



BRECHT E A SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O PENSAMENTO DO ESCRITOR FRANCÊS ROLAND BARTHES

Nádia Borges Lima¹

Resumo: Este trabalho visa analisar algumas das contribuições do dramaturgo alemão Bertolt Brecht para a construção do pensamento de Roland Barthes. Para tanto, tomaremos como base o texto “*Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade*”, escrito pelo autor francês em 1975 e publicado na revista *L’autre Scène*. O texto em questão está dividido em oito partes para abordar detalhadamente cada ponto da concepção brechtiana. Nosso objetivo é expor como Roland Barthes realiza a leitura particular desses elementos para em seguida apresentar os conceitos brechtianos e realizar a aproximação com a abordagem crítica do autor francês. Diante disso, propomos identificar os pontos em comum, os distanciamentos e verificar como foi feita a utilização dos recursos do dramaturgo.

Palavras-chave: Roland Barthes; Bertolt Brecht; Teatro épico; Literatura.

Roland Barthes foi um escritor notável. Autor de ensaios e críticas literárias que abordou em sua obra vários temas. Entre eles moda, fotografia, filosofia e teatro. Este última permeia toda a sua obra. Contudo, a maior produção de escritos sobre o teatro está circunscrita às décadas de 40 à 60. São aproximadamente 54 ensaios na obra do autor francês que abordam o assunto e destes por volta de 14 são sobre o dramaturgo alemão Bertold Brecht.

O teatro não foi a única questão que motivou Roland Barthes ao debate, muito menos a que o fez ser reconhecido ou enquadrado em uma área específica, mas certamente possui grande importância para o conjunto de suas reflexões.

O texto “*Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade*” foi elaborado fora do auge da escritura teatral barthesiana (1942-1961). É nele que encontramos uma reflexão mais densa sobre o dramaturgo alemão. Roland Barthes divide o texto em oito partes para falar detalhadamente de cada ponto da concepção brechtiana no que concerne a

¹ Graduada em Letras – Língua e Cultura Francesas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: nadiaburk@yahoo.com.br



construção do texto teatral e seus objetivos. O autor francês, de início, trata de um ponto polêmico da obra brechtiana, a ideologia, nomeando-a “O terceiro discurso”.

Sem contemporizar, dispõe acerca do surgimento do marxismo brechtiano, situando-o por volta de 1928-1930, após o governo Weimar. No entanto, o marxismo de Brecht possui algumas peculiaridades que Roland Barthes divide em três momentos: o primeiro, nomeado “discurso apocalíptico (anarquizante)” consiste em “dizer para desdizer”, mostrar para em seguida contestar. Esse discurso pode ser observado nas primeiras obras de Brecht (*Baal* (1923), *Tambores da noite* (1922), *Na selva das cidades* (1923)). O segundo momento Barthes chama de “discurso escatológico”, discurso que compreende a crítica objetivando o despertar, a incitação no espectador de um olhar para além da alienação social, discurso esse presente na obra de Brecht após a *Ópera dos três vinténs* (1928). O terceiro, e último momento, no qual se situa a peculiaridade da obra brechtiana, é a falta de “discurso apologético”. Certamente o fato de Brecht não pregar o marxismo agrada muito Roland Barthes, pois lhe permite ver a obra do dramaturgo alemão enquanto literatura e não dogmatismo. Segundo Roland Barthes, o teatro possibilitou essa não estereotipação, pois como em todo texto, no teatral a origem da enunciação também não pode ser identificada, logo a confluência entre sujeito e significado que produzem o discurso fanático não é possível. Brecht não levanta bandeiras e, por isso, seu discurso, mesmo dentro do marxismo, é inovador.

Barthes chama a segunda parte do ensaio de “O abalo”, para tratar do que poderíamos classificar como “a pequena pulga que Brecht põe atrás da orelha” de cada espectador. Um abalo muito mais realista (e aqui cabe lembrar: realista de “realidade” e não de “realismo”) que revolucionário, um abalo gerador de uma crise, de uma quebra na continuidade da trama das palavras com o intento de afastar a representação, mas sem anulá-la. Esse afastamento, para Barthes, nada mais é do que uma leitura que separa o signo do seu efeito. Para melhor exemplificar esse afastamento, essa descontinuidade, Roland Barthes menciona o alfinete japonês que possui um pequeno guizo na cabeça para que não se possa esquecê-lo na roupa depois de terminada. Fazendo essa alusão dirá o seguinte:



Brecht refaz a logosfera deixando nela alfinetes com guizos, os signos munidos de seu barulhinho; assim, quando ouvimos uma linguagem, nunca esquecemos de onde vem, como foi feita: o abalo é uma *re-produção*, não uma imitação, mas uma produção desapegada, deslocada: *que faz barulho*. (BARTHES, 2004, p. 271)

Logo, teremos signos dos quais nos lembraremos toda vez que os visualizarmos, não esquecendo de onde eles vieram e como foram construídos. Um abalo sismológico, para Barthes. Estruturalmente, o abalo é um momento de sustentação difícil, inclusive, por questionar uma estrutura. Contudo, Brecht imprime esse abalo dentro do discurso.

Em “Repetir suavemente”, terceira parte do ensaio, a transformação do discurso será analisada por meio de um exercício proposto por Brecht presente em seus *Écrits sur la politique* [Escritos sobre a política] (1970). O exercício que Roland Barthes classifica como pertencente ao grupo dos “Regulantes” (que possui regulamentos para se chegar a um fim e não instaura regulamentações) consiste em impregnar no texto dissimulado enxertos críticos entre suas frases para poder desmistificá-lo. Como exemplo, Brecht toma o discurso nazista de Rudolf Hess (vice-líder do Partido Nazista e secretário particular do Reich) que versa o seguinte:

“Legitimamente orgulhosos do espírito de sacrifício...”, começava pomposamente Hess em nome da “Alemanha”; e Brecht, suavemente, completa: “Orgulhosos da generosidade desses abastados que sacrificaram um pouco daquilo que os não-abastados lhes haviam sacrificado...”, etc. (BARTHES, 2004, p. 273)

O enxerto crítico não suprime o discurso de Hess, ao contrário, evidencia o texto preso nas entrelinhas. Brecht chega até essa reformulação por meio do *repetir suavemente* do exercício. Ler o original várias vezes em tons e intenções diferentes até que as entrelinhas sejam colocadas em evidência e possam se mostrar no discurso. Barthes concluirá:

(...) assim o haicai compensa a sua insigne brevidade com a repetição: o minúsculo poema salmodia-se três vezes, em eco; essa prática está tão bem codificada que a amplitude dos suplementos (o “comprimento da Hessonância”) tem nome: é o *hibiki*; quanto ao infinito das ligações liberadas pela repetição, é o *utsuri*. (BARTHES, 2004, p. 273)



O termo *hibiki*, de origem japonesa, significa eco, som, murmúrio, reverberação, logo o enxerto é a reverberação da repetição da frase. Já *utsuri*, também de origem japonesa, significa transformar, modificar, mudar, ou seja, a quantidade imensurável das ligações liberadas nas entrelinhas pela repetição vem a ser a transformação dessa frase. Brecht desilude o discurso de maneira muito sutil, utilizando o próprio discurso mistificador para desmistificá-lo.

Para tratar da fragmentação em Brecht, uma nova parte é designada por Barthes: “O encadeamento”, que vem a ser o contínuo da fala. A fala continuada, seguida, encadeada, gera a ilusão de segurança, de discurso firme, logo, verdadeiro. Portanto, a primeira ação rumo a contestá-lo está na quebra dessa continuidade. Contudo, essa quebra não pode retalhar esse discurso, ela deve ser como:

“Desvelar” não é tanto retirar o véu como despedaçá-lo; no véu, só se comenta, geralmente, a imagem daquilo que esconde ou subtrai; mas o outro sentido da imagem é igualmente importante: o *forrado*, o *tênue*, o *seguido*; atacar o escrito mentiroso é separar o tecido, reduzir o véu a dobras quebradas. (BARTHES, 2004, p. 274-275)

Um enaltecer do discurso implícito que deve ser sutil, pois de outra maneira, o discurso agressivo recairia na indesejada continuidade pela sua força de repetição. Na contramão da continuidade da fala é que o teatro de Brecht tornou-se uma seqüência de fragmentos.

Roland Barthes, explicitando mais uma das abordagens da concepção brechtiana de teatro, irá se referir, em seguida, a “A máxima”, ao estereótipo. A ideia estereotipada de que o herói é sempre bom e o bandido é sempre mau deve ser questionada. “A máxima” não é um fragmento, até mesmo porque o fragmento não generaliza, não é sucinto e nem sintetiza; ao contrário, o fragmento é bastante dilatado, justamente para acondicionar diversas probabilidades de dados dialéticos. “A máxima” é o ponto de partida de um raciocínio implícito, o enunciado de onde se subtrai a história. Romper a máxima estereotipada para Brecht é ponto essencial na contramão do processo alienador. “Romper o costume é primeiro romper a máxima, o estereótipo: por trás da regra, descubram o abuso; por trás da máxima,



descubram o encadeamento; por trás da Natureza, descubram a História” (BARTHES, 2004, p. 276).

Para tratar “A metonímia”, Barthes retoma o discurso de Hess, exemplificando que na fala continuada do político alemão, o discurso representa o interesse de poucos, mas fala por toda a Alemanha:

“O todo pela parte”, essa definição da metonímia quer dizer: uma parte *contra* outra parte, os possuidores alemães *contra* o resto da Alemanha. O predicado (“alemães”) torna-se o sujeito (“os alemães”): produz-se uma espécie de *putsch* lógico; a metonímia torna-se uma arma de classe. (BARTHES, 2004, p. 276)

Dessa maneira, a metonímia passa a ser utilizada como instrumento em prol do interesse de alguns, mas revestida de discurso coletivo. Uma nação inteira acaba comprando um discurso que não é seu e nem sequer teve opção de escolhê-lo. Como impedir então a ação da metonímia? Brecht ao tratar da representação do “Povo” no palco, divide o conceito em *Lucullus*: o “Povo” deve ser representado pela soma de corpos históricos para que se impeça a utilização da palavra como metonímica. Logo:

(..) o “Povo” é a reunião de um camponês, um escravo, um mestre-escola, uma peixeira, um padeiro, uma cortesã. Diz Brecht nalguma parte que a razão nunca é mais do que aquilo que o conjunto das pessoas razoáveis pensa: o conceito (sempre abusivo?) é reduzido a uma soma de corpos históricos. (BARTHES, 2004, p. 277)

No entanto, continua Barthes: a “des-nomeação” (esvaziar o discurso) ou a “ex-nomeação” (re-significar o discurso) não são fáceis de manter, haja vista que são facilmente corrompidas. Para melhor elucidar sua ideia, Barthes citará o exemplo de Berdiaeff, que escreveu uma brochura chamada *Da dignidade do cristianismo e da indignidade dos cristãos*, como se fosse possível separar o discurso de seu dogmatismo, a neurose de seus fanáticos. O discurso político é igualmente metonímico, pois se estabelece por meio da força da linguagem, “e essa força é a própria metonímia”. Sendo assim, Brecht é heterodoxo ao



discurso marxista, que também não consegue resistir à ação da metonímia, como nenhum outro discurso político.

Na penúltima parte de seu texto, onde trata de “O signo” brechtiano, Roland Barthes cita uma cena que presenciou na praia de Tanger, no Marrocos, onde sabidamente a vigilância policial é intensa no intuito de resguardar o local e o status social que lhe pertence. Logo, a cena que Barthes presenciou foi a seguinte: um menino que passeava pela praia foi abordado por um policial porque portava calçados que denunciavam sua classe social. Barthes descreve os calçados como sendo tênis de basquete sem cadarço e com os canos amassados sob os calcanhares.

Entretanto, o intrigante para Roland Barthes foi a segunda observação: a de que o próprio policial possa ser tão miserável quanto o garoto, exceto por seus sapatos que, como os de todo policial, são lustrosos, fortes e fora de moda. O que há para se notar é a imediata identificação do que seria o signo maior da miséria pelo policial: o calçado é o que classifica o garoto como desmerecedor daquele lugar e resulta em sua expulsão. O signo social explode com toda a sua violência. O diferencial do signo brechtiano está em *ser lido duas vezes*, sendo a primeira, a leitura feita pelo policial, quando ele induz a condição social do garoto e a segunda leitura para Brecht seria a própria condição social em que o policial está inserido, que não difere muitas vezes da situação do garoto. Teríamos então, pessoas pertencentes à mesma classe social, que motivadas pelo sistema socioeconômico e político que vivem, se auto-primem. Ao presenciar essa cena Barthes, pode ler a informação pelo olhar do outro e não diretamente pela leitura, pois esse objeto só pode ser lido depois de processado pela inteligência “(ato alienado)” oriundo de um primeiro leitor. O autor francês só conseguiu fazer a leitura da cena, porque estava distanciado dela, por exemplo: se Barthes tivesse se identificado com um dos dois personagens dessa realidade, compreender que ambos são oprimidos, seria impossível. Nas palavras do escritor francês:

Vejamos que lemos, então, *duas alienações frente a frente* (situação esboçada numa cena de uma peça desconhecida de Sartre, *Nekrassov*). A nossa exterioridade não é simples: fundamenta uma crítica *dialética* (e não maniqueísta). A “verdade-ação” está em despertar o rapaz, mas está também em despertar o tira. (BARTHES, 2004, p. 279)



Em “O prazer” brechtiano, última parte do ensaio, Barthes diz que o prazer no teatro de Brecht é sensual, mas no sentido da oralidade e não da eroticidade. Existe em Brecht uma cultura do prazer onde a arte deve despertar o espectador para um novo olhar sobre as coisas, sem, no entanto, deixar de oferecer prazer. Este deve vir por meios diversos: o alimento consumido na cena, a estética dos objetos, etc:

(...) trata-se, então, menos de fazer quadros do que de fazer móveis, roupas, talheres que tenham recolhido todo o suco das artes “puras”; o futuro socialista da arte não seria, então, a obra (a não ser a título de ato produtivo), mas objetos de uso, lugar de um desabrochar *ambíguo* (meio funcional, meio lúdico) do significante. (BARTHES, 2004, p. 280-281)

Os elementos estéticos, para Brecht, devem falar, comunicar algo, para assim contribuírem com o todo do processo de percepção do espectador que sentirá o prazer por meio da oralidade do espetáculo como um todo e não somente por meio da palavra dita.

Em seu ensaio, Roland Barthes divide o texto em oito partes para tratar do que, na verdade, Bertolt Brecht chama de “Efeito V”, ou no original alemão “*Verfremdungseffekt*”, equivalente ao efeito de distanciamento ou estranhamento brechtiano. Ao descrever “O abalo”, “Repetir suavemente”, “O encadeamento”, “A máxima”, “A metonímia”, “O signo”, “O prazer” e até mesmo “O terceiro discurso”, o escritor francês se depara com as várias facetas desse mesmo efeito. O conjunto delas dentro de um mesmo texto (aqui concebido de maneira bem ampla, podendo ser uma peça de teatro, um romance, uma comédia, um roteiro, etc) provoca o efeito de distanciamento, essencial à obra do dramaturgo alemão. John Willett, professor, jornalista, diretor teatral e amigo de Brecht, define esse conceito:

“*Verfremdung*” – estranheza, distanciamento, alienação ou desilusão, em português; *estrangement*, *alienation* ou *disillusion*, em inglês; *dépaysement*, *étrangement* ou *distanciation* em francês: uma ampla escolha de equivalentes, nenhum dos quais é rigorosamente certo. Com o “*Verfremdung*” veio o “*Verfremdungseffekt*”, em que “*Effekt*” corresponde ao nosso próprio uso cênico da palavra “efeitos”, quer dizer, um meio pelo qual um efeito de estranheza poderia ser obtido. (WILLETT, 1967, p. 226)



Em outras palavras, o efeito de distanciamento é o conjunto de técnicas que permitem ao espectador distanciar o olhar sobre a cena, proporcionando que o mesmo passe a observá-la com estranheza. Essas técnicas estão presentes desde os ensaios e a atuação do ator, passando pela dramaturgia, pela iluminação cênica, pela ambientação do palco, pelo efeito sonoro, pela indumentária e principalmente pela relação com a plateia. Já que a função do efeito de distanciamento é “despertar” o espectador de seu processo de “alienação”, possibilitando-lhe assim que desenvolva um olhar crítico sobre determinada situação que até então era vista como normal ou natural. Relembremos o que nos disse Willett:

De fato, “*Verfremdung*” não é, simplesmente, a quebra de uma ilusão (embora seja um meio, no final de contas); e não significa “alienar” o espectador no sentido de torná-lo hostil à peça. É uma questão de distanciamento e reorientação; exatamente o que Shelley tinha em mente quando escreveu que a “Poesia faz com que os objetos que nos são familiares nos pareçam como se fossem estranhos”, ou Schopenhauer, ao pretender que a arte deve mostrar “objetos comuns da experiência numa luz que seja simultaneamente, clara e invulgar”. Para Brecht, o valor dessa concepção estava em que lhe oferecia um novo processo de julgar e explicar aqueles meios de realização do desprendimento crítico a que ele chamara, antes, “épico”. (WILLETT, 1967, p. 227)

O “despertar” como a “reorientação” significam oferecer ao espectador novas percepções da realidade, causando surpresa sobre as relações sociais cotidianas. Para Brecht, esse assombro diante as realidades do dia-a-dia (sobre aquilo que até então lhe era natural) é a tomada de consciência e a percepção da dimensão social do acontecimento, a descoberta das muitas possibilidades de desdobramento para um mesmo fato. Esse processo torna o espectador completamente ativo, oportunizando a ele uma postura atuante diante do objeto e da obra que lhe é proposta, diferente da postura tradicional do espectador que apenas contempla o espetáculo. Esse processo de ativação do espectador perante a obra que lhe é exposta é o que Brecht chama de “prazer produtivo”. Como se pode perceber, é desse prazer a que Roland Barthes se refere.

Outro ponto importante de diálogo entre Brecht e Barthes se dá no âmbito do conceito de *gestus* social, lido por Roland Barthes como “O signo”. Mas o que vem a ser o *gestus*



social? Utilizaremos duas definições para melhor esclarecer: a primeira é do estudioso da “linguagem gestual²” brechtiana Willi Bolle:

(...) o *gestus* é signo de interação social. Assim, por exemplo, um homem que vende um peixe manifesta o *gestus* de vender; um homem redigindo seu testamento, uma mulher atraindo um homem, um policial batendo num homem, um homem pagando dez homens – em tudo isso está um *gestus* social. Outra característica do *gestus* é a sua complexidade: seus elementos constitutivos podem ser gestos, expressões mímicas ou palavras, simultânea ou separadamente. (BOLLE, 1976, p. 394)

Como podemos perceber, para Bolle o *gestus* compreende uma complexidade de ações que se prolongam na esfera social, ou seja, a relação entre os homens, uma relação que nos permite assumir um ponto de vista diante de determinada situação, o que faz do *gestus* diferente de um simples gesto. Portanto, o *gestus* é definido por uma relação social, o que nos possibilita refletir sobre a sociedade. Roland Barthes pratica essa leitura ao observar a cena entre o policial e o garoto na praia, descrita anteriormente.

Fundamental é salientar que o *gestus* social é um dos elementos que compõem o distanciamento brechtiano, não podendo ser lido isoladamente, pois só podemos ter a real dimensão de sua significação quando este é entendido em sua relação com os outros elementos utilizados pelo dramaturgo.

A importância do *gestus* está em colocar em relevo a forma de pensar da personagem que emprega sua postura física, suas palavras, seus gestos, o conjunto de suas ações, enfim, culminam em uma atitude global, mostrando-nos uma realidade que nossos olhos não mais conseguiam ver: em suma, passamos a enxergar as entrelinhas das relações sociais.

Para deixarmos ainda mais claro, utilizaremos a fala de Brecht acerca do que não é um *gestus*:

Nem todos os *Gestus* são sociais. A atitude de espantar uma mosca não é um *Gestus* social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por

² “Linguagem gestual” é uma expressão usada por Bolle explicada como segue: “Não interessa a Brecht o estudo isolado do sistema dos signos gestuais, mas a sua interação com outras séries semióticas. Mesmo assim, a onipresença do elemento gestual marca uma preponderância: a projeção do signo corporal dentro da linguagem verbal. A essa dimensão intersemiótica Brecht dá o nome de linguagem gestual” (BOLLE, 1976, p.395).



exemplo, se representar a batalha incessante de um homem maltrapilho contra os cães de guarda. Os esforços para manter o equilíbrio numa superfície lisa só resultam em *Gestus* social se a queda significa um embaraço diante dos outros, isto é, uma perda de prestígio social e de valor no mercado. O gesto de trabalhar é decididamente um *Gestus* social, porque toda atividade humana dirigida para o controle da Natureza é uma tarefa social, uma tarefa do mundo dos homens. Por outro lado, um gesto de dor, enquanto permanece abstrato tão geral que não se ergue acima da categoria puramente animal, ainda não é um *Gestus* social. (BRECHT, 1967, p. 78-79)

Ao nos distanciarmos da cena e lermos o *gestus* teatral que nos apresentam, questionar o discurso do político alemão Hess certamente seria a primeira conduta. Logo, a metonímia não aconteceria; e com isso, a possibilidade de generalização da palavra seria reduzida, já que as alternativas de leitura do discurso seriam múltiplas. Uma vez incitados a enxergar o que está por trás do discurso, somos levados a questionar tudo o que nos possa parecer natural.

Roland Barthes em sua obra *Mitologias*, exerce o tempo todo o ato de questionar o aparentemente natural. Tomaremos como exemplo o texto “O Pobre e o Proletário”, mas lembremos de que poderia ser qualquer outro, pois todos percorreram o mesmo caminho de questionamento.

Na introdução desse livro, o autor francês diz que seu ponto de partida é exatamente desnaturalizar o que parece natural, “queria recuperar na exposição decorativa do-que-é-óbvio, o abuso ideológico que, na minha opinião, nele se dissimula” (BARTHES, 2009, p.11). Em “O pobre e o proletário” que vem a ser uma análise do autor sobre as opções de Charles Chaplin ao representar Carlitos em *Os tempos modernos*, ele comentará que o personagem do filme “atribui sempre ao proletário as características do pobre (...), mas nunca o assume politicamente” (BARTHES, 2009, p.42). O filme mostra o proletário alienado por seu trabalho e preso a sua miserável condição social, de maneira que, a tomada de consciência política se torne algo inviável quando sua necessidade primeira está em comer. Esse estado de alienação representado por Carlitos, transparece o poder manipulador do capital que, não contente em escravizar o homem para o trabalho, ainda lhe faz parecer ser mais importante ceder às necessidades imediatas, que reivindicar seus direitos. Mas a forma com que o personagem Carlitos expõe sua cegueira diante da realidade é tão gritante que se torna visível aos olhos de quem assiste. Logo, a demonstração de uma cegueira extremada é a melhor



forma de ativar o espectador para a crítica do que não é visto pelo personagem: sua cegueira, ou, sua alienação. Essa desconstrução do personagem, num jogo de um olhar que se aproxima para ver e depois se distancia para enxergar, realizado por Barthes é o processo dialético proposto por Brecht.

Contudo, Barthes ao comentar o personagem dizendo que este enfatiza o tema proletário, mas não o assume politicamente, descreve a nosso ver sua própria condição em relação ao método brechtiano.

Quando o autor francês se encanta com trabalho do dramaturgo, na verdade ele simpatiza com o materialismo histórico dialético, ou, método dialético marxista de que é constituído o processo de Brecht. Podemos então dizer que, foi com ele que o autor francês se identificou, porém não assumiu o posicionamento sociopolítico e econômico que o método materialista carrega. Barthes levou para a literatura o processo de análise, contudo, esvaziado de seu cunho político. E aqui consiste a diferença essencial entre o autor francês e o dramaturgo alemão. O primeiro, transporta para a literatura a forma de análise; o segundo, transporta para o teatro o método dialético marxista.

Outra perspectiva do distanciamento brechtiano está na *desconstrução do herói*, iniciada em 1924 com a adaptação do drama *A vida de Eduardo II da Inglaterra*, de Marlowe³. Brecht desconstrói o herói do drama burguês, haja vista que este privilegia as relações entre os indivíduos dentro de uma percepção liberal-burguesa de tomadas de decisões. A respeito dessa obra, Franklin de Mattos escreve:

Antigamente, a tragédia cantava a ruína dos povos, para que os reis aprendessem com seus exemplos como são instáveis as coisas que constituem o mundo. No presente, lamenta a dor de um homem simples, em cujo destino todos se reconhecem: já não fala da natureza do mundo, mas da conduta de um indivíduo, que não é propriamente um exemplo, mas um contra-exemplo⁴. (MATTOS, 2012, p. 236)

³ Christopher Marlowe (1564 - 1593) foi dramaturgo, poeta e tradutor inglês, e viveu no período elisabetano. Fonte: http://pensador.uol.com.br/autor/christopher_marlowe/

⁴ Texto de Franklin de Mattos, publicado no site (www.eca.usp.br/salapreta/sp05_024.pdf) com o título *A semântica da forma*, acessado em 10 de junho de 2013.



No drama burguês os conflitos se dão sempre entre vontades individuais, o que engendra uma supervalorização do indivíduo, descolando-o de seu aspecto coletivo de ser social. Segundo Brecht, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais. O drama burguês, ao contrário, intenta universalizar as vontades individuais, gerando na obra uma *unidade sentimental*⁵ que se comunica com o público sem descontinuidade.

Quanto à fragmentação brechtiana que Barthes chama de “O encadeamento” se trata da busca constante de efeitos de estranhamento, por meio da quebra da continuidade estrutural da peça a favor de uma sucessão de quadros que concomitantemente se opõem e dialogam. Estes efeitos se dão de várias maneiras: ruptura do efeito de suspense, passagem da prosa ao verso, falas sussurradas ditadas ao mesmo tempo em que uma cena acontece, atores que deixam seus personagens para se dirigirem diretamente ao público, utilização de duas ou mais cenas acontecendo em paralelo e vários outros recursos que fazem a obra brechtiana parecer uma junção de retalhos.

Contudo, o essencial nessa junção, desde a escrita dramática até a prática cênica, está em suscitar uma des-identificação para propor uma recepção racional e crítica do que se vê. Bertolt Brecht espera que o estranhamento permanente da obra dramática pelo espectador possa lhe fazer perceber que a ação cênica representada não é imutável, tão menos intangível, mas sim, uma obra em constante movimento e completamente transformável. O maior objetivo do processo brechtiano está em, a longo prazo, fazer com que o espectador infira essa transformação como sendo também sua, e, portanto, tangível e mutável.

Ao se deparar com o distanciamento e o *gestus* brechtiano no final de 1954, quando o Berliner Ensemble apresentou *Mãe Coragem* no Festival Internacional de Paris, Roland Barthes se encantou com o trabalho de Bertolt Brecht. Em “Por que Brecht?”, publicado em abril de 1955 na *Tribune Étudiante*, Barthes diz: “Salvo breves episódios, todo o nosso teatro é burguês” (BARTHES, 2007, p. 145), para exemplificar, depois, tudo aquilo que o entedia no teatro burguês: os problemas reduzidos à questão do adultério, as relações individuais, o

⁵ Expressão utilizada por Sérgio de Carvalho quando escreve a apresentação do livro *Teoria do drama burguês*, de Peter Szondi; tradução Luiz Sérgio Repas. São Paulo: Cosac Naify, 2004, página 14.



realismo da indumentária, a encarnação da personagem, a quarta parede e a passividade do espectador. Ainda acrescenta, nesse texto que não ignora algumas tentativas de teatro crítico, mas ressalta que essas tentativas não implicam em um teatro “na medida de uma nação” e, é aí que Brecht ganha sua importância para o escritor francês.

Barthes continua, sugerindo que devemos tirar três lições de Brecht. A primeira consiste em não se ter medo de pensar intelectualmente os problemas da criação teatral. Nas suas palavras,

(...) o homem de teatro deve ser lúcido; já não deve bastar à sua arte ser expressiva, traduzir a desgraça ou o absurdo; é preciso também que ela explique, a arte deve ser substancialmente crítica: o tempo da estupidez genial já passou. O exemplo de Brecht, nesse ponto, é importantíssimo: sua obra tem toda a densidade de uma criação, mas essa criação se fundamenta numa crítica poderosa da sociedade, sua arte se confunde, sem nenhuma concessão, com a mais alta consciência política. (BARTHES, 2007, p. 147)

A segunda lição está na criação das leis que regulam o funcionamento de seu teatro. Brecht não se contentou com antigas formas engessadas pelo “essencialismo clássico”, ele criou uma matéria teatral politicamente eficaz sem ser politqueira. Ele não injeta a política tal como a conhecemos, mas faz com que:

(...) a paixão política que se irradia a ponto de criar um instrumento dramático (o *Episierung*, o teatro épico) totalmente adaptado à sua vontade de transformação: a despeito de certas reticências comunistas, acredito que, assim, a obra de Brecht é uma vitória brilhante sobre o formalismo. (BARTHES, 2007, p. 148)

A última lição diz respeito à desalienação: não só em relação à escolha do repertório a ser encenado, mas também às técnicas teatrais. Tudo o que está ligado à cena teatral, ou seja, o texto, o ator e o espaço físico com tudo o que o compõe, deve ser pensado e preparado com vistas a esse processo desalienador. Acreditar que os elementos de uma cena não devem se comunicar com o espectador é falso, tudo deve significar alguma coisa, como Barthes sintetiza:



Brecht considerou bem essa responsabilidade das técnicas: a maquiagem é também um ato político, sobre o qual devemos tomar partido, e que, pela infinita dialética dos efeitos e das causas, participa finalmente do mesmo combate revolucionário que o texto. (BARTHES, 2007, p. 148-149)

O escritor francês conclui insuflando o espectador a minimamente se posicionar diante o espetáculo; questionando as consagrações clássicas, como o bom ator, o bom texto, a bela indumentária. Passemos a questionar tudo que nos parece normal, é o que nos propõe.

Certamente o contato com o teatro de Brecht não marcou simplesmente um período específico da vida de Roland Barthes, mas se propagou por toda sua trajetória intelectual, tendo reverberações em muitas de suas obras. Perceber Brecht na obra barthesiana não é tarefa difícil. O que propomos é exatamente essa tentativa de esclarecer e fazer perceber a reverberação ocasionada pelo dramaturgo na obra de Roland Barthes após o primeiro contato.

Contudo, Barthes sempre foi um apreciador de Brecht e não brechtiano, pois o autor francês não alicerçou e nem consolidou sua obra no materialismo histórico dialético e no marxismo. O distanciamento entre o escritor e o dramaturgo se dá justamente ao não assumir o caráter sociopolítico e econômico dessa mesma análise. O que Barthes realizou é um diálogo com alguns dos elementos do processo brechtiano, no intuito de mover o leitor de sua condição passiva para um olhar mais crítico sobre o que lê.

Referências

BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. Critique et Vérité. Points Essais n° 396, Paris: 1999.

_____. Escritos sobre o teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. Essais critiques. Points Essais n° 127, Paris: 1981.

_____. Mitologias. São Paulo: DIFEL, 1985

_____. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 2006.



BARTHES, Roland. O rumor da língua. Parte VI leituras I Brecht e o discurso. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BIDENT, Christophe. O gesto teatral de Roland Barthes. Edição 100, São Paulo: *CULT*, 2010.

BRECHT, Bertolt. A Compra do Latão. Tradução de Urs Zuber e Peggy Berndt. Apresentação de Luís Varela. [S.l.]: Vega, 1999.

_____. Antologia Poética. Versão e prefácio de Edmundo Moniz. Rio de Janeiro: Edil, 1977.

_____. Diário de trabalho, volume I: 1938-1941/Bertolt Brecht; Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. Diário de trabalho, volume II: 1941-1947/Bertolt Brecht; Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Écrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche, 1989.

_____. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. Teatro Completo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991-1996.

_____. Teatro dialético: ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Brecht. São Paulo: F.F.L.C.H., 1976.

CARVALHO, Sérgio. Atuação Crítica. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

_____. Introdução ao Teatro Dialético. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

CULLER, Jonathan D. As idéias de Barthes. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1988.

JAMESON, Fredric. O método Brecht. Petrópolis: Vozes, 1999.

KONDER, Leandro. As artes da palavra. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. Os marxistas e a arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

PEIXOTO, Fernando. Brecht: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.



PEIXOTO, Fernando. Brecht: Vida e Obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. Brecht no Brasil: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Barthes: o saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

ROSENFELD, Antol. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates,193)

WILLETT, John. O teatro de Brecht: visto de oito aspectos. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.