

A NEGAÇÃO DO HERÓI NO TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT

Welson Ribeiro Marques

Graduando do curso Licenciatura em História do IFG – campus Goiânia

Resumo: A figura do herói, no teatro, surgiu na Grécia clássica, no século V a.C., nos inícios do teatro ocidental. O herói era representado por indivíduos notáveis, capazes de grandes feitos e que provoca grande admiração. Bertolt Brecht (1898 – 1956) nega a existência de tais personagens, em seu teatro. Mostrando que os acontecimentos da sociedade não são atos de indivíduos únicos e situando o ser humano como produto da sua sociedade, que age de acordo com a sua situação econômica e social, os personagens do teatro brechtiano são pessoas comuns, humanas, que mostram que é possível, e necessário, agir no mundo para mudá-lo. O presente trabalho pretende mostrar como o dramaturgo construiu tais personagens e como o momento de escrita do seu teatro influenciou na caracterização das mesmas.

Palavras-chaves: herói; teatro épico; Bertolt Brecht; temporalidade.

A partir dos rituais de celebração a Dionísio surge, na Grécia Helenística, o teatro grego (Cf. ROSENFELD, 2014). Tal teatro vai influenciar enormemente toda a dramaturgia ocidental. As peças gregas eram divididas em dois gêneros; tragédia e comédia. São com as tragédias da Grécia antiga, que obtiveram o seu auge no século V a.C., o surgimento da figura do herói. O herói trágico¹ está intimadamente ligado a noção de destino, ao qual não existe escapatória. Patrice Pavis define o herói do teatro trágico grego como:

[...] uma personagem elevada ao nível de um semideus. Em dramaturgia o herói é um tipo de personagem dotada de poderes fora do comum. Suas faculdades e atributos estão acima daqueles dos simples mortais [...] é impossível dar uma definição extensiva do herói, já que a identificação depende da atitude do público ante a personagem: é herói aquele que dizemos que é. (PAVIS, 1999, p.415).

Assim temos personagens excepcionais que passam por imensas privações para despertar no público uma identificação. Tal identificação é gerada através da tragédia do herói. (Cf. VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011). Aristóteles dá uma definição da tragédia que até hoje influencia diversos dramaturgos

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão: deve ser composta em um estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada não com a ajuda de uma narrativa, mas por autores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2013, p.29).

¹ Trágico no sentido do gênero do teatro grego que faz oposição a comédia.

Sobre o próprio herói trágico Aristóteles nada fala na sua *Poética*, e também que nem toda peça trágica, do período helenístico, possui heróis trágicos, como, por exemplo, *Andrômaca* e *As suplicantes* de Eurípides. (Cf. EAGLETON, 2012). As tragédias gregas, e os escritos de Aristóteles, possuirão uma grande influência em toda a dramaturgia ocidental, mesmo que deformados e mal compreendidos. (Cf. ROSENFELD, 2008).

Os elisabetanos e os renascentistas são os herdeiros diretos do teatro grego. Com Shakespeare, que encabeçava os elisabetanos, possuía divergências com o teatro helenístico. Suas peças apresentavam numerosos personagens, que vinham de camadas sociais diversas, a ação possuía um espaço de tempo estendido e houve a inclusão de cenas cômicas ou grotescas. (Cf. ROSENFELD, 2008). Já o teatro renascentista eram mais fechados ao modelo grego, procurando imitá-lo ao máximo. O herói do teatro renascentista era recrutado entre personagens de alto nível, geralmente reis ou príncipes. Assim os dramaturgos de tal período eram capazes de satisfazer a nobreza, oferecendo-lhe um retrato adulator, ao mesmo tempo que apresentavam personagens da vida real com um papel capital no desenvolvimento histórico. (Cf. PAVIS, 1999).

No século XVIII o burguês começa a sair das peças de comédia para aparecer como herói trágico. O que implica profundas transformações no gênero trágico: mais realismo, uso da prosa, teor mais profano, o destino do herói não envolvia mais cidades ou nações inteiras. (Cf. ROSENFELD, 2008).

A dramaturgia do final do século XIX e começo do XX entrou em crise. Tal crise se desenvolveu pelo fato de os dramaturgos perceberem que a forma do drama era ineficiente para representar o tempo histórico. Com isso diversos autores de teatro tentaram superar essa crise. Entre esses autores se encontra Bertolt Brecht. (Cf. SZONDI, 2011). Embora a obra de Szondi seja bem superficial na sua análise sobre o teatro brechtiano é inegável o papel do dramaturgo na tentativa de superação da crise apresentada por Szondi. (Cf. KONDER, 2005).

BERTOLT BRECHT E SEU TEATRO

Bertolt Brecht (1898 – 1956), nascido em Augsburg na Alemanha, exerceu atividades de dramaturgo, de encenador e de poeta. Elaborou suas teorias, e parte significativa das suas peças, em uma era conturbada – entreguerras –, altamente influenciado pelo que vivenciou. Tanto que para o dramaturgo, o ponto de partida para o

seu teatro foi o período de mutações da sua temporalidade

Ao expormos novos princípios artísticos e ao elaborarmos novos métodos de representação, temos de tomar como ponto de partida as solicitações urgentes de um período de mutações como este que atravessamos; a possibilidade e a necessidade de uma nova organização da sociedade impõem-se. Todos os acontecimentos relativos aos homens são examinados, *tudo* tem de ser encarado através de um prisma social. Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas. (BRECHT, 2005, p.88).

Passando por um período de mutações, o dramaturgo queria que o seu público soubesse que a realidade é passível de transformações, demonstrando nas suas peças que os eventos poderiam ocorrer de outra maneira, caso as pessoas agissem de modo diferente. As influências que Brecht teve da conjuntura histórica materializam-se tanto nas peças quanto nas teorias desenvolvidas por ele. Em suma, essas revelam a leitura que o dramaturgo construiu da sua temporalidade. Tanto que o seu teatro, a sua arte, deveria ser capaz de “[...] não só de arregimentação, mas de constituir questionamentos e dúvidas que impulsionariam segmentos sociais a ação efetiva.” (PATRIOTA, 2013, p. 16).

O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social. [...] O comportamento humano é apresentado, no teatro épico, como sendo suscetível de transformação e, o homem, como dependente de determinadas condições econômico-políticas, condições que é, simultaneamente, capaz de modificar. [...] Em suma, é conferida ao espectador oportunidade para uma crítica do comportamento humano segundo uma perspectiva social e a cena é representada como uma cena histórica. (BRECHT, 2005, p.228).

Tal pensamento foi profundamente impactado pela leitura que fez de Marx. Segundo Raymond Williams, “Afirma-se, às vezes que o marxismo de Brecht foi um obstáculo, ou, quando muito, um dado irrelevante para o seu drama. E, no entanto, é precisamente nesse modo de olhar o mundo que reside a ação dramática.” (WILLIAMS, 2002, p.259). O próprio dramaturgo reconhece tal dívida e escreve em seu diário em 1935,

Quando já fazia anos que eu era um escritor de renome, nada sabia de política e não tinha lido nenhum livro ou um ensaio de Marx ou sobre Marx. Já havia escrito quatro dramas e uma ópera que eram representados em muitos teatros, tinha ganho prêmios literários e nas entrevistas onde se perguntava a opinião de intelectuais progressistas, podia-se ler com frequência também a minha. Mas continuava sem compreender o ABC da política e tinha pouca noção do funcionamento dos assuntos públicos de meu país quanto qualquer simples camponês de um vilarejo deserto.[...] ao começar com a literatura, nunca fui além de uma crítica bastante niilista da sociedade burguesa. [...] Para uma determinada peça teatral, eu precisava da Bolsa de Trigo de Chicago como pano de fundo. Pensei que poderia obter rapidamente os conhecimentos necessários fazendo algumas perguntas e especialistas práticos. A coisa foi diferente. Ninguém, nem alguns teimosos teóricos em economia nem homens de negócios – cheguei a viajar de Berlim a Viena atrás de um corretor que havia trabalhado a vida inteira na Bolsa de Chicago – ninguém pôde explicar-me de maneira satisfatória os acontecimentos na Bolsa de Trigo. Fiquei com a impressão de que aqueles fenômenos eram decididamente inexplicáveis, ou seja, não podiam ser compreendidos pelo intelecto, sendo, portanto, irracionais. A maneira como era distribuído o trigo do mundo, era sobretudo incompreensível. Esse mercado de grãos era um verdadeiro pântano de todos os pontos de vista – à exceção de um pequeno grupo de especuladores. O planejado drama não foi escrito. **Em vez disso comecei a ler Marx, e só então o li. Só a partir daí, minhas experiências práticas dispersas e minhas impressões passaram a ter vida real.** (BRECHT, 1995, p.159 – 160, destaque nosso).

Nessa pequena passagem nota-se a importância que a leitura de Marx teve para Brecht. Não apenas para o seu teatro, mas, para compreender as denominadas “experiências práticas”. Tal leitura foi um divisor de águas. Logo, por ter impacto direto no seu modo de pensar, isso também se refletiu em suas peças, especialmente ao compreender a história como uma exigência do pensamento. Com isso há uma dupla negação, tanto de uma natureza humana a-histórica quanto a percepção de um mal eterno. Assim, os males são construídos e passíveis de alteração. (Cf. BARTHES, 2007).

Brecht nunca se importou em adaptar o seu teatro para obter melhores efeitos cênicos. Em 1941 ele escreve,

Em nenhuma dessas considerações deve ser esquecido que o teatro *não-aristotélico* é por enquanto apenas *uma* forma de teatro; serve só a determinados objetivos sociais e não tem aspirações usurpatórias em relação ao teatro em geral. Eu mesmo posso empregar o teatro não-aristotélico ao lado do aristotélico em certas produções. Ao montar, digamos, *Santa Joana dos Matadouros*, hoje pode ser vantajoso induzir (permitir, do ponto de vista de hoje) a empatia ocasional com Joana, já que esta personagem passa por um processo de compreensão, de modo que o espectador empatizante pode observar as partes principais dos acontecimentos desse ponto de vista. Contudo, sempre haverá hoje espectadores que preferem observar de fora essa personagem. E eles são melhor servidos pelo teatro não-aristotélico.

(BRECHT, 2002, p.157 – 158).

Em outras palavras, o dramaturgo nunca se sentiu limitado pelas suas teorias. O importante é conseguir fazer com que o efeito didático do seu teatro alcançasse o espectador. Por conta disso muitos estudiosos considera que os seus escritos sobre a sua teoria contraditórios. Mas o que importa para Brecht é fazer com que o seu teatro tenha o maior efeito didático possível no público, não importando se para isso for necessário ir contra os seus escritos teóricos.

É necessário ressaltar que uma peça de teatro possui as possibilidades do seu próprio tempo, que a criação artística ocorre em momentos singulares nos quais o artista experimenta situações próprias da sua época e as reelabora em sua criação. Para Brecht, as estratégias de lutas a serem mobilizadas deveriam ser capazes de uma intervenção social e política que promovesse uma ruptura radical das relações estabelecidas, tendo a arte o papel de constituir questionamentos e dúvidas para impulsionar segmentos sociais a ação efetiva. (Cf. PATRIOTA, 2013).

No teatro brechtiano os personagens desconstruem a noção de destino, mostrando que as escolhas individuais possuem consequências, e o próprio conceito de herói individual também é reconstruído em um contexto que exige a cooperação de todos, coletivamente. (Cf. PASCOLATI, 2010). Assim substitui-se o heroísmo individual pela luta pelo interesse coletivo. Forçando a personagem a assumir a responsabilidade por suas escolhas e perceber que não existem heróis no mundo, mas sim indivíduos que possuem o direito e o dever de se colocarem diante das situações históricas e que é necessário agir para se ter transformações sociais.(Cf. PAVIS,1999). O que determina o modo como as personagens brechtianas agem são as suas circunstâncias históricas e sociais o que obriga o leitor/espectador a reconhecer que se as circunstâncias fossem outras os desfechos seriam diferentes. (Cf. BENTLEY,1991).

Se considerarmos o contexto histórico em que essas personagens são criadas, percebemos claramente as intenções de Brecht. O discurso nazista tem como suporte a figura do “salvador da pátria”, de um só homem cujas características excepcionais o capacitam para conduzir o povo. É por meio de um discurso valorizando o heroísmo que Hitler sobe ao poder e consegue convencer milhões de pessoas sobre a validade de suas propostas e ideais. As personagens brechtianas funcionam como uma espécie de antídoto contra o torpor e a cegueira em que o discurso nazista envolve as pessoas. (Cf.

PALLOTTINI, 2013.)

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. Brecht, Marx e a História. In: _____. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.212 – 217.

BENTLEY, Eric. De Strindberg a Bertolt Brecht. In: _____. *O Dramaturgo como Pensador: Um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.299 – 326.

BRECHT, Bertolt. *Diários de Brecht: Diários de 1920 a 1922: Anotações Autobiográficas de 1920 a 1954*. Tradução de Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995.

_____. *Diário de trabalho*, volume 2 1941 – 1947. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiamma Pais Brandão. 2º Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

EAGLETON, Terry. Heróis. In: _____. *Doce violência: A ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 119 – 149.

KONDER, Leandro. Para ler teatro. In: _____. *As artes das palavras: Elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boi Tempo, 2005. p. 35 – 39.

PALLOTINI, Renata. A personagem segundo Brecht. In: _____. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 119 – 145.

PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. *Destino e heroísmo no teatro épico brechtiano*. 2010. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8308/6305>>. Acesso em 12 de novembro de 2014.

PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do tetro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *HISTÓRIA*, São paulo, v.24, n.2, p.79 – 110, 2005. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/his/v24n2/a04v24n2.pdf>>. Acesso em 12 de novembro de 2014.

_____. A politização da arte: o instigante e desafiador diálogo entre arte e política. In: _____. *História e teatro: discussões para o tempo presente*. São Paulo: Edições Verona, 2013. Formato EPUB.

ROSENFELD, Anatol. Tendências épicas no teatro europeu do passado. In: _____. *O Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p.39 – 73.

_____. Tragédia. In: _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.47 – 74.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SZONDI, Peter. Teatro épico. In: _____. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011. p.114 – 120.

VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. O Momento histórico da tragédia na Grécia antiga: algumas condições sócias e psicológicas. In: VERNANT, Jean Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 1 – 5.

WILLIAMS, Raymond. Uma rejeição à tragédia. In: _____. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.247 – 264.