazes de suscitar temor e compaixão. Esta purificação ocorre por meio de um ato psíquico bastante singular: a empatia do espectador com os personagens da ação imitados pelos atores. Nós designamos uma dramaturgia como aristotélica quando esta empatia é provocada por ela, sendo inteiramente indiferente se com ou sem o emprego das regras mencionadas por Aristóteles. (BRECHT, 2013, p. 31)

Desta forma, Brecht ignora todo um processo de autonomização da arte que cria, entre o teatro grego e o burguês, um abismo que não pode ser simplesmente ignorado. Nesta autonomia conquistada pela arte burguesa, Brecht parece não ver nada além da

empatia alienante, contrapondo-se às críticas que Adorno, indiretamente, lhe faz através das críticas feitas ao ensaio de Benjamin.

Para Adorno, o caminho possível para que não só seja superada a perda de evidência da arte, mas também para que ela possa ser uma ferramenta de crítica ao sistema capitalista vigente, passa pela conservação de sua autonomia, conservação que lhe parece ameaçada tanto em Brecht quanto no ensaio benjaminiano escrito sob sua influência. Naturalmente, esta autonomia não é plena: é necessário que a arte reconheça, em suas formas, o seu condicionamento pelo Outro, que é a realidade nela refratada. O teatro épico de Brecht falha, aos olhos da crítica adorniana, no momento em que busca introduzir, de forma abrupta, o cientificismo na criação artística.

A obra de arte, que crê possuir o conteúdo a partir de si, encaixa num racionalismo ingênuo: isso poderia constituir os limites historicamente previsíveis de Brecht. [...] Dos grandes dramas de Shakespeare, como também das peças de Beckett, não se pode extrair o que se chama de mensagem. (ADORNO, 1993, p. 50)

Se adotarmos o viés da crítica adorniana, a censura lançada por Brecht a Schiller, mencionada no início deste artigo, acaba por se voltar contra o encenador bávaro. Não é o poeta suábio quem pretende “ditar moral do alto do palco”, mas sim o teatro épico, que, em sua insistência na construção de uma nova relação entre espectador e espetáculo, mediada, nas palavras de Brecht, por uma atitude científica, acaba por limitar o alcance de suas obras. Esta limitação parece não só justificar a preferência de Adorno por um dramaturgo como Beckett, eternamente avesso à decodificação de suas enigmáticas obras, como também o animado debate entre Brecht e Benjamin em torno da obra de Kafka, magistralmente relatado por Benjamin em anotações feitas durante o verão de 1934, no qual esteve hospedado na casa de Brecht, então exilado no balneário dinamarquês de Svendborg. Neste debate, vemos um Brecht obcecado em encontrar chaves de interpretação para as narrativas kafkianas, e crítico quando esta busca se torna impossível. Ele vê em *O Processo* uma profecia da Gestapo; porém, critica o autor por não ter encontrado “uma solução” e o vê como um “sonhador” (BENJAMIN, 2010, p. 5). Benjamin, que, à época, preparava seu ensaio sobre a obra do romancista tcheco, registra com certo desconforto as inflamadas reações de Brecht diante de todos os produtos da arte burguesa.

É preciso, porém, fazer justiça a Bertolt Brecht. Os questionamentos lançados a respeito de sua teoria não a invalidam por completo, e tampouco ofuscam a importância de Brecht como artista. Em primeiro lugar, é preciso resguardar o lugar do teatro épico

entre as mais ricas manifestações teatrais do século XX, mesmo com todas as ressalvas feitas à sua fundamentação teórica; em segundo lugar, é preciso contextualizar a busca brechtiana por um teatro que fugisse de seus moldes tradicionais. Poucos artistas foram tão afetados pelos horrores resultantes da ascensão do nazismo na Europa e da grande guerra mundial que este fenômeno viria a causar; da mesma forma, poucos artistas se dedicaram tanto na busca por respostas aos impasses que a barbárie pôs à arte ocidental. Se Adorno, em um momento de profundo abalo, chegara a escrever que se tornara impossível fazer poesia após Auschwitz, a cruzada brechtiana parece ainda buscar a redenção da arte através de sua completa transfiguração. As palavras de Benjamin no seu ensaio sobre a obra de arte, segundo as quais a arte deveria ser refundada na política, negando sua filiação originária no ritual, não poderiam estar em mais perfeita consonância com os anseios do artista Brecht. Bertolt Brecht, porém, falecerá em agosto de 1956, na Berlim Oriental, após ter voltado do exílio nos Estados Unidos, onde, por ironia perversa do destino, viu-se novamente impelido ao exílio, devido à perseguição do macarthismo ascendente em terras estadunidenses. Tal como seu amigo Benjamin, que se suicidara durante a guerra, Brecht talvez não tenha tido a possibilidade de superar o trauma da guerra e pensar sua arte para além dos limites históricos de um marxismo mais ortodoxo. Entretanto, é preciso lembrar que os grandes artistas só atingem a eternidade através da imersão completa em seu próprio tempo.

Não poderíamos também deixar de tecer, mesmo que de forma panorâmica, alguns comentários sobre a produção dramaturgica de Brecht. Na evolução de sua obra dramática, podemos acompanhar a contínua assimilação das influências mais heterogêneas que se fazem presente em seu trabalho: o expressionismo, os espetáculos de cabaré, o estilo jornalístico da *Neue Sachlichkeit*, o viés politizado e até mesmo a reinterpretação de clássicos como Sófocles e Shakespeare. O auge de sua produção, no entanto, vai se situar no fim dos anos 30, quando, em plena Segunda Guerra Mundial, Brecht encena algumas de suas mais importantes criações na *Schauspielhaus* de Zurique, na Suíça imune ao conflito mundial. É neste período que vemos nascer, entre outras peças, *A vida de Galileu Galilei*, *Mãe Coragem e seus filhotes* e *Os fuzis da Senhora Carrar*.⁷

A vida de Galileu Galilei, inspirada no processo movido pela Santa Inquisição contra Galileu, realiza, como se poderia esperar, uma defesa apaixonada do espírito

⁷As três peças que mencionaremos encontram-se traduzidas no volume 6 do *Teatro Completo* de Brecht, publicado pela editora Paz e Terra. As traduções são de Geir Campos (*Galileu Galilei*), Roberto Schwarz (*Mãe Coragem*) e Antonio Bulhões (*Senhora Carrar*). cf. BRECHT, 1999

científico livre, constantemente ameaçado por imposições de ordem política ou religiosa. O primeiro quadro da peça, na qual Galileu expõe ao seu jovem aprendiz sua oposição ao sistema astronômico geocêntrico, enquanto ambos realizam ações cotidianas em um quarto acanhado, é uma evidência irrefutável da maestria de Brecht como dramaturgo. O inesperado da peça fica por conta da recusa de Brecht em retratar o grande cientista como um mártir da ciência moderna. O seu Galileu é uma figura paradoxal – talvez *humano* seja a definição correta –, defensor ardoroso do progresso científico, porém inescrupuloso o suficiente para proclamar como sua a invenção do telescópio, com a intenção de assim poder sustentar suas pesquisas. A sua recusa em morrer pela defesa do heliocentrismo dá o melhor exemplo das contradições que Brecht pretende pôr em cena: Galileu abjura as doutrinas que ensinara e salva sua vida, mas tem de enfrentar a ira de seus amigos e alunos, confiantes de que o martírio de seu mestre inauguraria uma nova era. À imprecação de seu aluno Andrea, o mesmo que assistia encantado suas lições no início da peça (“Infeliz a terra que não tem heróis!”), Galileu responde com uma das mais marcantes e célebres falas da dramaturgia brechtiana: “Infeliz a terra que precisa de heróis.” (BRECHT, 1999, pp. 153-154)

A mãe coragem que dá nome à peça encenada pela primeira vez em 1941 também não foge à regra dos protagonistas de Brecht: longe de poder ser chamada de heroína, ela explica que deve seu nome a um episódio no qual atravessou uma artilharia para vender pães. Não poderia deixar que eles criassem bolor, portanto arriscou sua vida. Durante a peça, vemos a mãe perder, um por um, seus filhos para a guerra: no momento de maior intensidade dramática, sua filha surdo-muda é morta por ter despertado, batendo seu tambor, uma cidade prestes a ser saqueada. A revolta da Mãe Coragem contra a guerra, porém, é a todo momento anulada por sua dependência econômica face ao confronto: seu comércio ambulante depende das movimentações do conflito. Se é a guerra que lhe destrói a vida, é também a guerra que lhe sustenta.

Os fuzis da Senhora Carrar, por sua vez, ocupa um lugar bastante singular dentro da obra brechtiana. É a única peça de destaque escrita por Brecht que se enquadra nos parâmetros aristotélicos. O lado curioso é que este é precisamente o momento em que Brecht intensifica suas críticas ao que nomeia como sendo a dramaturgia aristotélica. Não há qualquer comentário de Brecht que nos permita compreender sua momentânea adesão a um formato clássico, em ato único e desprovido dos recursos que

frequentemente são utilizados pelo teatro épico, como os *songs*⁸ e a divisão em quadros. Independente dos motivos que levaram Brecht a escrever uma peça nos moldes aristotélicos, é preciso admitir que *Os fuzis da Senhora Carrar* encontra-se entre as mais admiráveis criações poéticas da dramaturgia brechtiana. A peça, ambientada na Espanha durante a Guerra Civil, conta a história da Senhora Carrar, viúva andaluza que tenta a todo custo manter seus filhos longe da guerra que vitimara seu marido. A notícia da morte de um de seus filhos no *front*, porém, desencadeia a reviravolta da peça: em um gesto solene, a Senhora Carrar vai buscar as armas de seu falecido marido no baú que ela jurara não mais abrir. Em virtude de sua força poética e intensa carga simbólica, além da ambientação andaluza, temos a impressão de estarmos lendo uma tragédia de García Lorca. O que é indiscutível, porém, é que, ao utilizar-se dos recursos da dramaturgia clássica, as desventuras da matriarca Thereza Carrar acabam por suscitar uma inevitável empatia no espectador, precisamente o sentimento que o teatro épico buscava anular. É bem verdade que Brecht sempre defendeu a possibilidade de se utilizar as suas técnicas de interpretação em peças não escritas sob os parâmetros do teatro épico, embora, no caso de *Os fuzis da Senhora Carrar*, a utilização destes recursos suporia um estranho conflito entre o Brecht dramaturgo e o Brecht encenador. É igualmente correto lembrar que Brecht não rejeitava por completo as emoções no seu teatro; ele simplesmente buscava evitar que estas, através da empatia, fossem apresentadas sem o devido controle da postura crítica exigida de seu espectador. Contudo, ao lermos ou vermos representadas as mais maduras peças de Brecht – entre as quais se encontram as três acima mencionadas – não podemos reprimir a seguinte indagação: não é precisamente a empatia que sentimos em relação a estas figuras tão paradoxais que são os protagonistas de Brecht o que nos faz refletir sobre os conflitos que elas apresentam? Para colocar esta pergunta, entendemos a empatia exatamente no sentido que Brecht a definia, como identificação e mimese. Nós nos identificamos com a ambiguidade moral da Mãe Coragem, compartilhamos a covardia daqueles que não nasceram para mártires, demonstrada por Galileu, e somos tomados pela mesma reviravolta que se opera no espírito da Senhora Carrar. Em resumo, o *pathos* destes personagens é mimetizado por nossos espíritos, e nós nos identificamos com suas ações, seja quando falham, seja quando são grandiosos. A teoria brechtiana, porém, recusa peremptoriamente este mecanismo. Crê que o espectador deve manter-se distanciado destas emoções e

⁸Os *songs* são os números musicais frequentemente empregados pelo teatro de Brecht, como forma de interromper a continuidade da ação dramática e oferecer um comentário sobre esta. Como se pode deduzir, o recurso aos números musicais provém da influência que o teatro de cabaré teve sobre a formação artística de Brecht.

construir o seu olhar crítico de forma racional, visando uma tomada de posição diante das contradições apresentadas. Será isto, porém, possível? E, se possível, será esta postura desejável enquanto relação entre espectador e espetáculo, mesmo se levarmos em conta o intuito de sensibilizar o espectador, através da arte, para as mazelas do mundo em que vivemos?

Em seu livro *O espectador emancipado*, Jacques Rancière nos leva ainda mais além neste questionamento. Para este autor, trata-se antes de nos questionarmos o que pode um artista exigir de seu público. Desde Platão, comenta Rancière, há uma condenação do espectador como indivíduo passivo, um sujeito que “apenas” vê as coisas, mas, precisamente por ter acesso tão somente às aparências, acaba por não conhecer os objetos em sua realidade última. Ver, portanto, é aqui a antítese de conhecer algo. Esta condenação, tributária do traço metafísico inscrito no desenvolvimento da cultura ocidental, chegará quase intacta ao século XX. Um dos poucos momentos em que, na teoria do teatro, esta ideia é posta em xeque encontra-se justamente nas reflexões de Schiller, mencionado no início deste artigo como antípoda de Brecht. É certo que hoje nos soa anacrônica a confiança do poeta em uma educação moral da humanidade através da arte; parece-nos, entretanto, convincentemente atual a sua defesa dos valores estéticos. Independente de comungarmos ou não dos valores morais de Schiller, podemos aceitar sem ressalvas a sua alegação de que a arte deve não só ser produzida como também contemplada em função de sua concretude sensível. O que a teoria estética de Adorno fará, *grosso modo*, é precisamente conservar esta defesa da autonomia, abordando por um viés crítico os valores morais que a ela Schiller conecta.

Brecht, porém, é herdeiro da crítica ao espectador como aquele que “apenas” vê. Para Rancière, Brecht representa uma das duas soluções para este suposto problema do “espectador ignorante” no teatro do século XX. Enquanto o teatro da crueldade de Antonin Artaud – a outra solução ao problema – quer abolir a fronteira entre o espetáculo e o espectador, devolvendo o teatro à sua origem ritualística e, assim, resgatar sua potência coletiva e sua dimensão pré-linguística de comunicação, o teatro épico quer ensinar o espectador a ver, racionalizando aquilo que, originariamente, é feito para ser contemplado. Em suas propostas de reinvenção do teatro, o que ambos, Artaud e Brecht, querem é tomar o espectador pela mão e evitar que a experiência do espectador se diferencie das diretrizes teóricas de suas criações. Embora movidos por propósitos nobres, ficam no ar duas perguntas acerca das experiências de Artaud e Brecht: em primeiro lugar, não liquidam elas a arte em favor de determinados objetivos que lhe são

heterônomos? Em segundo lugar, retornamos a questão já feita a respeito das peças brechtianas: pode a perda da autonomia na arte resultar em uma maior eficácia das obras?

A primeira pergunta parece irrelevante à arte do século XX, que tanto flertou – muitas vezes voluntariamente – com a morte da própria arte. Como lembra Adorno, a ideia da morte da arte “honra-a, na medida em que presta homenagem à sua exigência de verdade.” (ADORNO, 1993, p. 53) A segunda, porém, nos faz questionar o que seja a eficácia de uma obra. Aqui, mais uma vez, as ideias de Rancière vêm em nosso auxílio. Para o pensador francês, a obra de Brecht, através do mecanismo de distanciamento, buscou “fundir num único e mesmo processo o choque estético das sensorialidades diferentes e a correção representativa dos comportamentos, a separação estética e a continuidade ética.” (RANCIÈRE, 2012, p.66) Isto equivale a dizer, para Rancière, que sua obra permanece indecisa entre dois regimes estéticos diferenciados, aos quais o pensador francês se refere como *regime representativo* e *regime estético*. O primeiro refere-se a toda tradição mimética, que estabelece para a arte a função de reproduzir o real com vistas a educar o espectador para esta mesma realidade. Neste regime representativo, ainda segundo Rancière, vigora o modelo pedagógico de eficácia, que se sustenta sobre a pressuposição de um *continuum* entre a intenção do autor e a percepção do público. Este *continuum* pode muito bem ser associado à empatia criticada por Brecht; este, porém, busca ainda fazer deste *continuum* uma ferramenta de seu teatro, mesmo que sob a imagem do cientificismo. E talvez seja precisamente por esta abordagem racionalista que o teatro épico, aos olhos de Rancière, opere este “choque estético das sensorialidades” que constitui a técnica do distanciamento. Ao recusar o naturalismo na interpretação dos atores e na construção dos cenários, Brecht afirma a descontinuidade entre arte e vida. Para Brecht, esta descontinuidade era essencial para que seu teatro fosse eficaz enquanto dispositivo de conscientização do público. Em outras palavras, a descontinuidade estética garantia um *continuum* pedagógico. Mais uma vez, a crítica feita a Schiller parece voltar-se contra o próprio Brecht. Contudo, em seu *Pequeno Órgão para o teatro*, Brecht parece defender-se da hipótese de que seu teatro teria a instrução como objetivo principal: “O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo desta apresentação é divertir [grifo nosso]” (BRECHT, 1978, pp. 100-101) Mais adiante, porém, Brecht complementa:

Tornando-o um mercado abastecedor de moral, não o faremos ascender a um

plano superior; muito pelo contrário, o teatro deve justamente se precaver nesse caso, para não degradar-se, o que certamente sucederá se não transformar o elemento moral em algo agradável, ou melhor, suscetível de causar prazer aos sentidos. (BRECHT, 1978, p. 101)

Neste ponto, Brecht parece até mesmo igualar seus propósitos aos de Schiller. Ele não nega que há, de fato, um propósito moral em seu teatro – vale ressaltar que sua polêmica com Schiller diz respeito ao tipo e à forma pela qual a moral sobe ao palco – e que este deve ser anunciado de forma que sua recepção seja prazerosa aos espectadores. Pouco mais adiante, porém, encontramos o ponto em que Brecht se afasta categoricamente de Schiller:

Ao indagarmos que espécie de diversão (direta), que prazer amplo constante o nosso teatro nos poderia proporcionar com suas reproduções do convívio humano, não podemos esquecer que somos filhos de uma era científica. O nosso convívio como homens – a nossa vida, quer dizer – está condicionado, pela ciência, dentro de dimensões completamente novas. (BRECHT, 1978, p. 105)

Ao transferir a possibilidade da fruição artística para o espírito científico de seus contemporâneos, Brecht só confirma a argumentação de Rancière: o seu teatro abre mão da eficácia estética, para entreter – e, concomitantemente, instruir – seus espectadores através de uma perspectiva científica. O ponto central da crítica feita por Rancière a Brecht, portanto, refere-se à impossibilidade de, na Modernidade, confiarmos na eficácia pedagógica de uma obra. A nosso ver, não se trata de condenar as intenções do teatro épico brechtiano, mas sim de discutir o quanto as suas ideias oferecem em termos de perspectiva para a arte, e o quanto elas se desviam para privilegiar um racionalismo estranho à atividade poética. A questão aqui, portanto, não é a crítica aos temas abordados pelo teatro de Brecht, mas sim a discussão em torno dos dispositivos elaborados pelo dramaturgo e encenador. Será mesmo possível, questiona Rancière, fazer com que uma obra de arte leve um espectador da contemplação diretamente para a ação transformadora do mundo? Será a ação de contemplar uma peça de teatro ou uma pintura em um museu algo tão sem valor que só possa servir de meio para uma finalidade exterior?

Ora, o próprio teatro de Brecht, como vimos nos exemplos mencionados, parece oferecer outra alternativa. Como sugerimos, peças como *Os fuzis da Senhora Carrar* podem ser lidas e assistidas não apenas como manifestos antibelicistas ou desvelamentos das entranhas sinistras da sociedade capitalista, mas também, e de forma mais essencial, como relações conflitantes entre sujeitos, palavras e sentidos. Não se trata de negar ou mesmo reduzir a carga política de sua obra, mas sim de potencializá-la para além do alcance de quaisquer esquemas interpretativos preestabelecidos.

Não é por acaso, portanto, que Rancière ressalta precisamente as ideias de Schiller na defesa de seu propósito de contestar um modelo de eficácia artística fundado em uma ideia pedagógica da arte. O que o teórico francês quer evitar a todo custo é que as obras de arte seja avaliadas – e produzidas, em última instância – tomando por valor de medida critérios externos ao domínio da arte. Embora a avaliação do contexto no qual as obras de arte são produzidas jamais deixará de ser um tema de vital importância para a Filosofia da Arte, a pergunta pela essência própria da arte jamais poderá ser respondida fora da Estética. Transpor este debate para a política, a ética ou qualquer outro domínio equivale a pôr em xeque a própria razão de ser da arte enquanto forma específica de manifestação do homem. A ideia que pretendemos aqui defender, valendo-nos das ideias schillerianas, é a de que a arte sobrevive ainda hoje por possuir uma tarefa própria no mundo em que vivemos, não subordinada a quaisquer fins externos. O que o teórico Brecht não percebeu – mas acreditamos estar presente, de alguma forma, na obra do artista Brecht – é que a autonomia da arte não pressupõe sua recusa ao político: ela é precisamente a sua forma de agir politicamente. Foi exatamente por perceber que a arte “não servia para nada”, que Schiller pôde defendê-la como principal ferramenta para a educação cívica e moral de um povo. Em novos tempos, sob objetivos políticos diferentes, a ideia schilleriana continua nos parecendo mais eficaz que as receitas da arte dita engajada. Em uma sociedade cada vez mais impelida a avaliar suas experiências pelo seu valor finalístico – sequela de um cientificismo que mostra de forma cada vez mais despudorada sua faceta mefistotélica – a lição schilleriana parece cada vez mais atual: poucos gestos podem ser mais políticos do que aqueles que encontram em si mesmos a sua justificativa.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*, Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993

ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção Os Pensadores

BENJAMIN, Walter. Anotações de Svendborg, verão de 1934. VISO – Cadernos de Estética Aplicada, Rio de Janeiro v. 4, n. 9, 2o sem. 2010. Disponível em: [http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sEdic=VISO_009] Acesso em: 12 de maio de 2014.

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

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978

_____. *Teatro Completo*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999, v. 6

_____. Dramaturgia não-aristotélica. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 14., 2o sem. 2013. pp. 30-38. Disponível em: [[www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_14/\(30-38\)Bertolt_Brecht.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_14/(30-38)Bertolt_Brecht.pdf)] Acesso em 07 de janeiro de 2014.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Cosac & Naify, 2012

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Tradução de Flavio Meurer. São Paulo: EPU, 1992