

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO
MESTRADO EM TEATRO

ROSELI MARIA BATTISTELLA

O JOVEM BRECHT E KARL VALENTIN:
A cena cômica na república de Weimar

FLORIANÓPOLIS
2007

ROSELI MARIA BATTISTELLA

O JOVEM BRECHT E KARL VALENTIN:

A cena cômica na república de Weimar

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Teatro, Curso de Mestrado em Teatro, Linha de Pesquisa: Estética, Recepção e História do Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Edécio Mostaço

**FLORIANÓPOLIS
2007**

ROSELI MARIA BATTISTELLA

O JOVEM BRECHT E KARL VALENTIN:

A cena cômica na república de Weimar

Dissertação apresentada para a obtenção do Título de Mestre em Teatro, na linha de pesquisa: Estética, recepção e História do Teatro, pelo Curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em maio de 2007.

Prof. Dr. Milton de Andrade
Coordenador do Mestrado

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

Prof. Dr. Edécio Mostaço
Orientador

Prof^ª. Dr^ª. Ingrid Koudela
Membro

Prof. Dr. José Faleiro
Membro

Ao meu anjo maior e amor, Tiago.

AGRADECIMENTOS

Em especial ao meu mestre, Prof. Dr. Edécio Mostaço, por crer e incentivar o trabalho aqui apresentado, sendo meu guia, duro e generoso nas horas certas, compartilhando conhecimentos e pensamentos. “Ah, se todos fossem iguais a você...”.

Aos amigos de mestrado, Josanne e Afonso, que entraram nessa também e à querida Anna, que encontrou outro caminho. Cris, obrigada pelo café.

A todos os professores do Mestrado da UDESC, pelo tempo de convivência e crescimento proporcionado, em especial à Márcia Pompeo.

Muito obrigada aos professores da banca de qualificação, José R. Faleiro, Beatriz A. Cabral e Ingrid Dormien Koudela, que nortearam novas possibilidades de pesquisa.

Em Uberlândia, obrigada a todos os Anjos que seguraram minhas asas para que eu pudesse voar. Em São Paulo, à Andréa, pelas palavras incentivadoras.

A minha segunda família, Zanella, que tantas vezes compartilhou comigo meus momentos de incertezas e, com sensibilidade, me ajudou a superá-los. Obrigada à Bi e ao Vini, pela viagem e todas as cervejas e risadas compartilhadas nos bares de Munique.

Meu especial carinho a toda minha família, que me apoiou, e a meu pai, que nesse período foi bater um papo com Deus e me deixou conversando sozinha.

A Ximbica, que sempre me fez rir ao lado de Brecht e Valentin.

*Vocês, artistas que fazem teatro
Em grandes casas, sob sóis artificiais
Diante da multidão calada, procurem de vez em quando
O teatro que é encenado na rua.
Cotidiano, vários e anônimo, mas
Tão vívido, terreno, nutrido da convivência
Dos homens, o teatro que se passa na rua.*

Bertolt Brecht

RESUMO

O presente estudo propõe uma reflexão contemporânea por meio da análise e identificação da presença da comicidade na obra artística de Bertolt Brecht. Focalizam-se, sobretudo em sua prática teatral, as várias influências e experiências na fase inicial de sua produção artística em Munique, no período compreendido entre 1920 a 1925, quando conviveu com vários artistas, dentre eles o cômico Karl Valentin, de quem recebeu contribuições fundamentais para a elaboração de suas futuras obras, em que a ironia e o grotesco se apresentam.

Procura-se, nessa pesquisa, compreender como Bertolt Brecht, sempre preocupado com a fruição estética da obra (deleitar e instruir), se apropria desses elementos e os recria, dando uma nova perspectiva a sua obra como elemento constitutivo de crítica.

Palavras-chave: Brecht, Karl Valentin, comicidade, ironia.

ABSTRACT

This study proposes a contemporary reflection through the analysis and the identification of the comic presence in Bertolt Brecht's work of art. It focuses mainly on his theatrical practice the several influences and experiences in the first period of his artistic production in Munich in between the years 1920 and 1925, when he lived with many artists, among them the comic Karl Valentin from whom he received contributions to the elaboration of his further works in which the irony and the grotesque are introduced.

This research tries to understand how Bertolt Brecht always worried about the aesthetic fruition of the work (feel and instruct), and how he appropriates these elements and recreates them giving a new perspective inside his work as a constitutive element of criticism.

key-words: Brecht, Karl Valentin, comicality, irony

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
CAPÍTULO 1 - KARL VALENTIN: MUITO MAIS QUE UM ARTISTA	11
1.1 A Alemanha dos anos de 1920.....	11
1.2 A trajetória de um palhaço em meio ao caos	13
1.3 Valentin, a trajetória do filho de um casal	15
1.3.1 Karl Valentin, a paixão pelo cinema e pela perpetuação através da tela	28
1.3.1.1 Mysterien Frisiersalons– Mistérios de um salão de cabeleireiro.....	31
1.3.2 Adolf Hitler, um fã indesejável!	32
1.3.3 Peças cômicas, irônicas ou simplesmente ilógicas?	36
CAPÍTULO 2 – BRECHT EM MUNIQUE: GERMINA UM NOVO TEATRO	41
2.1 Em todos os lugares, uma nova arte	41
2.2 Era Brecht um expressionista?	51
2.3 Brecht e o boxe como modelo de transformação teatral	54
2.3.1 Brecht fascinado pelo boxe e por Paul Samson	60
CAPÍTULO 3 – PRAZER E COMICIDADE: O DESAFIO DO TEATRO ÉPICO	63
3.1 Karl Valentin e Brecht: um encontro fundamental	63
CAPÍTULO 4 – EM FOCO: MISTÉRIOS DE UM SALÃO	79
4.1 Um pouco mais de mistério	86
CAPÍTULO 5 – AS PRIMEIRAS PEÇAS DE BRECHT E O USO DO CÔMICO COMO RECURSO DE ESTRANHAMENTO	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
ANEXOS.....	125

INTRODUÇÃO

Ensinar

Quem não compreende precisa, primeiro,
ter a sensação de que é compreendido.

Quem deve ouvir precisa,
primeiro ter a sensação de que é ouvido.

Bertolt Brecht

A obra e as idéias de Bertolt Brecht são extremamente atuais, pois instigam o espectador a tomar uma atitude racional e crítica perante o mundo, sem que para isso seja descartada de sua arte a base pedagógica e, principalmente, a diversão. E como manter sua arte atual sem entender seus conceitos?

O próprio Brecht nos dá a resposta quando afirma que, para entendê-lo, é preciso nunca repeti-lo, transformando-o, pois o próprio mundo “hoje” só pode ser representado de maneira válida se for considerado como suscetível de mudança (DORT, 1977).

Utilizando-se da própria arte para atingir esse fim, Brecht buscou diferentes recursos de representação, seja nas manifestações populares, na obra de amigos e até no exemplo bem sucedido dos inimigos, assim como novas técnicas que poderiam alicerçar o ator para um novo modo de representação.

Brecht rearticulou conceitos antigos, filtrou e adaptou diferentes formas de linguagem que poderiam oferecer diversão, reflexão, bem como ampliar as possibilidades da encenação. Em nosso estudo de Brecht, chamou-nos a atenção o seu envolvimento com a cultura popular, e, por conseguinte, com o ator Karl Valentin, e foi exatamente esse fato que despertou nossa curiosidade.

Quem foi Karl Valentin? Qual foi o relacionamento entre eles? Valentin realmente interferiu no itinerário de produção do jovem Brecht? Que semelhanças existem quanto ao trabalho do ator proposto por ambos? Podemos traçar paralelos entre os recursos utilizados por Karl Valentin e as origens das teorias do efeito de distanciamento? Ou, ainda, qual a técnica ou modo de representação específico que tanto atraiu Brecht?

O material encontrado para a pesquisa sobre Valentin foi mínimo: uma pequena biografia e alguns esquetes de sua autoria, que aparecem traduzidos nos *Cadernos de Teatro* (números 113 e 118) da década de 1980. As indagações, pois, continuaram, pela evidente

escassez de documentação e de material teórico. Assim, a necessidade de realizar uma pesquisa mais detalhada sobre o tema tornou-se uma aspiração, principalmente porque poucos autores mencionam, aceitam e propagam as influências culturais da época na formação de Bertolt Brecht.

O interesse pelo estudo desse dramaturgo e pensador de teatro justifica-se porque a utilização, apropriação e transformação dos recursos estéticos populares ligam-no diretamente às concepções artísticas contemporâneas que, cada vez mais, estão valorizando o uso de novas linguagens, associadas à atividade teórica e prática, formando uma unidade estética marcante. Brecht é atual porque continua como uma fonte ainda não totalmente explorada.

E é exatamente o início da atividade artística de Bertolt Brecht, em sua primeira fase de formação, que aqui nos interessa. Observar como o contexto artístico e cultural da década de 1920 manifestou-se em sua obra, na formulação de suas teorias, inclusive a do distanciamento, propiciando a oportunidade de expandir, enriquecer e aprofundar uma nova perspectiva sobre seu legado, vinculando ainda mais os conceitos de diversão e prazer referentes a sua obra.

Crítica, humor e prazer estão presentes em suas produções, afirmando sua consciência da força do riso sobre o homem e seu poder transformador. Portanto, partindo-se do princípio de que a preocupação constante de Brecht com a busca da diversão e da crítica transita do palco para a platéia, esmerando-se na execução dessa meta por meio da utilização dos elementos provindos das manifestações populares, dos espetáculos esportivos, das feiras livres, das técnicas de ator de variedades de Karl Valentin, os objetivos centrais desta pesquisa são: A) analisar tais recursos; B) fundamentar as respectivas contribuições para a formulação da teoria brechtiana de distanciamento; C) ampliar o conhecimento sobre o espírito cultural da Alemanha daquela época. Tais objetivos visam, em última análise, contribuir para um aprofundamento na leitura de Brecht, no sentido de mantê-lo vivo e atual.

Conteúdo temático

Desejamos, com esta pesquisa, ampliar a elaboração teórica sobre a vida e a obra de Brecht em sua fase inicial de formação, conforme já foi mencionado. A lacuna de referências mais aprofundadas sobre o tema proposto gerou a necessidade de revisarmos a historiografia disponível sobre a década de 1920, para verificar quão decisivos foram esses anos e de que

modo influenciaram a obra brechtiana. Pretendemos, ainda, nessa perspectiva de pesquisa, ultrapassar os limites descritivos, tornando-a motivadora e criadora de novas abordagens.

Buscamos, primeiramente, os fundamentos teóricos por meio de um levantamento bibliográfico no qual definimos as seguintes etapas seguidas:

1. Investigação histórica (delimitação do período estudado, definição das principais influências e busca bibliográfica);
2. Fase de preparação do material pesquisado, com traduções, análises, e correlações das fontes pesquisadas.

Durante o processo de pesquisa na primeira etapa, a descoberta de textos inéditos e de suas traduções revelaram novos aspectos da vida de Karl Valentin.

O método de estudo utilizado ao longo dessa pesquisa, o levantamento bibliográfico, possibilitará a delimitação da abordagem de cada capítulo e de seus respectivos itens. Além disso, o estudo comparativo do material coletado e traduzido propiciou uma reflexão mais aprofundada sobre nosso objeto de estudo.

Decidimos que nosso foco principal, partindo das referências teóricas, seria o enquadramento da vida e obra de Karl Valentin¹, sua amizade com Brecht, a valorização dos elementos cômicos da cultura de Weimar, e outras experiências que influenciaram Brecht na construção e utilização dos conceitos de diversão e prazer na sua primeira fase de criação e que, posteriormente, iriam se refletir no restante de sua obra.

Brecht, para ser escutado, entendeu que deveria renovar um teatro cada vez mais elitista, que não possuía mais significado para o grande público. Assim, partiu do pressuposto de que, levando ao palco elementos atraentes e significativos, manteria o espectador atento, reflexivo perante a ação, propiciando o distanciamento crítico, sem abrir mão do prazer e da diversão. Sustentar tal hipótese é o principal objetivo desta pesquisa, afinal,

a pesquisa nos desafia a definir nossos princípios éticos e então fazer escolhas que os violam ou os respeitam. Uma atividade inteiramente social, buscando um novo conhecimento com uma melhor compreensão. E quando descobre o leitor e suas relações, descobre que pesquisar pensando no interesse dos outros é servir a seus próprios interesses (BOOTH, 2000, p. 06).

¹ Com esse intuito, apresentamos como anexo um DVD contendo o filme realizado por Valentin em 1923, *Mysterien eines Frisiersalons*, o qual será analisado mais detidamente no Capítulo 4 desta dissertação.

CAPÍTULO 1 – KARL VALENTIN: MUITO MAIS QUE UM ARTISTA

1.1 A Alemanha dos anos de 1920

A Alemanha dos anos de 1920, havia vencido a França na guerra de 1871. As tensões se intensificaram quando ela pretendeu expandir seus domínios, gerando a 1ª Guerra, no período de 1914-1918, da qual saiu derrotada e endividada. O Império caiu em novembro de 1918, e em 1919 há o levante espartaquista querendo transformar a Alemanha em República. Por fim em 1920 é proclamada a República de Weimar num período marcado por crises econômicas profundas, erros políticos e realizações artísticas inaceitáveis anteriormente.

Brecht nasceu em 1898, passou a infância e juventude em Augsburg. Matriculou-se em 1917 no curso de medicina em Munique e no ano seguinte prestou serviço militar como enfermeiro num hospital de Augsburg, cuja experiência o influenciou a escrever *Baal* seu primeiro texto, no qual Brecht inicia um significado à vida:

Se há uma exigência maior em Brecht, ela é esta: ser, inteiramente, um homem de seu tempo e sua visão do teatro só oferece sentido se vinculada à sua visão do tempo, ou ao modo como ele estava em situação, nesse período que atravessa duas guerras mundiais e tornou cotidianas experiências inéditas nos mais diversos campos, sacudindo as próprias bases da tradição ocidental e mesmo da história do homem (BORNHEIM, 1998, p. 45).

Entender o contexto histórico da Alemanha nos anos de Brecht possibilita novas perspectivas sobre sua vida, sobre a construção de sua obra e as novas práticas artísticas a que se propunha, cujos resultados irão se refletir naquilo que ficou conhecido como distanciamento.

Herbert Ihering preconizou o artista de sucesso, crítico atuante que viria a ser Bertolt Brecht quando assistiu a *Tambores na Noite*:

Brecht está impregnado, em seus nervos, em seu sangue, do horror de sua época. Esse horror cria uma atmosfera pálida, uma meia-luz, em torno dos homens e das coisas... Brecht sente fisicamente o caos e a pútrida decadência dos tempos. Donde a inigualável força de suas imagens. Esta linguagem pode ser sentida na língua, no paladar, nos nossos ouvidos, em nossa espinha... (IHERING apud ESSLIN, 1979, p. 30).

Na mesma proporção em que a inflação aumentava a cada dia, nos primeiros anos da

década de 1920, proliferaram pelas principais cidades da Alemanha os bares, cinemas, salas de concertos, teatros, cafeterias e cabarés, além das famosas e disputadas corridas de bicicleta. O povo lotava esses estabelecimentos e queria esquecer a vida cheia de dificuldades. Não importava saber de antemão que ali não se encontraria a solução de seus problemas: nesses locais buscavam-se apenas sonhos, prazer e diversão.

Tais lugares eram conhecidos e denominados pelos alemães de *Amusmang*, termo usado como sinônimo de fuga da realidade, sendo os prediletos os inúmeros e famosos salões de dança, bares e cabarés: “... além de tudo isso, existem duas espécies de lugares: aqueles dos quais se fala e aqueles dos quais não se fala, mas assim mesmo se frequênta.” (SZATMARI apud ECKARDT, 1996, p. 23).

Os *vaudevilles* constituíam a diversão dos proletários, enquanto os teatros de revista eram os locais mais frequêntados pela classe média. Vários teatros de *varieté* (variedades) atraíam o público com grandes letreiros luminosos e com suas diversas atrações, como contorcionistas, mágicos e garotas com pernas bem torneadas dançando o *cancan*. Concomitantemente, nos clubes fechados, podia-se encontrar todo tipo de prostitutas e drogas ilícitas.

Brecht viveu toda essa efervescência e, como a maioria dos intelectuais, era frequêntador assíduo do *Romanische Café* (o Café Românico), como aparece em seu *Diário de Trabalho* de dezembro de 1921: “Depois do almoço visito Klabund² no Romanische Café, pois ele havia me escrito...” (BRECHT, 1995, p. 128). Esse era um dos pontos mais frequêntados da época, onde cada um contava com seu espaço sempre reservado e que podia ser frequêntado a qualquer hora do dia, como cita Wolf Von Eckardt:

No Romanische Café os artistas – entre eles George Grosz, Emil Orlik e Max Slevogt - tendiam a se reunir principalmente na sala menor, 'a piscina'. O pessoal literário preferia a sala maior, 'o poço'. Nela podiam ser encontrados Bert Brecht, Heinrich Mann, Billy Wilder, Joseph Roth, Carl Zuckmayer e visitantes do exterior como Thomas Wolfe ou Sinclair Lewis e sua esposa Dorothy Thompson (ECKARDT, 1996, p. 41).

Albert Einstein, Thomas Mann, Kandinsky, Walter Gropius, George Grosz, Ernest Cassirer, Max Beckmann, Bertolt Brecht e tantos outros viveram, no olho do furacão, os

² Pseudônimo do escritor alemão Alfred Henschke (1890-1928), junção das palavras **Klabautermann** com **Vagabund**.

momentos ambíguos de tensão da guerra, a resistência revolucionária e o alívio na democracia dos anos dourados da década de 1920 na Alemanha.

Inúmeras transformações e descobertas científicas e tecnológicas ocorreram nos anos de 1920 na Alemanha. A arte passa por todas as fases de angústia, escândalo, aceitação e superação dos diferentes movimentos artísticos. A arte burguesa, tradicionalmente ilusionista, foi gradativamente substituída pelo expressionismo, dadaísmo, construtivismo, Bauhaus e tantos outros estilos. Segundo Frederic Jameson, a mudança de concepção de realidade repercutiu na produção de Brecht:

O que parece pelo menos justo dizer é que Weimar deu a Brecht uma experiência não amalgamada da modernidade como tal, de Lindbergh à grande industrial, do rádio, às boates e cabarés, do desemprego ao experimento teatral, de uma mais antiga burguesia ocidental à novíssima experiência soviética vizinha (JAMESON, 1999, p. 25).

Brecht busca uma linguagem singular com novos parâmetros estéticos, que carreguem força crítica e momentos prazerosos. Integrou uma geração de artistas que, direcionou seu olhar para um resgate da arte popular, que gerou movimentos como o impressionismo, o expressionismo, o dadaísmo e tantos outros:

Por toda a parte jovens artistas rompiam com a arte acadêmica pomposa e tentavam elevar-se acima de seus ambientes bombásticos, para cultivar uma vida interior, articular suas ânsias religiosas e satisfazer seu obscuro anseio por uma renovação cultural e humana (GAY, 1978, p. 18).

Dentre as inúmeras influências sobre o jovem Brecht, uma das primeiras e mais significativas foi o contato com o ator Karl Valentin.

1.2 A trajetória de um palhaço em meio ao caos

Bertolt Brecht e Karl Valentin cruzaram seus olhares em um dado momento entre 1918 e 1920, em Munique. A partir desse encontro, Brecht vislumbrou o que poderia ser a construção da prática e da teoria de um novo teatro, de um novo modelo de representação, apresentado de modo acessível e crítico, sem, contudo, perder a comicidade e a capacidade de gerar prazer. Essa aproximação e convivência entre os dois foram primordiais para os fundamentos desenvolvidos por Brecht em anos posteriores, ou seja, na formulação e utilização em suas montagens teatrais, do chamado distanciamento (*Verfremdungseffekt*).

Brecht comenta a influência direta da comicidade desse ator sobre sua obra. Em *Os diálogos de Messingkauf*, fala de si em terceira pessoa, e aponta Valentin como o motivador das idéias que seriam os fundamentos do teatro épico:

Mas a maior parte do que aprendeu foi com o clown Valentin, que atuava em cervejarias. Ele retratava empregados desobedientes nos seus pequenos esquetes, membros de orquestras, ou fotógrafos que odiavam seus patrões e os faziam aparecerem ridículos. Os patrões eram personificados pela assistente, uma comediantes folclórica que atava uma barriga no meio do seu corpo e falava com uma voz profunda... (CALANDRA, 1974, p. 87).

As informações disponíveis no Brasil sobre Karl Valentin situam-no como um coadjuvante na obra de Bertolt Brecht devido, principalmente, ao fato de os principais pesquisadores sustentarem que os anos mais produtivos e criativos de Brecht foram aqueles transcorridos após 1930, quando ele teria atingido a plena maturidade artística, ignorando as influências anteriores de sua formação:

Se a primeira fase é cínica e brilhante e pertencente aos anos vinte, a segunda é rígida e solene e pertencente aos anos trinta. Se as obras dos anos vinte permitiram aos críticos hostis que desprezassem Brecht como um espírito de cabaré, as obras dos anos trinta permitiram-lhe dispensá-lo como sendo um “artista uniformizado”... (BENTLEY, 1991, p. 313-314).

Ignorar Karl Valentin e a profunda impressão provocada por este ator em Brecht é ignorar a base das principais referências para a formulação das futuras idéias do dramaturgo alemão, tanto em relação ao teatro épico quanto à teoria do distanciamento.³

Portanto, a importância em estudar Karl Valentin, e em reconhecer o papel histórico desse cômico na vida de Brecht, será condição primordial para interpretar, sob um novo prisma, a estética e os conceitos criados por ele. Procuraremos, dessa maneira, colaborar para

³ Trata-se de um termo-chave da poética brechtina, necessitando ser dimensionado na larga acepção de implicações que detêm enquanto produção de significados. Há, nesse sentido, tanto uma teoria política do distanciamento quanto uma dialética que lhe é própria, impedindo que seja entendido unicamente como um recurso de estilo ou efeito estético a partir de um procedimento técnico.

Parece claro, como percebido nas relações entre Brecht e Valentin, como ele captou o modo auto-irônico, satírico e irreverente empregado pelo cômico de Munique em seus esquetes, empregados num indubitável sentido épico, mas ainda sem uma denominação clara. Após 1927, dar-se-á o encontro de Brecht com Tretiakov em Berlim, onde o artista russo lhe explicará o uso que fazia do estranhamento (*ostraniene*), recurso mobilizado para “abafar”, “filtrar” ou “afastar” a participação emotiva do espectador.

Ao longo dos anos de 1930, na medida em que aprofunda seus estudos sobre o marxismo, Brecht ampliará consideravelmente a abrangência dos fenômenos subsumidos nessa perspectiva, por ele denominada de *Verfremdungseffekt* ou, no modo abreviado, *V-effekt*, tomado quer como *efeito de alienação* ou *efeito de distanciamento*. Todo um volume dos *Escritos Sobre Teatro* abrange textos relativos à questão, evidenciando o papel central que esse conceito possui em sua estética.

o rompimento da incompreensão acerca de sua obra e de seu invólucro de “clássico”.

Entender Karl Valentin, sua trajetória de artista e sua “subversão ilógica” (título dado ao artigo escrito pelos estudiosos de sua obra, Oliver Double e Michael Wilson, em 2004), permite revelar outra face de Brecht, descartando momentaneamente sua imagem taciturna, sempre trajando cinza, charuto em punho e rosto fechado, e cedendo lugar ao fã das cenas de *Stand-up comedy*⁴, da comicidade seca e distinta dos cantadores de baladas da época:

O jovem Brecht era na verdade “composto de fogo e água” uma pilha de contradições aparentes: solitário, quase que incapaz de transmitir suas emoções mais profundas – e, no entanto constantemente rodeado por um círculo de amigos, admiradores e colaboradores...(ESLLIN, 1979, p.36).

Retirado esse invólucro disforme, surge o jovem Brecht de boné jogado, displicente, boêmio assumido, sedutor de mulheres, que tocava, com entusiasmo, seu clarinete estridente em plena Feira de Outubro, no centro de Munique, acompanhando Valentin e sua trupe. Brecht vivenciava esta nova experiência com tamanha intensidade que seria possível supor que o dramaturgo já pressentisse a utilização que faria dela no futuro.

1.3 Valentin, a trajetória do filho de um casal

O *clown* Karl Valentin abrange o segredo mais profundo do humor, a tal ponto de rirmos de nós mesmos, enquanto nos imaginamos rindo dele.

Fimm Klein

O artista Karl Valentin é admirado ainda hoje pelos seus conterrâneos, e prova disso é o museu a ele dedicado, o *Valentin Musäum*, criado em 1959 nas dependências da famosa *Isar Tower* (Torre de Isar), uma das atrações do bairro de Munique. No local, é possível encontrar, em dois andares, dezenas de objetos pessoais de Valentin e de sua companheira de palco, Liesl Karlstadt, além de algumas de suas invenções excêntricas, representando uma pequena amostra da vida desse ator reverenciado em toda a Alemanha. Não causa espanto a reação de um alemão comum, rindo alto diante de uma de suas obras, como um penico revestido de tecido felpudo para dias de frio. Na entrada, um aviso aos navegantes denota o espírito daquele que é um dos nossos focos de estudo: “a entrada é livre para pessoas acima de 99

⁴ *Stand-up comedy*: espetáculo de humor ou humor de cara limpa, com texto original construído a partir de observações do dia-a-dia; um comediante quebra a “quarta parede” e dirige-se diretamente ao público, com repertório que inclui piadas, monólogos de pequenas histórias, música e até truques de mágica.

anos e acompanhadas pelos pais”.

Karl Valentin costumava se apresentar apenas como “filho de um casal”, e a retomada da sua biografia nos ajudará a compreender melhor os diversos elementos por ele explorados e presentes em sua obra.

Segundo Roland Keller, autor da biografia *Karl Valentin, und seine filme*, o futuro *Quixote da Isar* (nome pelo qual Valentin ficou conhecido por toda Munique) desfrutou de uma infância cercada de brincadeiras, traquinagens e peraltices, próprias da idade e do ambiente pobre em que vivia.

Quando saía para a rua, o menino Valentin Ludwig Fey, magro, sardento, de olhos azuis e cabelos ruivos, afugentava todas as meninas, que gritavam “O Fey vem aí!” (KELLER, 1996, p. 27).

Sua reputação, portanto, não era das melhores nas vizinhanças onde morava, em *Au*, no subúrbio de Munique, pois suas travessuras não tinham limites, justificando-se assim o título de um dos capítulos da sua autobiografia, *Der Schreck der Au (O terror de Au)* iniciado com esta definição: *Karl Valentin, Münchner komiker, Sohneines Ehepaares (Karl Valentin, cômico de Munique, filho de um casal)*.

Segundo Keller (1996), o pequeno e ruivo Valentin Ludwig Fey (Karl Valentin) nasceu num domingo, dia 04 de Junho de 1882, na rua *Entenbachstrasse* (rua do Riacho dos Patos) nº. 63/1, em *Au*, bairro violento e pobre para os padrões da sociedade germânica da época, formado por pessoas comuns, muitos analfabetos e trabalhadores braçais que, apesar de rudes, nutriam certa arrogância devido à elevada autoconfiança. *Au* era um bairro popular, onde ocorriam festas e brigas em igual frequência, por isso alcunhado, em toda Munique, como “o bairro dos cacos de vidro”. Um local ideal, segundo certos estudiosos, para se forjar e se fortalecer o caráter de um jovem. Acredita-se, portanto, que o ambiente rude e humilde motivou Valentin a persistir em busca de seus ideais e sua obstinação em tornar-se um grande artista.

Seu pai, Johann Valentin Fey (1833-1902), foi um simples tapeceiro de Munique que se casou em 1866 com Elisabeth, filha de seu mestre e sócio, Karl Falk. Dois anos depois sua esposa viria a falecer. No ano seguinte, casou-se novamente, com Maria Johanna Schatte, filha de um padeiro de Zwickau (Saxônia). Com a nova esposa formou sua família,

infelizmente marcada pela presença da morte. Valentin era o mais novo de quatro irmãos, os dois mais velhos haviam falecido antes de seu nascimento, e seu outro irmão, Karl, morreu alguns meses depois de ele ter nascido. Ele próprio contraiu difteria e quase não resistiu. Segundo as pesquisas realizadas por Keller (1996), é provável que esse funesto ambiente o tenha marcado profundamente, pois desde a infância sua hipocondria se manifestava e, quando adulto, ficou de tal modo acentuada a ponto de ele ser descrito por aqueles que o conheciam como um misantropo.

O batizado na igreja protestante, rígida nas normas e condutas religiosas, não impediu que Valentin fosse uma criança ativa: adorava eletrificar portas e brincar com fogos de artifício, o que resultava sempre em feridos que eram enfaixados na brincadeira de enfermeiro. Numa dessas brincadeiras inconseqüentes, a represa de Isar, como em todo longo inverno, estava congelada com uma fina camada de gelo, e quando Valentin e outros colegas irrequietos caminhavam sobre ela, o gelo rompeu-se e todos caíram na água; um dos colegas morreu congelado, enquanto ele contraiu uma asma que o faria lembrar do incidente por toda a vida.

Essa e outras histórias foram relatadas por seu biógrafo mais conhecido, Michael Schulte (1982), e reunidas num pequeno livro ainda sem tradução no Brasil. Segundo o pesquisador, esses fatos da infância justificariam certo sadismo e sua obsessão por segurança, que o acompanharam da adolescência até a idade adulta.

No período em que freqüentou o ensino fundamental (1888 a 1896), seu interesse pelo teatro já se manifestava, como ao fazer pequenas apresentações em sua própria casa para amigos e parentes.

Até 1899 aprendeu com Hallhuber, em *Haidhausen*, o ofício de marceneiro. Keller reproduz suas palavras: “Eu aprendi a aplainar, serrar e a pregar. Logo eu peguei um prego e coloquei a brilhante profissão de marceneiro na parede para sempre.” (KELLER, 1996, p. 27). No entanto, a técnica aprendida pôde, posteriormente, ser utilizada na construção de seus próprios cenários. Naquele mesmo ano, Valentin conheceu Gisela Royes, empregada doméstica na casa de seu pai, moça com quem viria a se casar.

O início de sua carreira de ator ocorreu de fato em 1902, com sua entrada no *Münchener Varietéschule*, uma escola de teatro de variedades dirigida por Hermann Strebel. A intenção de Valentin era se tornar um *Volkssänger* (cantor popular) e *Salonhumoriste* (um

tipo de humorista mais sofisticado, que atuava em salões e com melhores cachês).

Tais atividades artísticas, cabe dizer, eram tradicionais, respeitadas e com respaldo econômico, com escolas próprias de formação nessa arte e bom mercado de trabalho. Outro fator foi decisivo para a valorização desse tipo de atividade: era um dos ideais da Cultura de Weimar buscar novos atores que valorizassem a cultura tradicional, motivando os jovens a seguirem carreiras artísticas.

Esse tipo de entretenimento era bastante solicitado, demonstrando assim aceitação junto ao público, tanto que, em outubro daquele ano, em *Zeughaus Nuremberg*, Valentin conseguiria sua primeira apresentação. Por coincidência, seu professor, e também comediante, Strebel, havia ali se apresentado anteriormente, usurpando, palavra por palavra, cenas que Valentin havia criado na escola (prática comum na época). Foi assim que ele, no último momento, escreveu um novo ato para a sua estréia, um sucesso absoluto, já demonstrando seu poder para o improviso e para o pensamento rápido.

Seu pai faleceu quando se encontrava em turnê com *Bobagens Domésticas*, e os honorários ganhos durante o espetáculo foram suficientes apenas para retornar a Munique, onde assumiu de imediato os negócios da família. Em 1905, nasceu Gisela, sua primeira filha, e o aumento das responsabilidades como mantenedor do lar o obrigou a continuar administrando a pequena empresa até 1906, quando enfim resolveu vender tudo e investir na almejada carreira artística.

No período em que ficou afastado dos palcos, não ficou totalmente alheio à arte, pois criou a “orquestra” de um homem só⁵, tocando vinte instrumentos, todos ao mesmo tempo. Em 1907, com o pseudônimo de Charles Fey, viajou em turnê por várias cidades da Alemanha, com sua orquestra portátil, apresentando, em estalagens e pousadas, *O fantástico musical de Charles Fey*. A turnê foi um fracasso completo e ele, num ímpeto de fúria, destruiu com uma machadinha todo o seu complicado instrumento musical.

Enfim, sem dinheiro, resolveu voltar a Munique, onde escreveu diálogos e monólogos cômicos que apresentava no *Komikergesellschaft* (grupo performático semiprofissional) acompanhado de uma cítara no *Badewirt*. Dependendo da ajuda dos outros, conseguiu alojamento junto a Ludwig Greiner. Esse amigo, ao analisar a figura magérrima e desengonçada à sua frente, sugeriu que Valentin fizesse uso de seu corpo magro em cena,

⁵ Estas atuações solitárias com aparatos simples ainda hoje estão presentes nas ruas de Munique.

acentuando ainda mais essa característica nas apresentações, para provocar o riso na platéia.

Esta peculiaridade ressaltada, seu corpo magro, foi o ponto inicial de uma das características que o distinguiram de seus contemporâneos, como a utilização de elementos desproporcionais e excêntricos no palco, desde o figurino até o uso do corpo em cena, criando sempre problemas e não soluções, princípio básico de uma das técnicas usadas pelos grandes palhaços: a ação pode ser simples, mas o ator dificulta sua execução e solução ao extremo, visando arrancar gargalhadas do público.

Assim, Valentin consolidou sua “marca registrada”: a caracterização de um figurino associado à sua constituição física, usando o corpo como instrumento em primeiro plano. Usando botas enormes, calças curtas e um casaco justíssimo, acentuou ainda mais sua magreza e altura, e somou a esses elementos um nariz postiço desproporcional, tanto em tamanho quanto em petulância, para criticar o que tivesse vontade. O uso desses recursos cênicos já foi assinalado por Henri Bergson ao tratar da força de expansão do cômico: “A pessoa que se disfarça é cômica. A pessoa que se acredite disfarçada também o é. Por extensão, todo disfarce vai se tornar cômico, não apenas o da pessoa, mas o da sociedade também, e até mesmo o da natureza” (BERGSON, 1987, p. 29).

Com essa imagem marcante de palhaço e uma dimensão social definida, Valentin começou a trabalhar nos cabarés tradicionais de Munique, no *Volkssängerlokale* e *Gastwirtschaften* (estabelecimentos de cantores tradicionais), criando material específico para apresentar nesses locais. Para o primeiro, em 1908, elaborou *Ich bin ein armer nagerer mann* (*Eu sou um homem pobre, e magro*) e, para o segundo, um dos seus mais conhecidos sucessos, *Das Aquarium* (*O Aquário*).

Ainda em 1907, Josef Durner, proprietário do *Frankfurter Hof*⁶, ao presenciar o sucesso do ator no cabaré concorrente, contratou-o. Valentin ali permaneceu de 1908 até 1913, com enorme prestígio entre os artistas, intelectuais e boêmios freqüentadores do local. Seus dias de glória ali se iniciaram, e sua penúria econômica acabou momentaneamente.

À medida que escrevia seus esquetes iniciais, Karl Valentin encontrou gradativamente seu estilo pessoal, sua própria “voz” cômica, em uma categoria de cantores populares que se

⁶ Um dos cabarés mais charmosos e famosos em toda a região de Munique.

distinguiam dos cantores folclóricos de ruas e bares.⁷ O seu novo estilo de atuar despertou a atenção da elite cultural, que cada vez mais freqüentava os locais onde ele se apresentava.

Roland Keller (1996) alcunhou-o de o “desmembrador da palavra”, e Kurt Tucholsky⁸ chamou-o de *Der Linksdenker*, termo que significa “um pensador de esquerda, um hábil construtor de comicidade com frases irracionais” (KELLER, 1996, p. 07), referindo-se à habilidade de Valentin em pensar coisas ilógicas de diferentes modos. De forma original, ele analisava a língua alemã, sua estrutura fonética, buscando a comicidade das palavras através dos sons gerados. Adorava o efeito lingüístico provocado, a maneira como o simples recurso do emprego consciente da linguagem podia gerar o riso e repercutir sobre a platéia. Em 1911, no próprio *Frankfurter Hof*, onde se apresentava todas as noites, conheceu sua companheira de palco Liesl Karlstadt, que contracenaria com ele por toda a vida (aproximadamente 400 esquetes). Tal encontro foi de fundamental relevância para o completo sucesso de sua duradoura carreira.

Liesl Karlstadt (Elisabeth Wellano) também era natural de Munique e tinha experiência como cantora, dançarina e atriz. Valentin a convenceu de que poderiam dividir o palco com o seguinte argumento: “*Frailein, zua ara subrett’n san siez’dick-aba mia zwoa passat’n z’samm!*” (pronunciada num alemão coloquial, a frase significa: “*Senhorita: você já é uma grande artista, mas juntos seremos melhores*”). Ela foi peça fundamental para uma parceria perfeita que duraria mais de trinta anos.⁹ Devido ao estilo de atuação, com improvisações rápidas e grande cumplicidade, alguns consideram a dupla como precursora do teatro do absurdo.

O contraste entre ambos era perfeito, a figura baixinha de Liesl, que fazia uso de elementos postiços, encaixava-se à perfeição com os inusitados improvisos do alto e magro Valentin. Quando Karl a conheceu, ela era uma das atrizes no conjunto da farsa musical *Dachauer bauernkapelle*, que ali se apresentava. Devido a sua experiência no teatro de variedades e sua extrema criatividade, influenciou as cenas de Valentin¹⁰, dando-lhes um

⁷ A principal diferença entre eles é que estes últimos perpetuavam as tradições antigas já solidificadas e sem inovações, apenas repetindo o que fora aprendido através da cultura oral.

⁸ Admirador, jornalista, escritor e artista de cabaré de Berlim.

⁹ Houve uma única exceção, um período de separação no final dos anos de 1930, quando ela sofreu um colapso nervoso.

¹⁰ Alguns chegam a afirmar que Liesl Karlstadt seria a autora de certos esquetes assinados por Valentin, o que seria provável, devido à infinidade de material existente e ao fato de muitos esquetes nunca terem sido antes encenados.

novo dinamismo. No conjunto de farsa e música em que atuava anteriormente, Liesl fazia de tudo, o que explicava sua extrema maleabilidade em se ajustar às novas situações, assumindo num momento o papel de bailarina, em outro o de homem, sendo extremamente útil para as cenas de Valentin. Quanto às funções de Liesl no teatro de variedades, podemos imaginá-las através do relato de Rudolpho Bach, ao descrever como era comum a exigência por parte do elenco:

Os atores eram solicitados de maneiras diversas. A senhorita Wellano tinha que cantar no coro, em dupla, dançar, cantar o *yodel* e atuar em solos. Tinha-se que estar pronto para peças sérias, que podiam ser reconhecíveis pelos títulos: *Condenado!* Ou *O espião* ou *From Love to Murder* (*Do amor para o Assassinato*) (BACH apud CALANDRA, 1974, p. 90).

A escolha de uma companheira de palco tão completa e com características físicas peculiares demonstra mais uma vez a importância e consciência da utilização do corpo como instrumento, uma característica do trabalho de Karl Valentin. Isso o levou a utilizar outros atores com proporções diferentes em diversas montagens, desde gigantes até anões para certos papéis, como em *Der Christbaumbrettl* (*A árvore de Natal*) e *Im Photoatelier* (*O ateliê fotográfico*), nas quais os atores, propositadamente, eram corporalmente contrastantes.

No ano de 1910, nasceu sua segunda filha, Berta, e, em 1911, finalmente oficializou seu casamento com Gisela. Munique encontrava-se em ebulição nos anos que antecederam a República de Weimar, e o novo estilo já estava iniciado nas publicações de Thomas Mann, nas obras de Wassily Kandinsky, nos dramas de Frank Wedekind, nas construções da Bauhaus, de Walter Gropius e em tantas outras manifestações culturais.

Sobre essa efervescência cultural, Peter Gay comenta: “por toda parte jovens artistas rompiam com a arte acadêmica pomposa e tentavam se elevar acima de seus ambientes bombásticos para assim cultivar uma vida interior, articular suas ânsias religiosas e satisfazer seu obscuro anseio por uma renovação cultural e humana” (GAY, 1978, p. 18).

Entre 1918 e 1922, anos marcados pela queda do Império e o surgimento da Nova República¹¹, Valentin conquista seu espaço com *Annenhof*, *Theater in der Vorstadt* (*Teatro no Subúrbio*) e *Charivari*, em um meio artístico também marcado por guerras, revoluções e mortes.

¹¹ A República de Weimar compreendeu o período de 1919 a 1933 e terminou com a ascensão de Hitler ao poder.

Com a possibilidade de perpetuar sua imagem e obra para a posteridade, Valentin ficou encantado com o surgimento do cinema. Em 1922 e 1923 filmou diversas cenas e uma em particular sob a direção de Bertolt Brecht, em *Mistérios de um salão de cabeleireiro*, cuja estréia ocorreu em Zurique.

Em 1923, Valentin apresentava-se nos *Münchener Kammerspiele* para um grande público formado por gente comum, um pequeno séqüito de intelectuais, fãs já conquistados pela sua comicidade. Criativo, buscava sempre novos efeitos para diferenciar ainda mais suas cenas dos demais concorrentes. Uma de suas inovações foram os letreiros luminosos utilizados antes das apresentações (presentes nos cinemas e cabarés da época) com frases bem humoradas como: *senhora solteira procura um lugar para sentar em ótima localização, oferece-se um fogão com fogo ou piano de mesa*. Este foi um dos recursos cênicos imitados por Brecht pouco tempo depois, em *Tambores na Noite*, como efeito de estranhamento.

A dupla Liesl e Karl prosperava e, em 1º de abril de 1924, ambos festejaram a estréia do esquete *Die Raubritter vor München (Os salteadores diante de Munique)* nos *Kammerspiele (Premiere dês zweiakters)*, que eram pequenos espaços, teatros mais intimistas, para um público mais reduzido. Além deste, houve outros sucessos: *Der Bittsteller (O pedinte)*, *Der reparierte Scheinwerfer (O farol consertado)*, *Brillantfeuerwerk (O fogo de artifício brilhante)*, *Im Senderaum (No estúdio)*, *Im Photoatelier (No ateliê fotográfico)* e *Mondraketenflug (Foguetão Lunar)*.

Valentin não gostava de se fixar apenas em uma casa de espetáculos, fugindo de contratos longos, o que justifica sua constante troca de estabelecimentos. Exemplo disso foi a recusa, em fevereiro de 1928, da proposta de contrato fixo com o *Nationaltheater München* (Teatro Nacional de Munique), cuja justificativa apresentou durante uma peça (*Como eu me tornei cantor popular*), num aparte: *Quanto mais alto se sobe, tanto mais baixo se cai, e é isso que eu quero evitar!*. A partir daqueles anos, Valentin teve notória ascensão e reconhecimento nas mais diversas classes sociais, fosse entre os intelectuais, a elite ou o povo comum. Todos sabiam quem era Karl Valentin e o admiravam, sua fama ultrapassava fronteiras sociais. Após a apresentação do esquete *Tirolesa Violeta Alpina*, passou a exercer a direção de palco de *Wien-München* no famoso Hotel Wagner.

Alguns fatos curiosos marcaram sua vida. Por sofrer de asma, não foi aceito como soldado na Primeira Guerra, mas mesmo assim apresentou-se no *front* entre os anos de 1914 e

1918. Queria colaborar, mostrando sua preocupação com a situação: “Apesar de ninguém esperar nada de mim, um intérprete de idiotices, eu também precisava apresentar coisas sérias, como por exemplo, uma *Moritat* de guerra! Foi um grande sucesso e dois meses depois, eu, um comediante, cantava peças tristes e sérias.” (VALENTIN apud KELLER, 1996, p. 49). Após apresentar-se mais de cem vezes em diferentes hospitais da Campanha e cumprida sua meta, Valentin voltou ao seu humor habitual.

Para melhor compreender e avaliar a obra de Valentin é necessário imaginar a cidade de Munique da década de 1920, os seus tipos, os *Grantler* (andarilhos zangados e loucos) da cidade, as festas populares, como a *Oktoberfest*, tradicional Feira de Outubro ainda realizada em diversas cidades da Alemanha, reunindo milhares de pessoas, em que todos dançam e cantam músicas tradicionais, comendo muita salsicha e mostarda e principalmente bebendo cerveja, cuja tradição de produção remonta há séculos pelas cervejarias da Alemanha. Valentin tece um comentário: “A melhor amiga da salsicha é a cerveja!”. Existem nesse evento diversas atrações, desde parques com rodas gigantes, peças de teatro, feira de variedades até disputas de *chopp* em metro. A festa de Munique é a mais famosa delas e tem início em setembro, aproveitando o melhor do verão. O sofrido público da década de 1920 é o mesmo que, apesar do momento político, social e econômico degradado, cantava e falava alto em feiras e cabarés como um meio de expurgar as dores do momento. O senso de humor irônico e genial de Valentin foi fruto de todas essas vivências, numa época conturbada não só para a Alemanha, mas para toda a Europa.

Logo que conheceu Valentin, entre 1918 e 1919¹², Bertolt Brecht imediatamente notou que ele não fazia parte da categoria geral dos cantores folclóricos de Munique. A cidade, nos finais do século XIX, tinha meio milhão de habitantes, 1500 pensões e inúmeras cervejarias, nas quais se apresentavam os mais distintos cantores populares. Em poucas décadas, devido ao advento do rádio e do cinema, esses artistas perderam significativamente espaço. Apenas aqueles que realizavam algo que subvertesse o convencional obtinham destaque. Munique, nesse tempo, era uma mistura da cultura tradicional de *Volkssänger*, de *Salonhumoristen* e do cabaré político e satírico, freqüentado pela boêmia intelectual, como o controvertido poeta Frank Wedekind:

¹² Período marcado, como já citado, pelo fim da guerra e a proclamação da República de Weimar (instituída sem a participação popular, por coligação de forças pró-democracia). Esta também fracassou, devido aos governantes despreparados e à situação do país: inúmeras revoltas, população faminta, intelectuais desmoralizados pelo Tratado de Versalhes (no qual a Alemanha assumia toda a culpa pela guerra, como grande vilã).

Não eram cantores de canções folclóricas ou populares. São cômicos e humoristas. São *clowns* musicais, contadores de anedotas, cantores de animação, excêntricos, humoristas de prosa e canto, conferencistas, gente de entretenimento, cômicos de caracterização, saltimbancos, fazedores de caretas, imitadores, arranjadores de divertimentos, entretenedores de ocasião, fazedores de graça, humoristas musicais, gente original. Primeiramente eles mesmos não se chamavam cantores populares, isso veio mais tarde, quando esse tipo de entretenimento ficou ultrapassado, sendo aos poucos substituídos pelo cinema e pelos primórdios do rádio. Eles se intitulavam cômicos e humoristas de salão [*Komiker und Salonhumoristen*], o que também se lia em seus cartões de visita (GOESSEL apud KELLER, 1996, p. 45).

É importante ressaltar que, segundo Double (2004, p.204), o próprio Valentin, muitas vezes, intitulou-se Palhaço Musical. Devemos considerar, contudo, que existem diferenças significativas quanto ao sentido das palavras *Volkssänger* e *Salonhumoristen*. O primeiro pode ser traduzido por cantor do povo, mas não se refere àqueles cantores amadores, trabalhadores rurais que serviam como fonte para os coletores de canções populares e, muito menos aos músicos profissionais. Os referidos cantores do povo são os artistas que vieram do meio do povo, conhecendo perfeitamente as aspirações e preocupações do homem comum (algo comparável aos artistas do *British Music Hall*). A música, a canção e a fala rápida eram seu foco, sobretudo porque Munique preservava um ar bávaro e conservador ainda profundamente rural.

Em contraste, os *Salonhumoristen* eram comediantes mais sofisticados, atuando com figurinos de maior requinte, voltados para uma classe mais elevada, tanto econômica quanto socialmente. Karl Maxstadt foi um dos cantores que mais obtiveram sucesso no período. Valentin conseguiu, por sua vez, atrair os olhares da burguesia, dos estudantes, dos intelectuais e dos mais assíduos freqüentadores dos bares, típicos trabalhadores braçais. De maneira criativa, ele conseguiu resgatar e absorver os tipos de entretenimento popular para as suas cenas, sem cair no óbvio folclórico, que já era fórmula desgastada na época. Valentin foi simultaneamente um *Volkssänger* e *Salonhumoristen*, qualidade rara, além de ser um elogiado representante do cabaré político. Alguns esquetes eram considerados subversivos e os monólogos provocavam as convenções estabelecidas pela *Burgerlicheit* (Cidadania Burguesa), através da sátira mordaz, justamente no período mais conturbado da Alemanha. Entretanto, embora Valentin tivesse certos privilégios, seus comentários políticos eram implícitos, devido ao eminente medo da censura e da força policial.

Segundo o estudioso J. M. Ritchie, Valentin era um anti-militarista, um pacifista

assumido. No entanto, não deixava de se posicionar através das colocações subliminares em suas cenas. Tais colocações soavam destoantes para ouvintes desavisados (RITCHIE apud DOUBLE, 2004, p. 213).

Enfrentando o absurdo da situação da Alemanha com o absurdo da cena, Valentin exerceu um fascínio como ator do *Tingeltangel*¹³ e tal sucesso, segundo seus biógrafos, só não foi maior devido a sua enorme hipocondria e a um terrível medo de viajar, limitando suas apresentações ao circuito de Berlim (1923, 1928, 1929, 1930 e 1938), Viena e Zurique (1923).

Temeroso, fugia rapidamente de qualquer viagem mais longa. Um cenógrafo que trabalhou com ele, Josef Rankl, confirma esse fato ao relatar um episódio:

Valentin recebera um convite de um produtor da América para uma temporada de apresentações. Perguntado se iria com ele, Rankl concordou prontamente, mas o ator amedrontado disse: “Olha só! Pense como o oceano é fundo em algumas partes! Ah! Isso não vai dar certo!” (RANKL apud KELLER, 1996, p. 45).

Suas esquisitices geraram comentários durante toda a sua vida, com passagens interessantes e engraçadas que serviram para salientar ainda mais a imagem de artista excêntrico junto aos moradores de Munique. Keller (1996) cita que Valentin nunca se afastou do local onde nasceu. Todas as casas em que residiu distanciavam-se poucos minutos umas das outras, fato que comprova a pouca simpatia de Valentin pelo risco. Outro fato curioso: quando iniciou sua turnê por Berlim, mandou afixar cartazes por toda a cidade com os dizeres: *Karl Valentin deixou Munique! O maior comico trágico da Alemanha, Karl Valentin, abandona Munique*. Uma ironia com um dos seus maiores rivais, o comico Weiss Ferdl, que era também muito admirado e, por alguns, classificado como melhor que Valentin.

Outras de suas manias renderam vasto material, que viria a ser muito útil para a

¹³ Segundo as notas do livro *Du Cirque au Théâtre* (1983, p. 43), o termo *Tingel-Tangel* pode ser empregado com diferentes conotações, e gerar confusão, pois se refere às salas de variedade de baixo nível. Geralmente é empregado erroneamente em substituição aos termos *Uberbretl* ou *Kabarett*, e a confusão pode ser maior, pois havia um teatro com este nome. Quanto à origem do termo, são propostas duas versões: a mais conhecida afirma que, por volta de 1890, existia uma *Singspielhalle* muito vulgar chamada *Triangel*, onde estava engajado o comico Karl Tange; os berlinenses por brincadeira o chamavam *Triangel-Tange*, então o local passou a ser chamado por esse nome e o termo foi generalizado para esse tipo de estabelecimento. Uma outra versão: nos anos de 1850, um cantor popular de Hanover, Gottholt Tangel, cantava em uma *Polkakneipe*; ele mandava sua filha recolher o dinheiro várias vezes durante a noite, usando dois pratos que eles chamavam de *tingeln*, provavelmente por causa do barulho das moedinhas. Uma noite, um estudante que achava que *Tangel* exagerava o interpelou: “O senhor é um verdadeiro *Tingel-Tangel*”. Se uma das versões, bem anedóticas, se justifica, seria a segunda, em virtude da data.

montagem do museu (*Valentin Musäum*) sobre o ator e sua trajetória. Suas casas sempre foram arquivos históricos do teatro de variedades, entulhadas de objetos estranhos, pois em suas andanças coletava materiais diversos, como fotos de atores performáticos, de locais excêntricos, loucos, de cenas acrobáticas nas feiras e musicais variados. Sistemático, catalogava as datas, anotando a especialidade de cada artista, anedotas pessoais sobre eles e os comentários surgidos do público com as respectivas reações diante de cada espetáculo.

Valentin foi um artista com diferentes facetas, com múltiplos interesses. Procurou novos empreendimentos, investimentos pouco rentáveis sob o prisma financeiro, mas sem dúvida criativos para a época. Em 02 de março de 1931, inaugurou, na rua *Leopoldstrasse* nº. 46, o seu próprio teatro, com um programa *Tingeltangel*, fechado depois de dois meses em função de exigências públicas de sistema contra incêndio. Essa foi uma época difícil para todos na Alemanha governada pelo herói da Primeira Guerra, Alfred Hindenburg, um magnata industrial que enriqueceu durante a inflação dos anos anteriores. Os nazistas conquistavam mais espaço e o governo assinava inúmeros decretos controlando os preços e reduzindo as compensações de desemprego. Portanto, o povo estava descontente, e rir de Valentin ainda era um prazer barato. Valentin atuava em meio a essa turbulência. Em outubro de 1934, quase um ano após Hitler ser eleito como Chanceler da Alemanha, ele inaugurou, na rua *Leopoldstrasse*, um *Panoptikum*¹⁴ (Panótico), e no mesmo ambiente apresentava diferentes entretenimentos ao público, como esquetes, cenas de rua, números circenses e curiosidades como personagens de cera à espera de projeções.

No local apresentava elementos e objetos inusitados: *A maçã mordida por Adão*, *O Jardim zoológico de Karl Valentin*, *Uma escultura de neve derretida*, *Um Vesúvio sem erupção*, pois era proibido fumar na sala, ou ainda *Um elevador que levava ao centro do mundo*, todos com efeitos sonoros obtidos através de diferentes recursos.

Em decorrência da mudança dos tempos, esse tipo de atração deixou de despertar interesse, e assim, no final de 1935, o local fechou provavelmente por falta de público. Tanto Valentin quanto Liesl Karlstadt perderam uma quantidade significativa de dinheiro. Após a experiência frustrada, ela passou a enfrentar constantes crises depressivas. Valentin viajou para Berlim e retornou para Munique, tentando apresentar dois novos esquetes: *Elendstendenzen* (*Tendência de Miséria*) e *Die Erbschaf* (*A Herança*), ambos proibidos pelos nazistas.

¹⁴ Uma espécie de porão onde aconteciam diferentes cenas, um local que remetia àquelas curiosidades.

Em 1937, apesar do fracasso anterior, Valentin não desistiu, e outro *Panoptikum* foi aberto; na rua *Färbergraben* instalou um bar ligado a um salão de jogos. Ali se apresentava diariamente. O local ficou conhecido como *A Espelunca de Cavaleiros*.

Em 1940, a guerra estava cada vez mais violenta e o local foi fechado e transformado, ironicamente, em abrigo antiaéreo por determinação municipal. Quando foi devolvido, todos os objetos, móveis, utensílios estavam destruídos e Valentin, revoltado, escreveu para o prefeito local, criticando aqueles que quebraram tudo por ordem superior: “Agora eu poderia reabrir o meu porão, mas como não tenho mais os meus apetrechos, não precisam mais do porão, mas só estou estranhando uma coisa – que outras pessoas possam fazer coisas muito mais engraçadas do que eu!” (KELLER, 1996, p. 45).

Devido às dificuldades financeiras, passou a escrever para o jornal *Münchener Feldpost*. Entre 1945 e 1946, trabalhou na produção de pequenos artigos sobre aspectos da vida cotidiana, criando também uma série de rádio intitulada *Em torno de Karl Valentin*, suspensa depois de cinco episódios. Segundo seu biógrafo Keller, o público havia se cansado, e ele, indignado, declarou numa carta a um amigo, Kiem Pauli: “Eu conheci os meus queridos muniquenses e bávaros. Todos os outros, com exceção dos esquimós e indianos, tiveram mais interesse em mim do que meus contemporâneos!” (KELLER, 1996, p. 55).

Após a Segunda Guerra, longe do rádio, um dos meios de comunicação de maior audiência no período, Valentin estava realmente fora do circuito. Voltou às ruas com Liesl Karlstadt, e sua última peça da qual se tem registro foi *Familiensorgen (Problemas de Família)*, em 1943. Uma pequena turnê com as peças *Simpi* e *Bunte Würfel (Dado Colorido)* encerrou sua carreira e marcou seu declínio definitivo.

Em 09 de fevereiro de 1948(66 anos), Karl Valentin faleceu vitimado por um simples resfriado, empobrecido e esquecido. Foi sepultado dois dias depois, no cemitério de Planegg. Hoje, no centro de Munique, no *Isartor*, localiza-se o *Valentin Karlstadt Musäum*, com dezenas de objetos, figurinos, livros, fotos e os estranhos objetos criados por Valentin. É um local muito visitado, principalmente pelos compatriotas interessados em sua vida. Valentin ainda provoca riso com suas excentricidades, apesar da distância temporal com relação a sua época.

1.3.1 Karl Valentin, a paixão pelo cinema e pela perpetuação através da tela.

Karl Valentin não se contentou apenas com as apresentações de teatro nos cabarés e de seus múltiplos espetáculos de variedades. O cinema, novidade nascente naquele período, conquistou-o imediatamente e o fez investir milhares de marcos em diversas produções. Atuou como ator, produtor, escritor, diretor e cenógrafo em mais de quarenta películas. Reunindo a síntese do humor ingênuo, marcou uma época esplêndida de descobertas, e suas realizações, embora pouco divulgadas em outros países, foram comparadas ao legado de Charles Chaplin e Buster Keaton, por sua originalidade e comicidade ímpares, aliadas à revelação da alma do homem comum.

Seus primeiros filmes foram mudos, mas não menos interessantes. Nos posteriores, falados, utilizou mais uma vez todo seu domínio da língua alemã, transportando para o cinema o jogo sonoro provocado pelas palavras no teatro.

Seu primeiro filme, *Karl Valentins Hochzeit (O casamento de Karl Valentin – 1913 – 6 min)*, foi filmado antes mesmo de Chaplin (a quem admirava) iniciar sua trajetória cinematográfica em 1914. Valentin acumulava funções por desejo próprio, sendo ator, escritor e seu próprio diretor, criando no momento das filmagens novas cenas, suas famosas improvisações. Assim, se indispunha constantemente com quem quisesse dirigi-lo, pois suas idéias já estavam desenvolvidas, inclusive com tipos cômicos já definidos e anteriormente estruturados. Os filmes, quase todos curtas-metragens, nos quais se percebe a junção de uma espécie de cinema cabaré com o burlesco. Somente nos anos posteriores à sua morte, houve uma real valorização do seu legado cinematográfico (KELLER, 1996, p. 08).

Com espírito empreendedor, vislumbrou, tanto no disco de vinil (novidade da época), quanto no cinema, um modo mais imediato de atingir o público, ou seja, um contingente muito maior do que o reunido nos cabarés onde se apresentava. Desejava que sua produção artística fosse acessível a todos, sem que isso significasse baixa qualidade ou a utilização de anedotas vulgares, optando por construções de cenas críticas e densas, permeadas pelo humor negro que tanto o agradava. Valentin produzia um humor mordaz e implacável. Segundo Keller (1996), num anúncio da época, o ator oferecia a todos os que precisassem ir às batalhas (guerra) um meio de conservar, por dez marcos, sua voz em discos como herança para a família, caso morressem no campo de batalha. Tratava-se de um evidente humor negro anárquico e debochado, além de uma indisfarçável inconformidade esquerdista com a situação

social e política vigente.

Evidências desse traço são encontradas no livro *Cômicos do Cinema*, do historiador de cinema Thomas Brandlmeier (1996), que descreve Valentin como o *cantor popular no papel de inimigo do povo*¹⁵, devido ao principal foco de suas ações estar voltado para o meio social que o havia produzido (BRANDLMEIER apud KELLER, 1996, p. 09).

Entre seus trabalhos preferidos estão os curtas-metragens focados no humor negro, coerentes com seu estilo. A fidelidade para com suas próprias convicções o impedia de fazer concessões em seu trabalho, e talvez tenha sido o empecilho para a obtenção de uma notoriedade ainda maior. Tanto que, em 1926, a indústria cinematográfica de Hollywood interessou-se por sua produção, mas ele recusou qualquer espécie de adaptação de sua obra, rompendo com a possibilidade de vinculação com a já poderosa indústria norte-americana.

O auge de sua produção cinematográfica deu-se no início dos anos de 1930, com espetaculares tragicomédias. A miséria do pequeno burguês, retratada com a acidez de seu humor, aliada à inseparável desconfiança contra o mundo, provocava risos engasgados e lágrimas. Exemplares dessa época os são curtas *Der Firmling* (1934 – 23 min) e em *Die Erbschaft* (1936 – 20 min).

Farsas leves, filmes de ação, pequenas peças cômicas, mostram Karl Valentin abusando de seu poder de improviso, divertindo-se em cena, inventando falas, quebrando as regras por ele mesmo estabelecidas, “saindo da personagem”, distanciando-se, em terceira pessoa, evidenciando, mais uma vez, elementos cênicos que surtiram efeito imediato sobre o jovem Bertolt Brecht e que posteriormente seriam reutilizados por ele em outro contexto. Exemplo de seu improviso: ao gravar *Casa de Discos* (1934 – 25 min), Valentin incluiu, no momento da gravação, uma conversa ao telefone totalmente improvisada, que deixou os outros atores completamente atordoados. Seus papéis preferidos eram homens comuns, desprezando os tipos burgueses. Em *Farol Endiabrado* (1933 – 24 min), há um electricista que se deleita com o fato de que sem ele nada funciona, ou seja, o trabalhador braçal tem seu grande dia. Essa é mais uma confirmação de sua visão da realidade e da crítica irreverente ao seu trabalho. A proximidade com o cotidiano de seu público aumentou sua consciência e seu senso do ridículo, e as diversas situações constrangedoras envolvendo a personagem são testadas. Uma delas é fazendo-o chorar, pois ao ver o ator desprovido de proteção, o público

¹⁵ Termo também utilizado para descrever o próprio Bertolt Brecht.

deleita-se com sua fragilidade provocando o efeito inverso: o riso.

Mário Bolognesi discorre sobre como a personagem-palhaço é tributária de um complexo simbólico que opera com um tipo cômico geral e uma inspiração individual:

A construção da personagem, assim, obedece a um determinado perfil individual, que se apóia nas características corporais do ator e em sua própria subjetividade. Mas, para alcançar o estatuto de personagem, o ator procura adequar suas matrizes internas às características tipológicas do palhaço, oriundas da tradição da bufonaria. A síntese desses universos distintos propicia a expressão de uma subjetividade por meio de um tipo cômico imutável. Isso confere ao palhaço um grau de universalidade que se manifesta de forma particular. Logo, ele é, concomitantemente, único e universal (BOLOGNESI, 2003, p. 198).

Franz Blei descreveu sua visão sobre Karl Valentin na *BZ* (Jornal de Berlim), distinguindo-o de outros artistas de forma peculiar, por congregar na mesma pessoa suas várias facetas. Para ele, Valentin é menos que um ator, pois não desempenha um papel, e é mais do que um ator, pois é o que ‘representa’... é um comediante, e nem sequer é cômico, é trágico (BLEI apud KELLER, 1996, p. 16).

A comunicação utilizada por Valentin, por vezes um tanto ilógica para o público, foi seu aspecto diferencial, pois quanto mais movimentadas e absurdas eram as situações, mais criativas e interessantes se tornavam. Seguindo de forma planejada o que propôs, ele não cede aos modelos naturalistas de apresentação vigentes à época. Na década de 1930, ele atinge o auge de sua popularidade:

Eram-lhe oferecidas participações (em filmes), em diferentes períodos, por Max Öphuls e Max Reinhardt, ambos os quais ele recusava (com a exceção de uma pequena participação em *A Noiva trocada*), mas ele eventualmente atuava em filmes de diretores menos reconhecidos na década de trinta (CALANDRA, 1974, p. 98).

Embora Valentin tenha sido uma importante peça na história do cinema da Alemanha, somente a partir de 1990 houve o resgate e a valorização de sua obra. Ele fez do cinema um instrumento para a divulgação do seu trabalho, e como ator inovador soube perpetuar sua imagem através da tela. Sobre ele, Keller afirma:

O talento original de Valentin enquanto cômico jamais foi posto em dúvida, mas só muito tempo depois de sua morte ele foi descoberto como único cômico alemão de cinema de renome mundial, apesar de seu legado consistir em apenas cerca de 40 filmes, geralmente curtas. O filme e o disco de vinil eram a grande chance de Valentin de alcançar seus espectadores para além do restrito raio de uma apresentação de botequim (KELLER, 1996, p. 20).

1.3.1.1 *Mysterien eines Frisiersalons – Mistérios de um salão de cabeleireiro*

Esse foi o único filme realizado por Karl Valentin sob a direção de Bertolt Brecht. Alguns o classificam como dadaísta, outros como surrealista, mas independentemente de classificações ou definições, *Mistérios de um salão de cabeleireiro* é um filme raro¹⁶, não somente por ter sido realizado em parceria por esses dois artistas criativos, mas também pelo próprio estilo irônico, pelo humor negro e divertido que apresenta. Entre várias tentativas, acertos e erros, os vinte e cinco minutos de filme, em branco e preto, mudo, representam o espírito da boêmia de Schwabing, o bairro mais popular de Munique.

As inovações tecnológicas evoluíam aceleradamente, e o cinema era a revolução do momento. Considerado algo espetacular, a perpetuação da imagem era uma experiência única e fascinante. Naquele mesmo ano na Alemanha, no *Cine Alhambra*, em Berlim, ocorreu a primeira demonstração do *Triergon* (técnica do cinema sonoro), desenvolvida a partir de 1919 por Joe Engl, Joseph Massole e Hans Vogt. Em 1923, estreou a película mais cara da UFA¹⁷ (que possuía, naquele ano, 115 salas de projeção em todo o país): a primeira parte de *Nibelungos (Die Nibelungen): A morte de Sigfrido*, de Fritz Lang, baseado no romance medieval alemão redescoberto em 1755.

O período era, portanto, de grandes inovações, e Brecht explora na tela uma cena que, no mínimo, é inusitada: a figura de um barbeiro (Valentin) que lê o jornal em pleno expediente, fumando seu cigarro, enquanto três clientes o esperam na outra sala. Na seqüência, mais clientes chegam, e o barbeiro precisa trabalhar. De um deles, remove uma espécie de furúnculo, utilizando um grande alicate. Em um outro, faz um corte de cabelo horrendo, completamente diferente do pedido. O caos se instaura e fica ainda pior quando o barbeiro, numa cena totalmente surreal, corta a cabeça de um cliente. A cabeça rola pelo chão

¹⁶ Ver anexo 2.

¹⁷ UFA: Principal estúdio cinematográfico na Alemanha de 1917 a 1945, gozava reputação internacional. Repouso da indústria de filmes na Cultura de Weimar, produziu clássicos como *Dr. Mabuse* (1922), *Anjo Azul* (1930) e *Metropolis* (1927).

e ele sai à procura dela. Depois de muita confusão, encontra a cabeça, que é fixada ao pescoço com fita adesiva e o cliente vai embora normalmente. Brecht repete, anos depois, uma cena de mutilação assemelhada por três palhaços em *Baden Baden* (estréia em 1929), cujo personagem, Sr.Schmidt, é um gigante que pouco a pouco é totalmente desmembrado.

Temos acima a síntese do filme, que analisaremos mais detidamente adiante, no qual Valentin, usando mais uma vez o seu longo nariz postiço (uma outra característica usual), faz o barbeiro envolvido em vários acontecimentos. Seja martelando o queixo do cliente ou cortando-lhe a cabeça, tudo é feito sem pressa, simulando naturalidade como se fossem atividades rotineiras; imagens que o ligam ao absurdo e ao surreal.

Como salienta Keller (1996), as ações propostas por Valentin diferenciam-se totalmente das de seus colegas cineastas por quebrarem as regras. Pode-se pensar que essa subversão era uma saída para sobreviver em um mundo que ele rejeitava. O mundo imaginário, construído por ele, era muito mais interessante; embora muitos não compreendam a significação da ruptura em suas ações, considerando-o um fracassado, Valentin mantém-se fiel artisticamente, à sua visão de mundo.

Nesse ponto, Double e Wilson são unânimes ao salientarem a falta de palavras para exprimir a peculiaridade de sua comédia, repleta de truques surreais, composta por um estilo muito sutil de interpretação:

Embora Valentin tenha feito vários filmes (mudos e sonoros) e numerosas gravações em estúdio, há uma carência de gravações ao vivo. [som] O que isto significa é que nós só podemos supor as sutilezas de como seu estilo de atuação distinto, relaxado, e cheio de truques poderia ter sido trabalhado em encontros com audiências ao vivo, e o tipo de relação que ele teve com elas. Não obstante, dado como são suas atuações nos filmes, parece provável que uma razão significativa para seu sucesso seja sua força e distinção como artista! (DOUBLE, 2004, p. 209).

1.3.2 Adolf Hitler, um fã indesejável!

Dom Quixote da Isar, assim Karl Valentin foi nomeado por alguns admiradores. Certamente, porém, um Dom Quixote às avessas. Segundo Keller (1996, p. 07), o título foi conquistado devido à sua forma física esquelética, pois se encontrava bastante distante do personagem de Cervantes que lutava contra moinhos de vento. Valentin satirizava “moinhos reais”, utilizando como arma a própria linguagem, fervorosa e eficaz, para os seus objetivos

de crítica.

O jornalista e escritor Kurt Tucholsky, chamou a atenção para a *comicidade das frases, potenciais irracionais*, alcunhando-o, como já foi dito, de *Der Linksdenker (Pensador de Esquerda)*, em virtude da conotação presente no subtexto das cenas e na aparente falta de lógica de suas frases (TUCHOLSKY apud DOUBLÉ, 2004, p. 205).

Apesar dessas classificações e de sua obra apresentar situações que criticavam o sistema vigente na Alemanha, Valentin não se envolveu diretamente com os problemas políticos daquele momento (ao menos aparentemente). Alguns insinuam que ele tenha sido um apadrinhado de Hitler, uma vez que este, sendo admirador do comediante, chegou a oferecer-lhe uma quantia relevante pelas fotos antigas de Munique que Valentin colecionava.

Hitler fora, na juventude, um inexpressivo copiador de cartões postais quando morou em Munique, mas nutria verdadeira admiração pelas imagens da cidade e por tudo o que ela lhe proporcionara naqueles anos, ou seja, a força e a alegria das festas populares, dos bares, da sua gente e de seus artistas. A transação não foi, porém, realizada, porque o artista recusou efetuar-la.

Valentin, apesar do controle policial e da censura, conseguiu explorar com maestria a sátira política contra o sistema, realçando a dubiedade das expressões utilizadas em cena.

Em 1933, ano da definitiva ascensão do nazismo, muitos artistas e intelectuais abandonaram a Alemanha. No entanto, Valentin permaneceu em Munique protegido, crescendo em popularidade e sucesso, com a condição de manter-se comportado. Dessa forma, justifica-se a existência de especulações acerca da acomodação de Valentin ao sistema vigente à época. Entretanto, ele esteve envolvido inúmeras vezes com censores.

Os pesquisadores Oliver Double e Michael Wilson discorrem sobre esse período incerto, destacando que a atitude dúbia de Valentin fosse talvez a única opção plausível a ser tomada naquele momento por um artista de cinquenta e um anos, com uma carreira arduamente construída:

No final das contas, a relação de Valentin com os nazistas é complexa e ocasionalmente contraditória, mas sua habilidade em permanecer desligado de qualquer partido político oficial era indubitavelmente um fator fundamental permitindo que ele continuasse seu trabalho sem muita interferência. Devemos ser cautelosos em nossa crítica sobre sua decisão em permanecer e prosperar na Alemanha nazista. Em 1933 Valentin estava na

meia idade, e pode ser que tenha se sentido muito velho para ir para o exílio ou nervoso em abandonar seus seguidores na Alemanha se tentasse começar sua carreira novamente. Ele simplesmente pode ter relutado em deixar sua Munique amada. (DOUBLE, 2004, p. 205).

Podemos supor que talvez Valentin também relutasse em viajar devido a seu medo de deixar sua casa, uma síndrome de pânico cujo diagnóstico na época era inexistente. Como afirma Keller (1996, p. 51), Valentin foi um neurótico urbano precoce.

Uma coisa é certa, Valentin realmente jamais se vinculou a qualquer partido, e isso lhe trouxe vantagens. Quando indagado se tinha sido membro de partido, ele, irônico, respondia: “Não! Mas porque ninguém me convidou. Se eles tivessem feito, eu teria muito medo em recusar”.

Algumas cenas categoricamente antinazistas foram escritas entre 1941 e 1946, justamente no período em que estava afastado dos palcos. No monólogo *Der Vereinsrede (O clube do discurso)*, ele parodia de forma indelicada a retórica de Goebbels (famoso por seus dotes retóricos pois era Ministro da Propaganda de Adolf Hitler).

No livro *A Berlim de Bertolt Brecht*, o historiador Wolf Von Eckardt nos conta que, quando jovem, trabalhava em uma tipografia em Berlim e, ao avistar o administrador nazista, escondia-se no banheiro, para não repetir a saudação. No local, ele e os colegas faziam algumas piadas e dentre elas as relacionadas com Karl Valentin, cujo tom não permanecia neutro nas referências contra o sistema:

[...] No sanitário fumávamos e Keesbeck cautelosamente foi se sentindo cada vez mais livre para me lembrar dos dias de outrora, que subitamente pareciam bons, agora que tudo era ruim. Ele falava da inflação e das batalhas de rua entre comunistas e tropas de assalto. Trocávamos as mais recentes piadas antinazistas, como aquela sobre Karl Valentin, o comediante de Munique que mesmo com o comício monstro em andamento em Nuremberg aparecia diante do pano, levantava o braço direito e gritava: “Heil... que droga, agora esqueci o nome dele!” (ECKARDT, 1996, p. 29).

As concessões feitas a Valentin talvez possam ser justificadas pela própria trajetória de Hitler em Munique e seu convívio com a boêmia. Provavelmente o Führer também foi um dos espectadores dos cabarés onde o artista havia se apresentado.

Os biógrafos de Hitler são unânimes em afirmar que ele, quando lá morou, a partir de

1913, conscientizou-se de sua mediocridade como pintor (um copiador de paisagens, de pontos famosos como a porta do *Sendling* e o Teatro Nacional) perante a exuberante classe artística constituída em Munique. Assim, a necessidade de alimentar sua superioridade, e a situação política que a Alemanha vivia levaram-no a optar pela carreira política, construindo meticulosamente a imagem de grande libertador.

Segundo Joachim Fest, Hitler considerava suas idéias artísticas e políticas como um todo, celebrando o regime como a reconciliação final entre a arte e a política. Essa atitude, porém, devia-se unicamente à sua ideologia de estado de beleza apolítico (FEST, 2005, p. 403).

Hitler justificava a constante valorização dos seus valores culturais, tendo declarado várias vezes:

[...] política nada mais é para mim do que um meio para atingir a meta. Há pessoas que acreditam que seria difícil para mim renunciar às minhas atuais ocupações. Não, será o mais belo de minha vida o dia em que deixarei a política, abandonando atrás de mim todas as preocupações, as obrigações, a irritação. As guerras vêm e passam. Só restam valores culturais (HITLER apud FEST, 2005, p. 403).

Tais afirmações correspondiam, segundo Hans Frank, à tendência da época em banir tudo o que fosse relativo à guerra, obedecendo apenas ao ideal elevado da ação cultural. Desse modo, pode-se justificar a permanência de Karl Valentin em suas atividades, exercendo-as sem maiores intromissões e com certo ar de negligência por parte dos censores.

O biógrafo Michael Schulte afirma que, apesar de seu desgosto completo pelo Nacional Socialismo, Valentin era tudo menos um lutador de resistência, porque era muito medroso para tanto. É interessante ressaltar que, em compensação, Brecht afirmava que, no exílio, só tinha um motivo para escrever e, referindo-se a Hitler como *o pintor*, anunciava: “Em mim lutam o entusiasmo pela macieira e o horror pelos discursos do pintor, mas apenas o segundo me conduz à escrivantina!” (LIMA, 1996).

Após a Guerra, Valentin conviveu com o período de incertezas políticas, sociais e econômicas. Seu auge chegara ao fim, assim como suas atuações junto a Liesl Karlstadt, com quem voltara a partilhar a cena até morrer, em 1948.

1.3.3 Peças cômicas, irônicas ou simplesmente ilógicas?

Do que ele é composto? De três coisas: do gracejo corporal. Do gracejo espiritual. E de genialidade própria. Seu recurso: a tranqüilidade e firmeza.

Alfred Kerr

Ao analisarmos as técnicas empregadas por diferentes palhaços, sempre notaremos elementos que os distinguem uns dos outros, e com Valentin não seria diferente. Caracterizando o humor como um ato de transgressão dos padrões artísticos existentes naquele momento da Alemanha, iremos nos deter na exploração de alguns dos procedimentos cênicos empregados por Valentin. Assim poderemos dimensionar melhor a compreensão das possibilidades técnicas do humor, vislumbrando aquilo que, mais tarde, Brecht empregará como estratégia de rompimento, como forma de atingir o estranhamento.

A obra de Valentin é marcada pela desconfiança sobre o mundo, oferecendo uma visão irônica e um senso muito especial para encarar o ridículo e assumi-lo como instrumento próprio de crítica. Henri Bergson, em seu estudo sobre o riso, reitera o distanciamento da emoção, quando o cômico é focado, ou seja, há uma retomada do lúdico, do grotesco e um esvaziamento do sentimentalismo – o próprio ator é o objeto risível. O autor descreve esse processo como algo muito especial, pois, para atingir o seu ridículo, exige-se do ator algo a mais, tal como uma “anestesia momentânea do coração”, para produzir, em plenitude, o efeito desejado. O humor auto-irônico destina-se à inteligência pura, necessitando de um ambiente coletivo para sua ressonância. “O cômico surgirá quando homens reunidos em grupo dirijam sua atenção a um deles, calando a sensibilidade e exercendo tão só a inteligência.” (BERGSON, 1987, p. 13). Dessa forma, o riso assume uma função, e só existe quando corresponde a determinadas necessidades de um grupo, exagerando certos comportamentos e ressaltando-lhes o ridículo com o objetivo de evitá-los.

Segundo Bolognesi, apud Santarcangeli, o cômico aponta os desvios, e desperta a surpresa, cabendo ao riso o ato de revisão e retorno que apela às inteligências uma possível correção de rotas. Assim, o riso é um mecanismo de afirmação e de defesa dos valores estabelecidos, uma espécie de proteção que faz com que o indivíduo não se sinta isolado: realça, pois, certa superioridade coletiva (BOLOGNESI, 2003, p. 156).

Segundo Sackett (SACKETT apud DOUBLE, 1982, p. 06), essa classe, a da burguesia,

lidou com a insegurança, construindo um edifício que foi mantido pela necessidade de garantia. Todos se sentiam incluídos dentro de suas paredes e debaixo de seu telhado, todos se sentiam como pertencentes à organização e olhavam para fora e para o resto do mundo como se ele fosse composto de estranhos.

Podemos inferir, portanto, que Karl Valentin ofereceu o caos à burguesia, que, ao vê-lo fracassar em cena, sentia-se reconfortada, uma vez que a subversão rompia todos os parâmetros. O público era afrontado de forma alegre. Rindo do artista, ria de seus próprios fracassos. A classe média alemã estava economicamente insegura, temerosa de renunciar às últimas regalias que possuía como *status* e renda, para um declínio humilhante rumo à classe dos operários:

Ele fez uma carreira ao representar o caos para sua audiência, e consciente disso ou não lhes deu sentimentos de superioridade... A preocupação de serem pegos em uma escala de declínio social, fez com que eles continuassem a ver Valentin em um degrau mais baixo... Rindo, eles puniam Valentin por seus fracassos, gratos pela chance de fazê-lo, eles o recompensaram vindo assisti-lo falhar novamente (SACKETT, 1982, p. 06).

Valentin teve muitos admiradores de diferentes segmentos, principalmente artistas e intelectuais, tais como Alfred Kerr, Samuel Beckett, Alfred Polgar, Paul Morgan, Kurt Tucholsky, Heinrich Mann, dentre outros.

Escreveu mais de quatrocentas peças, a maioria delas não encenadas nem traduzidas para outros idiomas após sua morte. Como artista, soube como poucos capturar a essência do caráter da montagem de teatro de variedades, ao colocar concomitantemente várias cenas no palco. As origens deste tipo de comédia, os intitulados *stand-up comedy*, estão justamente nesses anos, nas primeiras décadas do século passado, quando humoristas faziam turnês que incluíam números de canto e dança. Na mesma época, surgiram Charles Chaplin e os Irmãos Marx que, ao contrário de Valentin, obtiveram fama mundial.

Das cenas apresentadas por Karl Valentin, uma das mais interessantes é *Das Aquarium* (*O Aquário*, em anexo), que analisaremos mais detidamente, uma vez que foi a partir da sua criação, em 1908, no *Baderwirt*, que houve a grande inovação no repertório do artista.

Associada ao melhor dos espetáculos de variedades, essa cena dirigia-se diretamente ao público, provocando o riso através do tom, ritmo, passo, posição, expressão corporal e gestual. Além disso, o ator desenvolvera uma cumplicidade direta com a platéia, conseguindo

mantê-la atenta durante toda a apresentação.

Pesquisadores do estilo de interpretação de Karl Valentin, como Michael Wilson e Oliver Double, ajudam-nos a entender como ele estruturou suas cenas no monólogo *O Aquário*, oferecendo-nos uma noção do processo da montagem.

Wilson e Double sustentam suas conclusões através da análise de fotografias das apresentações, poses que sugerem um estilo de desempenho, composto por uma variedade exagerada e caricatural de expressões. Valentin usava acessórios postiços, como narizes, barbas, chapéus etc., e sua performance era repleta de truques e efeitos surreais, considerados sutis quando comparados aos exagerados adereços usados por sua assistente Liesl.

A partir de *O Aquário*, ele encontrou sua verdadeira voz, desencadeando um processo de desenvolvimento de suas potencialidades artísticas. A execução das ações tornou-se mais fácil e segura, pois o contato mais intenso com o público propiciou-lhe uma melhor definição sobre a sua visão do que deveria ser feito para conquistá-lo. Assim, quebrou as regras da linguagem e da lógica.

Sackett (SACKETT apud DOUBLE), ao contrário, defende esse ponto de vista sob aspectos sociológicos, afirmando que Valentin só alcançou sucesso por permitir ao público o sentimento de superioridade e o riso dos seus ilógicos fracassos. Rebatendo tal afirmação, Wilson e Double sustentam que Valentin foi essencialmente anárquico, ultrapassando os padrões teatrais tradicionais, quebrando a lógica existente e falando com uma proximidade não hierárquica com o público, traço que ambos defendem como a causa de seu imenso sucesso. Valentin, portanto, agradava criticando, rindo com o público de seus próprios padrões conservadores e moralistas:

Mesmo se o público de Valentin fosse inseguro e conformista, como Sackett afirmou, a sua habilidade como artista proporcionou a liberdade de compartilhar sua visão mundial e anárquica com eles, talvez até desafiar seu conservadorismo. Enquanto alguns comediantes trabalham indubitavelmente reafirmando os valores do seu público, é simplista acreditar que este sempre é o caso (...) (DOUBLE; WILSON, 2004, p. 210).

Valentin transgrediu inúmeras vezes os valores da sociedade. Em 1917, por exemplo, ao satirizar o Rei Ludwig II da Baviera, foi proibido de atuar por seis semanas. Noutra ocasião, no início da primeira guerra, os diretores de teatro (nomeados pelas autoridades) ordenaram para apresentações somente atos com desempenho comprometido e temas

patrióticos. Valentin, obrigado a cantar uma canção de moralidade de guerra, o fez de forma subversiva, utilizando tom de seriedade exagerado. Com isso provocou risos e a percepção de que o ator estava, mesmo sem aparentar tal intenção, ironizando a canção, seu sentido, sua atitude e ideologia.

Em *O Aquário*, o monólogo conduz a uma desordem alegre, nada é estruturado e as palavras são constantemente alteradas dependendo da reação do público. Isso pode ser observado em algumas passagens que soam como absurdas ao olhar menos familiarizado, mas que, na realidade, estão articuladas a uma lógica muito bem definida. Eis um trecho do texto *O Aquário*, enfatizando tal criatividade:

Eu tinha uma sala de estar, onde eu tinha minha cama. De fato eu tinha minha cama na sala de estar extra e morava no quarto... Não notei que os peixes precisavam de mais água, e assim enchi um balde, mas havia muita água e ela estava tão alta que passou por cima do topo do aquário que só notei no outro dia, e um dos peixes-vermelhos tinha nadado para fora por cima do topo do aquário e caído no chão – porque no quarto onde está o aquário temos um chão – e lá estava ele, mas só depois de ter parado de cair! (VALENTIN apud DOUBLE, 2004, p. 207).

Além dessa construção absurda para os moldes do teatro vigente à época, há um significativo subtexto nas entrelinhas, ponto que retomaremos nos próximos capítulos, quando abordaremos as peças de Valentin assistidas por Brecht.

Há outro exemplo de ruptura com os valores em voga, uma ironia direta, lançada sobre a classe média, que fomenta a discussão da significação dos valores institucionalizados como padrões de convivência social harmônica. Tal é o texto que Valentin intitulou *Verein der Katzenfreunde (Sociedade dos Amigos dos Gatos)*, encenado por Liesl Karlstadt.

O texto exagera a obsessão pela ordem, métodos, procedimentos e *status* social. Seguindo uma linha próxima também ao absurdo, retrata o Secretário Geral da Sociedade dos Amigos dos Gatos presidindo uma das reuniões do clube. Satirizando a ideologia do regime, questiona os valores do 3º *Reich* e sua pretensão de ser única e hegemônica. O secretário (Liesl), lendo em voz alta a lista dos 26 sócios, expulsa os membros, um a um, anotando as suas respectivas profissões, realçando-lhes a posição social, por exemplo: Mrs. Bunting – esposa do Administrador Senior Diocesano. A lista é repetida, enfatizando-se os sócios ausentes e assinalando os nomes de maneira formal, através de palavras ou expressões como “nomeadamente” ou “seguintes membros”, reiterando o desejo de ordem e alinhamento (ironia ao sistema estipulado).

O texto inicia com toda a formalidade, própria dessas ocasiões: “Senhoras e Senhores, membros da *Sociedade Amigos dos Gatos!* Como Secretário Geral da *Sociedade Amigos dos Gatos*, eu tenho o prazer de anunciar aos associados o encontro geral de hoje” (DOUBLE, 2004, p. 211).

Além disso, os nomes têm dupla significação, dependendo de como estão escritos ou são pronunciados, admitindo distintas conotações, devido às diferentes entonações da voz, variações fonéticas, ritmos e traduções.

Embora Valentin tenha escrito dezenas de peças ao longo de sua carreira, não há, até o momento, um estudo aprofundado de sua obra. Infelizmente, a maioria de seus escritos não está traduzida para outros idiomas. As traduções são necessárias para que seja possível o surgimento de novas pesquisas que desvendem o processo criativo desse artista sob outros enfoques, como a análise das maneiras pelas quais Valentin provocou o riso de uma platéia tão ímpar, em um momento histórico extremamente conturbado.

Resgatamos o pensamento de Keller (1996) para reafirmar o talento de Valentin em transitar de um extremo a outro, equilibrando-se entre razão e sensibilidade:

Os bons comediantes não têm nada para rir nem na vida, nem no palco. Isso é o que Valentin tem em comum com Buster Keaton e outros colegas. Nesta profissão, parece valer o lema de que, quando os cômicos riem, a platéia não tem nada com que rir. Valentin também seguiu esta direção.

CAPÍTULO 2 – BRECHT EM MUNIQUE: GERMINA UM NOVO TEATRO

2.1 Em todos os lugares, uma nova arte.

Enquanto a época sombria do nazismo era gestada, e os dias de coibição criativa não assolavam toda a Alemanha, diversos movimentos no mundo cultural aconteciam em ritmo acelerado. Foi um período de ouro na história do país em plena efervescência cultural, pela sua diversidade e qualidade estética, e, segundo alguns críticos, inigualável.

Retomemos o início dos anos vinte, quando o jovem Brecht ainda era estudante e residia entre a pequena Augsburg e Munique. Indo de trem de uma cidade para outra, em cerca de quarenta e cinco minutos, passava os finais de semana na cidade natal com seus amigos Georg Geyer e Caspar Neher. Em 1917, Munique respirava arte em todos os seus bares e esquinas, Brecht usufruía com intensidade tudo o que a cidade podia propiciar. Lia os romances de Rudyard Kipling e Johannes V. Jensen, nos *BeerGarden* da cidade, em seus dias ensolarados. Mesmo estudando medicina, dedicava-se também a escrever, concluindo *Baal* no mês de maio. Brecht via a si mesmo como um estudante aplicado, descrevendo suas impressões sobre Munique a seu amigo de escola Caspar Neher: “a arte está meio parada. Sou a favor do fechamento do teatro – por motivos artísticos” (JESSE, 1933, p.57).

No mesmo ano, foi convocado para trabalhar num hospital militar, onde as imagens da guerra se materializavam nas pessoas mutiladas e agonizantes, impregnando sua mente para toda a vida.

Em 1919, quando soube que seria pai, abandona a medicina. O nome do filho foi escolhido em homenagem ao poeta que tanto admirava: Benjamin Franklín Wedekind. Essa admiração havia surgido ainda na adolescência, quando seu pai o presenteou com um livro de Wedekind, no dia de sua confirmação, em 1912. O ritual era para reafirmar sua fé perante Deus e a comunidade, como fazia todo luterano de bom coração. Mal sabiam todos, como ele mesmo afirma em seus escritos, que ele não nascera para cantar no coro da igreja e sim para parodiá-lo e, segundo as palavras de Otto Maria Carpeaux, “muito menos tinha nascido para fabricar papel e sim para escrever nele diatribes contra os fabricantes de papel e de outras coisas.” (CARPEAUX, 1968, p.126).

Mesmo que Brecht não tenha cruzado com Wedekind em algum cabaré, tampouco

tenham sido amigos, é inegável a sua influência. Klaus Völker sustenta que, em finais de janeiro em 1918, os dois participaram de uma festa de despedida de um seminário de teatro realizado pelo Dr. Arthur Kutscher (futuro biógrafo de Wedekind).

Wedekind (1864-1918) cursou Literatura e Direito e muito jovem já escrevia para a imprensa. Esse poeta, cantor, dramaturgo, ator e compositor foi um herdeiro da tradição popular medieval: a utilização da lírica em canções populares acompanhadas de violão, como as encontradas no *Plärrer* (praça) de Augsburg. Wedekind cantava canções *Bänkel* (canções folclóricas antigas que acompanhavam os Moritat) com uma dicção específica e gestos curtos; e Brecht se deliciava com essas cantigas populares (*Bänkellieder*) apresentadas em praças públicas ou tradicionalmente apresentadas em feiras de verão. O elemento mais importante, sem dúvida, era a interpretação, muito pessoal e intimista. Brecht faz algumas considerações interessantes sobre esse tópico em *A Compra do latão* (não nos esqueçamos do uso da terceira pessoa para referir-se a si mesmo):

Era um jovem quando a primeira guerra mundial acabou. Estava a estudar medicina na Alemanha do Sul. As suas principais influências eram dois escritores em um palhaço popular. Naqueles anos, o escritor *Büchner* que escrevia nos anos de quarenta e oito foi representado em palco pela primeira vez e o homem de Augsburg viu o fragmento “Wozzek” [Woyzeck]. Além disso via o escritor *Wedekind* a apresentar-se nas suas obras, com um estilo que tinha sido desenvolvido no teatro de revista. Wedekind tinha trabalhado como trovador, cantava baladas acompanhadas ao alaúde (BRECHT, 1999, p. 35).

Wedekind é considerado um autor de referência quanto a ascensão da literatura expressionista na Alemanha. Ele consegue a carnavalização do próprio gênero, que atinge uma comicidade cínica. Justifica-se pelo fato de suas peças apresentarem fantasias grotescas e uma eventual quebra de convenções, desestabilizando os ideais e a moral burguesa e toda a hipocrisia da sociedade.

Segundo Peter Burke (1989), por volta do séc. XVIII ocorre na Europa um movimento de resgate das produções culturais do povo, pois a unificação dos países produziu grupos que se entendiam distintos culturalmente. E foi justamente na Alemanha, que foi um dos países retardatários neste processo, onde começaram a surgir termos para definir as produções do povo. O resgate e a valorização das produções populares ligam-se à produção coletiva, desindividualizada, expressão dos anseios e desejos de toda a coletividade. Tanto que este conceito de cultura popular foi bastante aceito e difundido, e os setores cultos da sociedade

passaram a valorizar os contos e músicas populares. Burke denomina tal realidade de “a descoberta do povo” e via uma série de razões para isso: razões estéticas, na insubordinação contra o artificial na arte culta; razões intelectuais, na postura hostil para com o iluminismo como pensamento valorizador apenas da razão; o desprezo para com as regras clássicas da dramaturgia, herdadas do pensamento aristotélico; razões políticas contra o iluminismo. Portanto, a cultura popular serviu, contraditoriamente, como resistência cultural ao processo de unificação nacional (BURKE apud MELO, 2005).

De acordo com Baudelaire, o humor provocado pelos alemães seria legítimo, seus risos seriam autênticos, únicos: “os franceses têm pouca disposição para esse cômico absoluto que encontramos, sobretudo, no temperamento grave, profundo e facilmente excessivo dos alemães” (BAUDELAIRE apud MINOIS, p. 535).

Nesse contexto, Wedekind certamente estaria entre os classificados como “cômicos absolutos”, uma vez que seus temas remetiam ao uso do grotesco em cena: todo tipo de questões sexuais e de instintos do homem, verdadeiros escândalos para a Alemanha conservadora e naturalista da época. Tanto que o poeta foi preso em 1896, por crime de desrespeito ao rei com suas tiradas antimonárquicas, escritas no *Simplizissimus*, uma famosa revista alemã de sátiras. Foi alvo da censura por fazer da repressão aos instintos naturais do homem um de seus temas prediletos e mais recorrentes.

Agressivo, seus textos carregavam a marca do descontentamento, sem nunca perder a ironia e o bom humor. Isso talvez fosse reflexo da experiência de ter morado num circo (sua grande paixão) por seis meses, com o qual atravessou diversos países. Quando se estabeleceu num único local, em 1880, a necessidade econômica o fez cantar e declamar suas poesias nos cabarés. Sua versatilidade foi rapidamente reconhecida e ele, consciente disso, abusava dos elementos satíricos, grotescos, trágicos, provocando a atenção do espectador com gestos corporais exagerados e uma presença física marcante, antecipando os princípios que Brecht utilizaria em suas obras e teorias de distanciamento.

Atacando a sociedade burguesa, Wedekind atraía o público por meio do uso da língua alemã sob diferentes modos, contrastando com o naturalismo. Os experimentos com temas e efeitos cênicos incomuns, fizeram dele uma espécie de precursor do expressionismo e do teatro de absurdo. Dando ênfase a temas pouco usuais para a época, como o universo feminino, a emancipação da mulher, as divisões sociais e os instintos de todo homem, ele

rompeu com os parâmetros de arte vigentes até então.

As peças de 1891, *O despertar da Primavera*, que retrata um triângulo amoroso, de 1895, *O espírito da Terra*, e de 1904, *Caixa de Pandora*, despertaram a indignação da classe burguesa pela aspereza e ironia do poeta.

Lulu, seu texto mais famoso e mais controvertido, foi escrito em 1913, em cinco atos. Em cada um realiza-se sempre a mesma ação, envolvendo amor, traição e morte. Lulu, a personagem central, assume diferentes nomes, demonstrando suas diversas faces: Nelly, Eva, Mignon, com personalidades contraditórias – uma é pura, outra íntegra e, ao mesmo tempo, degenerada e sedutora. Ela troca de nomes, mas não sua essência: troca de papéis que remetem aos mitos femininos de Helena, Pandora e Eva, exagerando na caricatura das personagens e criticando, de forma direta, a burguesia e sua incapacidade de lidar com os instintos e a nova moral.

O abuso do tom caricatural, do burlesco e do grotesco será uma das vertentes que Brecht desenvolverá, no futuro, em suas próprias produções, utilizando o efeito de distanciamento, “nesta arte também são criadas emoções, sendo agora o domínio da realidade, possibilitando por estas representações, aquilo que coloca o espectador num estado emocional. O efeito-V é um artifício antigo, conhecido da comédia, de certos ramos da arte popular e da prática do teatro asiático.” (BRECHT, 1999, p.14).

Hort Jesse também destaca as semelhanças entre as obras de Wedekind e Brecht, principalmente na ousadia, pois, suplantando a intolerância, ambos buscaram novas formas de comunicação, contrapondo-se aos movimentos em voga – o primeiro em relação ao naturalismo e o segundo, ao expressionismo:

Wedekind arrombou a porta para o drama do [século] 20, e Brecht conquistou o ingresso para o mesmo. Tanto Brecht quanto Wedekind tiveram que traçar seus limites frente às tendências literárias do seu tempo: Wedekind frente ao naturalismo e Brecht ao expressionismo. Ambos enquanto artistas eram contrários à mesma “orientação” política, sendo por isso, considerados “antigermânicos” anteriormente a 1933. Ainda que Wedekind e Brecht flagelavam o mundo e a si próprios, assustavam –se diante da vitalidade da vida (JESSE, 1993, p. 57).

Wedekind teve o importante papel de reviver as tradições, a distração popular do campo, das feiras como o cantor das baladas populares, o *Bänkelsänger*. Ele revigorou o gênero dos cabarés, que já estavam desgastados, apresentando sempre as mesmas atrações.

Ele consegue unir o mundo do teatro e o cabaré, provocando prazer e cumplicidade recíprocos entre o ator, o escritor e o público.

Em março de 1918, Wedekind morre, Brecht vai ao enterro e escreve uma nota necrológica no jornal *Ausburger Neuste Nachrichten*: “Ele fazia parte, com Tolstoi e Strindberg, dos grandes educadores da Europa nova. Sua maior obra foi sua personalidade” (BRECHT apud PEIXOTO, 1991, p. 29).

Logo em seguida, Brecht podia ser visto cantando os *Bänkellieder à la Bombonnière* de Wedekind, nas longas noites de Munique ou nos finais de semana em Augsburg, onde estavam seus amigos fiéis com quem trabalharia por longos anos, como Caspar Neher e Arnolt Bronnen.

Hans Mayer evidencia a importância tanto de Wedekind quanto de Karl Valentin na obra de Brecht:

Wedekind possivelmente influenciou menos o autor dramático do que o poeta lírico dos Sermões domésticos. Mais de um tema de poema e de balada triste de Frank Wedekind se encontram em Brecht. Em revanche, Karl Valentin foi importante para o escritor de teatro... Ao insistir em Valentin, Brecht insistia na tradição, nas experiências e nas aquisições da arte cômica popular de Munique (MAYER, 1977, p. 34).

A coletânea de poemas *Sermões Domésticos*, citada por Mayer, é também conhecida como *Breviários Domésticos*. Lançada inicialmente em 1925, em formato de uma pequena bíblia, tinha capa de couro e papel de fina gramatura, com letras vermelhas. Em 1927, foi lançada a edição definitiva do “Breviário” ou “Hinários” de Brecht (*Hauspostille*=*Postille* em alemão, era um livreto de orações e cantos luteranos para encontros religiosos das tardes de domingo), que retoma de maneira evidente as formas de baladas utilizadas por Wedekind, resgatando essas formas populares. O pequeno livro tem cinco partes: *Procissões, Exercícios Espirituais, Crônicas, Salmos e Cantos de Mahagonny e Pequenas Horas para os que não existem mais*. Além de um epílogo com o poema *Contra a Sedução*:

Não se deixe enganar!
A vida é pouca coisa.
É preciso bebê-la em grandes goles!
Vocês não terão bebido o bastante
Quando chegar a hora de deixá-la.
(BRECHT apud PEIXOTO, 1991, p. 75).

Com sua habitual ironia, seu *Postille* é repleto de paródias aos corais luteranos (sua

mãe, inclusive, cantava num deles). Irreverente, Brecht escreveu versos em vez de orações e baladas, exaltando crimes famosos, ao estilo dos cantores das feiras populares, além das canções que ironizavam o patriotismo alemão. Nos versos exalta também o amor em cantigas e poesias que alguns críticos consideram esplêndidas.

.....

Louvem de coração a memória ruim do céu!
 Que ele não guarda
 Seu nome ou sua cara
 Ninguém sabe ao que ainda é fiel
 (BRECHT, 2000, p. 51).

Nesse período, Brecht já estava distante de Munique, mas nota-se a importância das experiências vividas anteriormente naquela cidade e também como suas fontes populares foram de fundamental relevância para sua produção estética posterior. Brecht, em *Estudos sobre Teatro*, escreve algumas notas sobre teatro popular:

O teatro popular é habitualmente, rude e despretensioso, e a estética erudita ou o ignora, ou o trata desdenhosamente, não pretendendo que ele seja outra coisa senão justamente o que é rude e despretensioso, procedimento, aliás, idêntico ao de certos regimes para com seu povo. [...] Temos, na verdade, necessidade de um teatro ingênuo, mas não primitivo; poético, mas não romântico; próximo da realidade, mas não imbuído de politiquice corriqueira. Que aspecto apresentaria um novo teatro popular como este? [...] O novo teatro popular poderia extrair da revista literária a seqüência de acontecimentos relativamente independentes que a caracteriza, mas teria de oferecer mais substância épica e ser mais realista (BRECHT, 2005, p. 113-115).

Brecht não é ainda um socialista, mas sua crítica ao indivíduo sumariamente eliminado pelo Estado já demonstra a preocupação com o homem, com a sociedade, seus medos e sua destruição. Essa força poética estará presente em toda sua obra, no modo de arquitetar uma renovação para a linguagem através do popular, uma das faces de sua genialidade expressiva.¹⁸

¹⁸ A noção coberta pelo termo popular ocupa uma posição estratégica no âmbito da teoria brechtiana, razão pela qual deve ser tratada com grande cuidado. É preciso recordar, inicialmente, que o termo *popular* foi empregado e manipulado por diferentes tendências ideológicas ao longo da primeira metade do século XX conhecendo, portanto, variações de significado. O termo surge no ideário stalinista em torno do nacional-popular, utilizado por Jdanov para caracterizar o realismo socialista, assim como dando substrato ao pensamento nazista, ao invocar a poderosa “raça alemã” vislumbrada como ideal. Por outro lado, nos anos compreendidos entre a ascensão de Hitler e o final da Segunda Guerra, todo o movimento de oposição ao regime encontrava-se no exílio, disperso em vários países, de modo que o termo *povo* soava abstrato, quase uma quimera política ou vontade de unificação praticamente impossível naquela situação.

São essas as razões pelas quais Brecht escreverá sobre o assunto no texto “Sobre o realismo”, em 1938, hoje incluso em *Escritos Sobre Literatura e Arte*, v. 2, onde surge anotado: “a noção de “popular” não é ela mesma

Além de Wedekind, muitos outros criadores o influenciaram, como Georg Büchner (autor de *Woyzeck*), Rimbaud e Verlaine, até clássicos como Goethe e Schiller.

Um de seus amigos desde os tempos de escola, o pintor e cenógrafo Caspar Neher, na época estudante da Academia de Belas Artes, incentivava-o a ler biografias de outros artistas, como Cézanne, Van Gogh e El Greco.

Naqueles anos, as artes estavam passando por transformações profundas. A escola da Bauhaus (1919-1923) e todas as construções do arquiteto Walter Gropius marcavam a união entre a teoria e uma filosofia estética assentada nas investigações psicológicas. O espírito arquitetônico foi renovado ao se valorizar a habilidade artesanal. O artista e o artesão reunidos numa só pessoa unificavam a utilidade e a beleza, por meio da inovação versátil e criativa verificada na cerâmica, nos tapetes, nos móveis etc.

Os ambientes experimentais, criativos e vigorosos reuniam grandes artistas: Paul Klee, Vassily Kandinsky, Josef Albers e tantos outros que mantiveram aquele espaço vivo até 1923, quando se dissolveu o grupo. Problemas com a aversão estética e política dos artesãos tradicionais até as implicações políticas de experiências da Bauhaus contribuíram para seu fechamento.

A grande sensação em 1920, no cinema, foi a exibição do filme *O gabinete do Doutor Caligari*, que impressionou toda a classe artística, ao demonstrar uma nova experimentação

especialmente popular. Não é realista acreditar nisso. Sobre o modelo de “volkstümlich” (popularidade) e de “Volkstum” (popular) há toda uma série de “-dade” que necessita ser abordada com circunspeção. É suficiente pensar em “Brauchtum” (costume ancestral), “Königtum” (realeza), “Heiligtum” (santurário); para se perceber que “Volkstum” possui uma ressonância toda particular, sacralizada, solene, suspeita, que não pode passar despercebida. (...) A história de todas essas falsificações que deram lugar a essa noção de “Volkstum” é uma história longa e complicada, uma história de luta de classes. Não entraremos aqui em detalhes, apenas destacando essa falsificação para dizer que nos falta uma arte popular, e que entendemos por isso uma arte para as grandes massas, para o indivíduo que é oprimido por uma minoria, para o “povo ele mesmo”, a massa dos produtores, que foram durante longo tempo objeto da política e devem se transformar em seus sujeitos. (...) Nosso “popular” trata não apenas do povo que toma uma parte inteira e plena da evolução, mas a determina, pela força, usurpando por assim dizer a direção. Nós pensamos num povo que faz a História, que transforma o mundo e a si mesmo com o mundo. Nós pensamos num povo militante e mesmo num sentido militante à palavra “popular”.

“Popular” quer dizer: compreensível às grandes massas; adotando e enriquecendo seus modos de expressão; adotando seus pontos de vista, consolidando-os e corrigindo-os; representando a parte mais avançada do povo de tal modo que ele possa chegar ao poder; quer dizer, nas formas compreensíveis às demais frações do povo; renovando as tradições e continuando-as; transmitindo à parte do povo que aspira à direção das conquistas daquele que assume essa direção atualmente”, in *Ecrits sur la littérature e l’art*, v. 2, Paris, l’Arche: 1970 pp. 113-122.

Verificado esse trânsito de sentidos e implicações semânticas, *popular* em Brecht deve ser tomado em seu sentido dinâmico e em processo, um termo basculante e nunca definitivo que caracteriza um atributo em processo.

que se refletia em outras tendências artísticas, gerando novos códigos estéticos que representaram o espírito de Weimar e a atmosfera cultural vivenciada por jovens como Brecht. O filme, dirigido por Robert Wiene, continha iluminação e fotografia pesadas, bem como um enredo próximo ao expressionismo, que chocou o público mostrando a incerteza que pairava em todos os lados. O desespero da guerra e a morte acompanhavam o Dr. Caligari por toda a parte.

O movimento expressionista eclodia nos anos de 1920, mostrava o desejo de renovação e seu profundo descontentamento com a realidade. Porém, as incertezas eram tantas que eles estavam confusos quanto aos procedimentos estéticos a serem adotados. Peter Gay (1978, p.122), afirma que “o expressionismo não chegou a ser um movimento unificado, mas um grupo instável de rebeldes com uma causa, sem definições claras ou objetivos concretos”.

Mas mesmo sendo um grupo de revolucionários sem unidade, em dezembro de 1918 esses diferentes artistas fundaram o *Novembergruppe*, com o objetivo de disseminar a nova arte, mais apropriada para os novos rumos da Alemanha. Muitos foram chamados a integrarem esse novo grupo, inclusive Brecht. Juntos, assinaram um manifesto ressaltando o nome de todos os que apoiavam a nova vertente artística.

Segundo Willet (1967), um deles foi o artista plástico George Grosz, modelo de força expressiva que certamente influenciou Brecht através de suas imagens ousadas, de uma dramaticidade marcante. Sua crítica agressiva atraiu o olhar de Brecht. Além de suas obras carregarem traços fortes e possuírem qualidades estéticas, representavam muitos de seus ideais, um homem com pensamentos e questionamentos coerentes com seu tempo.

Do ponto de vista de Hannah Arendt, Grosz representava de forma gráfica o profundo sentimento de impotência diante de tantas situações vivenciadas na Alemanha: “Os desenhos de George Grosz não nos pareciam sátiras, mas reportagens realistas; nós conhecíamos aqueles tipos: eles estavam a nossa volta. Deveríamos erguer barricadas por isso?” (ARENDR apud GAY, 1978, p. 85).

Essa firmeza com que Grosz apresentava seus desenhos, sem intimidação diante da situação, provavelmente inspirou Brecht a criar alguns de seus personagens. Eram retratos de empresários gordos e ricos, exploradores dos trabalhadores, veteranos de guerra com membros amputados, crianças esfomeadas e uma infinidade de prostitutas. A aristocracia,

mostrada de forma irônica e mordaz, tenta coibi-lo por diversas vezes, chegando a processá-lo quando apresenta um desenho de Cristo pregado na cruz usando uma máscara contra gás e botas militares.

Grosz nasceu em Berlim em 1893 e, como qualquer outro artista de sua geração, passou por diversos estilos, até o momento em que o contexto histórico e a necessidade de posicionamento motivaram-no a se unir ao movimento comunista. Em 1914, prestou serviço militar, mas, devido a um problema físico no braço, trabalhou junto aos doentes mentais no hospital militar. Sobre este período ele comenta: “A 'bela' vida de soldado me inspirou muitos desenhos... Desenhava e pintava por espírito de contradição, buscando mediante meus trabalhos convencer o mundo de que este mundo estava enfermo, era odioso e mentiroso.” (GROSZ, 1968, p. 29).

Uma dessas obras, por exemplo, realizada entre 1916 e 1917 com o título de *Metrópolis*, apresenta uma atmosfera apocalíptica e reflete o ambiente de insegurança produzido pela guerra. Seus primeiros desenhos foram reproduzidos em 1916 no jornal diário *Die Neue Jugend*. Em 1918, no auge do movimento Dadá, participa das primeiras performances dadaístas de Berlim contra o expressionismo e a política vigente:

Grosz declamava versos: ‘Vocês, filhos-da-puta, materialistas/comedores de pão, comedores = de carne = vegetarianos! / professores, aprendizes de açougueiro, cafetões! / corja de vagabundos!’ Em seguida, Grosz, àquela altura um impetuoso adepto da anarquia dadaísta, urinava sobre uma pintura expressionista. (GOLDEBERG, 2006, p. 57).

Em 1921, o movimento enfraquece, e ele vai para os Estados Unidos da América, onde alcança notoriedade, mas, ao voltar ao seu país, o nazismo o expulsa definitivamente.

Ele cria cenários tanto para Piscator quanto para Brecht, e esse contato direto reitera o posicionamento do artista no mundo das artes. Em 1923, na abertura de uma de suas exposições, divulga algumas de suas idéias num texto que justifica sua inclusão no movimento dadaísta; seu desenho, segundo ele, é influenciado pelo cinema, pelo cotidiano, pelos desenhos de crianças, pela rua, pela sociedade, enfim, por tudo o que o cerca.

E, embora não possamos classificar Brecht como um artista pertencente a esse movimento, as linhas de pensamento de ambos coincidem em muitos pontos. Grosz questiona o papel do artista na sociedade ao criticar as outras correntes estilísticas, “onde e de que modo

se manifestam atualmente os artistas, que são os nervos mais sensíveis da sociedade? Como e onde podemos encontrar sua influência? Acaso estas 'flores da nação' exalam em seu perfume o podre da nossa vida?" (GROSZ, 1968, p. 16).

Essas indagações se estendem como uma crítica à arte que é meramente cópia da natureza, e comprometem o artista que, num rompante de idealismo, declara que pinta a alma verdadeira, sua vida interior. Sob o ponto de vista de Grosz, porém, tais indagações estariam ultrapassadas, provocando apenas uma ilusão equivocada do que seria arte. A opção por ser artista requeria firmeza, por ser dura. Não aceitos pela sociedade, tinham como consolo reconhecerem-se como seres à margem dela e por isso seriam capazes de criar obras eternas, “crêem veementemente que existem coisas por dizer, coisas que somente o artista pode dizer e que devem ser ditas.” (GROSZ, 1968, p. 23).

A revolução, a guerra, o sofrimento do povo despertaram sua consciência política social para uma nova forma de fazer arte:

Já não existiam motivos para rir, havia problemas mais importantes que o problema da arte; e se a arte podia ter um sentido, devia encontrá-lo a partir desses problemas. Esses problemas são conhecidos. São os problemas do futuro, a humanidade futura, os problemas da luta de classes... Meu trabalho não se pode denominar “artístico”, se não compartilha minha convicção pessoal de que o futuro pertence à classe dos trabalhadores (GROSZ, 1968, p. 33).

Além do convívio com Grosz, Brecht recebe diversos outros influxos. Dort salienta que, durante os primeiros anos de produção artística, Brecht continuava a beber nas mais diversas fontes, demonstrando toda sua versatilidade e qualidade: poesia em *Baal* de 1918; paródia em *O Casamento* (escrita antes de 1923); utilização aguda de instrumentos cênicos em *Tambores da Noite* (1918). Em todas essas produções poderia ser visto o elo comum: um teatro de recusa. Para Dort, com as obras posteriores (*A vida de Eduardo II*, de 1924, *Na selva das Cidades*, encenada pela primeira vez em 1923, e *Um Homem é um homem* 1926), Brecht conseguiria encontrar o rumo e atingir seu objetivo, ou seja, mostrar a relação estabelecida entre os homens, entre os homens e a história, rompendo com qualquer sinal de ligação com as correntes da época (DORT, 1977, p. 287).

2.2 Era Brecht um expressionista?

O movimentado Café Romanische, na década de 1920, era freqüentado por pintores, donos de galerias, escritores, atores, músicos, dançarinos, coreógrafos, psiquiatras, dramaturgos, enfim, por toda espécie de gente que discutia com fervor, entre a fumaça dos charutos, o tilintar dos copos e as atrações da noite, sobre o futuro da arte, do homem e do país.

Uma ansiedade pairava no ar, pois os artistas pretendiam romper com o naturalismo, reflexo de uma Alemanha que já não mais desejavam. Novos movimentos e “ismos” surgiam rapidamente, como se houvesse certa urgência em eleger um caminho: o futurismo, o dadaísmo, o construtivismo, o surrealismo e o expressionismo. Exaltando a subjetividade e a abstração, alguns desses movimentos, às vezes, se entrelaçavam, embora tivessem naturezas diferentes.

O expressionismo teve grande relevância, pois buscava, com ênfase, a vida interna e os mistérios de cada homem. Frank Wedekind e Carl Sternheim foram aclamados precursores desse movimento. Para os adeptos do movimento, o autor nasce da contradição ao extravasar seu drama íntimo em relação à sociedade, libertando sua personalidade e decompondo sua existência, proclamando novos ideais de independência social e humana. A realidade é analisada a partir do desespero pessoal de cada um, “uma nova capacidade de experiência que restabelece a relação entre o mundo terreno e o mundo sobrenatural que confere novamente à existência humana a grandiosidade de sua tarefa misteriosamente fatal.” (CHIARINI, 1967, p. 8).

Alguns críticos afirmam que a arte de Brecht tem suas bases fundamentadas em conceitos expressionistas, tanto pela influência do movimento com o qual convivia nas tavernas de Munique, quanto pelo estilo literário desenvolvido nos seus primeiros textos, principalmente em *Tambores na noite* e *Baal*.

Bernard Dort (1977) é um dos que crêem que as obras de Brecht detêm muitos traços tanto do naturalismo quanto do expressionismo: *Tambores na noite* seria de um naturalismo extremado, “uma recusa do mundo”, enquanto *Baal*, mais ao estilo lírico, seria derivado de influências expressionistas. Segundo a descrição de Dort, nessa primeira fase teríamos momentos brilhantes do jovem Brecht, ainda que se mostrasse indeciso quanto ao caminho que iria percorrer. Caminho esse definido a partir da realização de *Eduardo II*, que o

distanciou do estilo de Piscator, sedento em mostrar a totalidade da história e sua justificativa. Brecht expõe apenas a relação entre o homem e a história e, dessa forma,

não representa apenas o mundo, um mundo sem fissuras, como faziam os naturalistas, nem a ausência de um mundo assim à moda expressionista: ele nos mostra seres situados em um lugar e em um momento particular... Uma peça de teatro é composta de fragmentos da realidade, de situações brutas reveladas a partir de gestos, de objetos simples (DORT, 1977, p. 287).

Dort reitera que, após vivenciar diversas experiências, Brecht afasta-se dessas correntes, sendo anti-naturalista, ao recusar a dissolução do homem no mundo, e anti-expressionista, ao rejeitar a ruptura com o mundo. Assim, sua obra baseia-se na necessidade de transformar a sociedade, e para transformá-la é preciso conhecê-la (DORT, 1977, p. 293).

Pasta Júnior, comentando a influência dos vários movimentos artísticos na obra de Brecht, afirma:

[...], com efeito, nenhuma concepção estreita de “escola” ou grupo irá determinar o traçado de seus projetos, que passam a desenhar-se com amplitude e liberdade de trajetória tais que definitivamente o diferenciam e afastam dos únicos movimentos artísticos de que, em seus inícios, já estivera algo mais próximo, porém sem jamais identificar-se com eles, como por exemplo, o Expressionismo alemão na época de *Baal e Tambores na noite* (PASTA JUNIOR, 1986, p. 77).

Assim, concordamos com a afirmação de Paolo Chiarini (1967), de que não há dúvidas quanto ao aproveitamento da técnica dramática expressionista, apenas como instrumento, como um recurso de estilo (exemplo latente dessa aplicação é o uso da estrutura do conto “por estações”, ou os temas canônicos, como o regresso do soldado morto). Mas essas influências se limitam a algumas aplicações, porque as diferenças entre a obra de Brecht e o expressionismo sobressaem quando analisadas com maior acuidade.

A obra de Brecht não deve ser enquadrada como expressionista porque não tem a dimensão de forças sobre humanas, forças transcendentais que governam a vida dos homens, e, sim, o seu universo é sem Deus, sua condição de homem depende apenas dele mesmo, que é caracterizado em toda sua física e carnal consistência. Ou seja, Brecht e sua obra estão vinculadas aos conceitos de crítica, de atitudes construtivas, pedagógicas e sociais.

Segundo Chiarini, os expressionistas negavam justamente a organização capitalista do mundo moderno, escondendo-se por trás de um mundo metafísico, tentando abolir a realidade

externa, dela fugindo, portanto:

[...] enquanto os expressionistas “criticavam” a organização burguesa da sociedade, dela se alheando e contrapondo-lhe o seu ideal e convulsionado mundo de liberdade e humanismo, com tintas mais ou menos místicas e religiosas, Brecht, com bagagem bem diferente de historicismo, “criticava-a” aprofundando-lhe o conhecimento penetrando-lhe as mais graves contradições: “criticava-a” do “lado de dentro” a ponto de, talvez, podermos considerar Brecht o último grande “libelista da burguesia”. Ao manifesto e às condenações dos expressionistas, ele contrapunha a análise histórica, sociológica, econômica. A arte tornava-se ciência (CHIARINI, 1967, p. 17).

Os expressionistas ficaram na esfera do subjetivismo exasperado, de uma atitude apenas de denúncia e condenação, incapazes de transformar algo dessa realidade negativa.

Para Chiarini, os termos *irônico*, *comédia*, *balada* e *paródia* são os pontos fundamentais do segredo literário de Brecht que o distinguem de seus contemporâneos expressionistas, os quais proclamavam um novo homem, exaltando seu heroísmo e romantismo, um ser muito distante do apresentado por Brecht. Ao inserir seus personagens em ambientes populares, típicos do povo bávaro, ele os liga ao jocoso, ao blasfemo, estando definitivamente distantes do mítico almejado pelos expressionistas:

(...) o primeiro elemento de dissensão entre Brecht e a poesia expressionista: a recusa do humanismo retórico [...] Em última análise, Baal representa o reverso da medalha de tanta literatura expressionista, a sua crítica: a explosão do instinto, que num *Bronnen* ou num *Hasenclever* não é mais dominada porque considerada legítima reação ao peso sufocante de um ambiente em escala familiar ou mais amplamente social que oprime e comprime o livre desenvolvimento do indivíduo, aqui não se silencia ou se relaciona as mais amplas e distantes justificações, mas é, antes, acolhida e plasmada na sua voluntária associabilidade (CHIARINI, 1967, p.64).

Chiarini também defende a idéia de que o texto *Baal* assume a significação de símbolo de uma condição humana particular: a condição de isolamento em que há uma sociedade capitalista e burguesa na qual não se enquadra, ou seja, uma evidente referência aos intelectuais e amigos expressionistas. O crítico salienta, nas entrelinhas do texto, o caminho para o intelectual salvar-se dessa opressão, desse mundo caótico, desse domínio de regras ditadas pela organização social: tratar-se-ia de um distanciar-se, para assim enxergar a medida humana real.

2.3 Brecht e o boxe como modelo de transformação teatral

Na Alemanha da década de vinte, encontros inusitados ocorriam e pessoas com interesses distintos estreitavam repentinamente relações de amizade. Assim, de fato, aconteceu entre um intelectual e um esportista.

A recusa explícita de Brecht pelo exaurido intelectualismo com velhas fórmulas estéticas presente nos palcos motivou a aproximação e utilização de recursos populares em suas criações. Tais experiências auxiliaram-no a fundamentar o alicerce em que foi edificada toda a sua obra posterior. Brecht buscava uma transformação de conteúdo e forma, uma linguagem teatral não banalizada, procurando, concomitantemente, uma obra libertadora, essencialmente crítica e comprometida com a sociedade:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias, e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação deste contexto (BRECHT 1973, p. 142).

É evidente o desejo de ruptura com a antiga estética teatral presente em suas obras, e o desejo de utilização consciente e original de uma diversidade de elementos, oriundos do resgate constante nas manifestações populares tradicionais, nas baladas dos cantores de rua ou, até mesmo, nas lutas de boxe, que estavam no auge naquele período histórico, arrastando multidões aos estádios.

Uma experiência inusitada, aparentemente, é o encontro de Brecht com o mundo do boxe e a importância que esse esporte vai adquirir, aos poucos, em sua obra.

Antes da primeira Guerra, o boxe era um esporte inexpressivo, usufruindo de pouquíssimo destaque; após esse período, ganhou popularidade, mantendo estádios lotados e público atento, que acompanhava, pelo rádio, as disputas acirradas de campeonatos. Os boxeadores eram reconhecidos pelo público. Equiparados aos jogadores de futebol da atualidade, eram assediados como personalidades ilustres e sempre estavam rodeados por atrizes e atores. Na Alemanha, os boxeadores Hans Breitenstrater, Curt Preutzel, Paul Samson-Körner e Max Schmeling (campeão mundial de peso-pesado) eram facilmente reconhecidos.

Para compreendermos a inusitada valorização do boxe, naquele momento histórico da Alemanha, é necessário analisarmos como as atividades esportivas, em geral, eram valorizadas sob diferentes aspectos.

Na Alemanha, o esporte nunca foi encarado tão somente como obtenção de bem-estar, como lazer e diversão para o cidadão. O escritor Fritz Wildung, em 1929, no seu livro *Esporte dos Trabalhadores (Arbeitersport)*, aponta os aspectos obscuros que encobrem os esportes: as diferenças sociais, a separação de classes entre os esportes considerados burgueses e proletários. Por exemplo, dependendo do enfoque e da aplicação das práticas esportivas, pode-se desenvolver, além da robustez do corpo, o espírito de libertação:

O progresso da história indica que em toda sociedade orientada por classes o esporte servia a uma função política. E o desenvolvimento daquela época que gerou a moderna classe trabalhadora e que continua a nutri-la, fala eloquentemente em apoio à divisão do esporte em “nossos e deles,” em esportes de trabalhadores e esportes burgueses... Quando a classe trabalhadora se torna ativa nos esportes... [o esporte] torna-se o meio para a luta social... levando as pessoas solitárias, perseguidas, torturadas e destruídas de volta à dignidade humana a que tem direito (WILDUNG apud VON ECKARDT, 1996, p. 129).

Seguindo esse raciocínio, podemos notar que, em outra posição, estava a classe abastada, procurando diferenciar-se do proletariado por meio da prática de esportes acessíveis apenas para alguns eleitos, como as corridas de cavalos, as exóticas corridas de avestruzes ou ainda as consideradas, em 1925, ousadas corridas de automóveis. Exemplo de uma das manias nacionais era a grande Corrida de Bicicletas de Seis Dias, durante a qual equipes de ciclistas revezavam-se no *Sportpalast* (Palácio dos esportes), uma grande arena com pista de madeira, por seis dias consecutivos. Um prazer estranho, ver ciclistas correndo, em círculos, sem intervalos, nesse período.

Brecht tem uma ligação irônica com o ciclismo, devido a um episódio ocorrido quando ele, sendo juiz de um concurso de poemas, em 1926, promovido pelo jornal *Die Literarische Welt* (*O Mundo Literário*), descarta quase seiscentos candidatos por considerá-los burgueses e escolhe como vencedor um poema de Hanmes Küpper, que narra os feitos do ciclista australiano Mac Namara. Cada estrofe do poema termina com o seguinte verso: *Ei, ei! O homem de Ferro!* Esslin (1979), comentando esse fato, afirma que a repercussão foi grandiosa e Brecht, acusado de desmoralizar as tradições refinadas e respeitáveis do patrimônio poético da nação.

Mas, sem dúvida, naqueles tempos idos, o mais requisitado e freqüentado dos esportes era o boxe, a moda do momento a arrastar multidões aos estádios e a personificar a sociedade de então.

Brecht alinhavou seus primeiros contatos com as lutas de boxe em janeiro de 1926, conduzido por seu colaborador Emil Burri, um treinador amador do *Sportpalast*. Assistiam Samson-Körner no ringue, treinando com outros boxeadores: Breitenstrater, Curt Preutzel e Diener. Fascinados, os dois iam a todas as lutas importantes realizadas no Palácio dos esportes. Brecht imediatamente considerou o boxe como a forma de diversão perfeita, modelo para seu novo teatro, no qual as pessoas poderiam ver o espetáculo, beber, fumar, fazer análises críticas, tendo sempre o prazer como tônica.

Posteriormente, Brecht escreveu, em episódios, a vida do boxeador Samson-Körner, a quem foi apresentado e de quem se tornou amigo inseparável. Há, inclusive, uma peça inacabada, resultado de uma parceria entre ambos, com o título *Die Menschliche Kampfmaschine* ("A máquina de lutar humana", ou, segundo alguns, "O soco de nocaute"), da qual transcrevemos o trecho abaixo:

Ele foi derrubado por nocaute no segundo *round*.
 Você esperava outra coisa?
 Não, mas porque acha que ele foi derrubado?
 É simples, quando saímos do bar eu sabia que Freddy havia perdido a confiança.
 Tudo bem, disse eu, mas o que alguém na situação de Freddy deveria ter feito?
 O homem esvaziou o copo e disse: Um homem deve fazer sempre aquilo que quer fazer. Na minha opinião, cautela é a mãe do nocaute.
 (BRECHT apud ECKARDT, 1996, p. 138).

Brecht estava fascinado pelas reações provocadas no público pagante e por Samson-Körner, não o homem, mas aquilo que o boxeador representava. Brecht foi envolvido pela atmosfera barulhenta das lutas de boxe, cercado por um público participativo que vibrava a cada golpe desferido no adversário, ansioso para que este encontrasse a lona: ali vislumbra a platéia ideal para o novo teatro que almejava. Pessoas participativas, que não perdem o senso crítico mesmo se divertindo, as quais, entre um golpe e outro, vibram com tamanha intensidade que impedem a passividade daquele que estiver sentado ao lado.

Chiarini (1967, p. 75) defende o ponto de vista de que o interesse de Brecht pelo esporte é um reflexo dos anos vivenciados pelos jovens daquele momento. Aquela juventude

perdeu a ingenuidade nos massacres ocorridos entre 1914 e 1918 e, num desejo ardente de esquecer o que passou, busca, muitas vezes, na violência, um modo de mostrar sua força e vitalidade. Segundo esse autor, “as novas técnicas artísticas como o cinema e o rádio, a rápida difusão do esporte em suas formas mais agressivas e violentas, as novas modas literárias agem sobre essa juventude como atrativo homogêneo e intercambiável.” (CHIARINI, 1967, p. 75).

Brecht descreve sua admiração e a busca de novos valores: “agradava-me naquele tempo (...) o esporte, sobretudo o boxe, um dos grandes divertimentos míticos nas colossais metrópoles para lá do grande pântano.” (BRECHT apud CHIARINI, 1967, p. 75). Assim, o que Chiarini (1967) salienta pode ser confirmado, acerca da função dialética que esse exercício agonístico desenvolveu nos jovens intelectuais, face ao esvaziamento da literatura oficial, a chamada literatura de gabinete. Ou seja, desenvolver o corpo, o potencial e a agilidade poderia refletir positivamente no desenvolvimento da capacidade criadora e intelectual.

Brecht, porém, não estava interessado no boxe como esporte competitivo ou de auto-afirmação do indivíduo vencedor, como pôde aparentemente sugerir o seu grande entusiasmo. Pelo contrário, apenas a forma o interessava, resgatando o aspecto do divertimento do indivíduo, desvinculando-o do aspecto de violência, agressão e superioridade que o esporte poderia suscitar e que remeteria à ideologia que norteava a política de Hitler: utilizar o esporte como uma distinção e característica da parcela da população escolhida por ele como perfeita.

O esporte, principalmente o boxe, será para Brecht um modelo a ser seguido no seu fazer teatral, em função do prazer inerente ao jogo, à visão do jogo e do espírito esportivo despertado. Não lhe interessava o esporte ligado à saúde ou às demonstrações de resistência física, virtuosismo muscular, treinamento militar, disciplinador e, muito menos, o esporte como prática educacional.

Brecht desdenhava da competitividade inerente ao esporte e incentivada pelas instituições escolares como forma de o indivíduo destacar-se num grupo. Desprezava, sobretudo, o esporte como propulsor de violência entre as torcidas mais inflamadas. Portanto, o poder do divertimento, propiciado pelo esporte coletivo, só pode ser valorizado e usufruído por bons conhecedores das regras. Por isso o público deve ter espírito crítico, aberto, e estar disposto, ao mesmo tempo, a se divertir. Brecht percebeu no boxe características utilizáveis

no palco, recursos válidos para buscar o novo teatro que necessitaria de um novo público e, por conseqüência, de um novo ator.

O contato direto de jogadores bem treinados com um público apto a criticar o jogo seria crucial para a completa liberdade de exercer, com prazer, os papéis de jogador e de assistente. Essa seria a postura ideal tanto para o ator quanto para o público, almejada por Brecht, porque o público reúne em si características de cientista, de torcedor, de técnico, enfim, está apto a buscar divertimento.

O ator, nesse contexto, é como um lutador bem treinado, com grande habilidade e domínio técnico, que leva o público ao divertimento porque ele próprio joga com prazer, e mantém ainda a ligação entre palco e platéia através de sua paixão pela atuação transparente, com o intuito de agradar o espectador. O ator, segundo os conceitos de Brecht, deve visualizar o palco como uma arena cercada por um público pronto a experimentar o prazer de se divertir.

Outro elemento do boxe que despertou em Brecht a idéia de traçar paralelos entre o palco e o ringue, foi a utilização da iluminação e de toda a atmosfera que propiciava o espetáculo da luta.

Junghans, filósofo alemão, publicou um artigo, “Boxe, teatro e política” (“Boxing, Theater, and Politics”, 1998), no qual relaciona o capitalismo e a valorização conferida ao boxe por Brecht. Ele o vê como elemento de crítica política, como uma configuração evidente de duelo que pode ultrapassar as cordas da arena, o ringue como o espaço que permite a dramatização das lutas de classes. Em conseqüência, a iluminação do estádio é um recurso perfeito a ser utilizado como recurso técnico, reforçando a idéia de recusa à sociedade capitalista e seu repertório teatral ultrapassado:

A luz ofuscante das novas lâmpadas elétricas do tipo “Júpiter” forneciam um componente importante para o fato de que lutas de boxe após a primeira Guerra Mundial podiam tornar-se um símbolo para visualização, transparência e autenticidade nas complexas e dinâmicas sociedades de massa da Europa Ocidental e dos EUA – a despeito da apresentação corporativista do próprio boxe profissional e das suspeitas de fraude que o acompanhavam constantemente” (JUNGHANS, 1997, p. 56).

Procede, portanto, acreditarmos que Brecht, a partir da luta de boxe, buscava um modelo de caráter público *Öffentlichkeitsmodell*. Dessa forma, transpondo os elementos do

ringue para o teatro, haveria visualização e transparência necessárias, como condição básica para uma nova estruturação social de pessoas mais solidárias, ou seja, uma nova sociedade.

A iluminação seria um dos elementos estruturais, promoveria a visualização imediata do que estava acontecendo no palco, e simbolicamente evitaria o escurecimento total do ambiente e a conseqüente alienação a respeito dos fatos. Segundo Junghans (1997, p. 56) dessa maneira seria permitida a visibilidade total do ringue (da ribalta, o pódio do ator ultrapassado) e estaria constituído não apenas um palco, mas um círculo especial dentro do qual os espectadores procuram, negociam e batalham verdades sociais praticáveis.

Joyce Carol Oates aprofunda essa perspectiva, descrevendo a luz do boxe:

[...] como uma meia luz coberta de névoa (uma nuvem de fumaça, na qual se entreve o que de dia estava oculto e proibido), algo sedutor, cujo olhar revela a eterna luta do indivíduo pela sua existência. Brecht quer revelar o que está oculto, mas, não de forma a conduzir o espectador a endear os atores. Então utiliza no novo teatro, a luz para desmistificar, o palco iluminado como sinônimo de tribunal, onde as verdades são aferidas (OATES apud JUNGHANS, 1997, p. 57).

Poético, Robert Lowry compara o chão do ringue quadrado, branco e iluminado com uma tela de pintor que cria expectativas, nas quais as verdades são objetivos de busca individual e privada:

Dentro de uma linha marxista de pensar nas sociedades industriais capitalistas, a repressão das relações econômicas decisivas era evidente e somente uma estética crítica poderia desvelar o ideal de transparência, necessário para manter o controle e fiscalização cultuada por Brecht. (LOWRY apud JUNGHANNS, 1997, p. 58).

Para Lowry, a combinação entre estética, crítica e transparência será uma constante na obra de Brecht, pois o caráter público que conforma o ringue compreende-o como um espaço discursivo para sondagens coletivas experimentais, como um modo de adquirir experiência e contribuir com a comunidade.

Boxe e política são retomados por Joseph Beuys (1972) no texto “Boxe por uma democracia direta”:

[...] a luta de boxe de Beuys tinha uma relação polarizada e um vencedor, mas a tônica repousava, no intercâmbio, na troca direta entre “o dar” e o “receber”, ou seja, na distribuição e no teste de argumentos como um caminho para

apurar os melhores. O esforço era destinado à expectativa pelo trajeto e menos à expectativa pelo desfecho (BEYUS apud JUNGHANS, 1997, p. 58).

Wolf-Dietrich Junghans é incisivo:

É o mérito de Brecht, Meyerhold, Piscator, entre outros, de terem descoberto potenciais narrativos e gestuais por exemplo, de exercícios físicos e esportes para a teatralização dialógica da política. Numa época, na qual o caráter público do esporte para espectadores juntamente com outras formas da cultura pop de fato caracterizam a concepção do que seja de caráter público, a teatralização consciente gestual que possibilita a veracidade social, o distanciamento de si próprio e a alternância de perspectivas, ainda é um meio não esgotado para de fato, iluminar assuntos públicos (JUNGHANS, 1997, p. 59).

2.3.1 Brecht fascinado pelo boxe e por Paul Samson

Como já salientamos, interessava a Brecht muito mais o que representava a figura de Paul Samson do que o boxeador como indivíduo. Por esse motivo, são raras as observações apontadas sobre a ligação pessoal entre eles.

Paul Samson-Körner nasceu na cidade de Zwickau, ao leste da Alemanha, no estado da Saxônia, 13 de novembro de 1887. Muito jovem foi para Berlim, onde não terminou o curso de Elétrica, pois partiu para os Estados Unidos. Trabalhou em diversos empregos, mas quando se fixou na cidade de Nova Iorque, em 1908, iniciou sua carreira no boxe, à qual se dedicou com afinco. Lutou em diferentes países, como México, Chile, Panamá, Peru, entre 1915 e 1916. Era conhecido como Paul “Sansão” Körner devido a sua estatura física, seu modo rude e sua força. O ápice de sua carreira ocorreu em setembro de 1925, quando se sagrou campeão dos pesos-leves, vencendo Hans Breitenstrater. Em 1927 perdeu o título para Franz Diener.

Nos registros do ano de 1925, consta que Brecht e Körner podiam ser vistos sempre juntos. Uma dupla ímpar, pois o artista, com seu inseparável uniforme cinza de trabalhador e óculos de aros de metal, era uma figura estranha e mirrada ao lado do boxeador, um homem alto e musculoso, a própria força e virilidade do esportista alemão.

Brecht estava completamente envolvido pela atmosfera do mundo do boxe. Era assíduo nas lutas e nos eventos concernentes a esse esporte. Em 1926, num cinema de Berlim, antes de ser exibido o filme da luta entre Jack Dempsey e Gene Tunney¹⁹, o espetáculo iniciou-se com um poema de Brecht declamado pelo prestigiado ator Fritz Kortener.

O boxe propicia a Brecht um novo estímulo, verificável em suas obras posteriores. Tanto a apropriação do espaço, a iluminação, a preparação do jogador, o treinador, quanto o público vibrante, tudo era motivo de reflexão e analogia para o teatro por parte do jovem dramaturgo.

Edward Braun (1986) observa que Brecht, em sua busca para superar o efeito paralisante das convenções teatrais, aplicava constantemente as novas referências. Tanto que, em 1926, representou sua obra *O casamento* num ringue de boxe, utilizando projeções de desenhos de Neher.

Mais tarde, esses efeitos foram repetidos em *Mahagonny* (1930). No programa, a peça está descrita como: “uma obra épica que simplesmente tira conclusões da irresistível decadência das atuais classes sociais” (BRECHT apud NETTER, 1986, p. 209).

Em *Na selva das Cidades (Im Dickicht der Städte, 1922)*, é apresentada uma luta romana em que o público é ultimado a examinar, com atenção, os golpes aplicados e o comportamento dos lutadores. Brecht descreve a rivalidade na grande Chicago, entre o empregado (Garga) e o rico madeireiro (Schlink). As onze cenas em forma de combate são constituídas de onze rounds. Brecht tem diferentes versões para essa peça, uma em 1924 para Berlim e outra em 1927. No prólogo, o dramaturgo antecipa o que irá transcorrer em cena, propondo ao público que julgue os acontecimentos como se estivesse participando de um jogo:

Os senhores estão em Chicago, no ano de 1912. E assistem à inexplicável luta entre dois homens, à ruína de uma família vinda do campo para a selva de uma grande cidade. Não quebrem suas cabeças para compreender os motivos desta disputa: procurem, isto sim, participar dos conflitos, julguem com imparcialidade os métodos utilizados pelo adversário e reservem todo o interesse para o resultado do “round” final (BRECHT apud PEIXOTO, 1991, p. 50).

¹⁹ Considerados os maiores pugilistas do início do século vinte, suas lutas reuniam mais de cem mil pessoas. Em 1927 Tunney derrotou Dempsey num luta histórica, como um confronto final.

Fernando Peixoto (1991) reafirma a utilização cênica, por Brecht, de elementos oriundos dos esportes, das feiras, das ruas e de artistas mambembes, como forma de elaboração de um novo fazer teatral, buscando um público ideal. Peixoto analisa o prólogo como uma proposta, como um convite para que o público jogue e se divirta:

Não importam as motivações dos comportamentos dos personagens, mas a ação em si, a situação por si mesma... e todo o interesse deve ser reservado o último combate, a 'última grande cena' que na peça não chega a acontecer, pois o texto não mostra o verdadeiro encontro decisivo, nem vitória nem derrota (PEIXOTO, 1991, p. 51).

Nos *Estudos sobre o Teatro*, Brecht enfatiza como se estabelece o “estilo” do novo teatro proposto:

Temos que nos exercitar para um ato visual complexo... Além do mais, as telas exigem e possibilitam ao ator a aquisição de um novo estilo. Este novo estilo é o estilo épico. Durante a leitura das projeções a atitude do espectador é a de uma pessoa que está fumando e observando algo ao mesmo tempo. Obriga, assim, o ator a uma representação melhor e mais autêntica, pois vai querer levar um espectador que esteja fumando, um homem, por conseguinte, já bastante ocupado consigo próprio, a deixar-se absorver pela peça. Dentro em breve teríamos deste modo, um teatro cheio de público especializado, tal como acontece já nos pavilhões desportivos que se enchem de um público conhecedor (BRECHT, 2005, p. 41).

Gerd Bornheim, no artigo “Os pressupostos gerais da estética de Brecht” (1998, p. 48), comenta que a relação do dramaturgo com Paul Samsom foi significativa, principalmente pelas observações do público freqüentador dos estádios, participativo diante da ação desenvolvida no ringue, entusiasmado pela cena e, ao mesmo tempo, lúcido o suficiente para rompê-la quando quisesse. Brecht tenta comprovar essa tese, montando *Na selva das cidades* com uma concepção análoga à seqüência das lutas de boxe.

É inegável a preocupação de Brecht em realmente buscar uma nova estética para o teatro. Ele está interessado na vida do homem, na força do coletivo e na função social do esporte contra o individualismo do drama burguês:

Ao aproximar a dinâmica do teatro da do esporte, certamente Brecht não estava explicitamente afirmando que o esporte é arte. Não podemos dizer que isso tenha ficado claro em seu discurso. Todavia suas reflexões apresentam importantes elementos para pensarmos em uma proximidade entre as linguagens (MELO, 2005).

CAPÍTULO 3 – PRAZER E COMICIDADE: O DESAFIO DO TEATRO ÉPICO

3.1 Karl Valentin e Brecht: um encontro fundamental

Canecas de cerveja, fumaça de cigarro, névoa em todo o ambiente, mulheres e risos altos. Brecht acompanha atento o movimento do ator que se apresenta naturalmente no palco, com total domínio da cena. Não é a primeira vez que assiste a ele e nem será a última. Ri, vê todos rindo e encontra o motivo para formular, a partir do prazer, uma nova forma de fazer teatro.

Realmente, não é possível datar com exatidão o encontro entre o poeta de Augsburg e um dos atores mais famosos de Munique, mas pode ser estimado que tenha ocorrido entre 1918 a 1919, num dos cabarés em que Valentin se apresentava, o qual Brecht costumava freqüentar. Porém, com segurança, podemos afirmar a grande influência que Valentin exerceu sobre a vida e a obra de Brecht.

A afinidade foi recíproca desde o primeiro momento e, com certeza, verdadeira, pois Valentin tinha uma antipatia visceral pelos intelectuais e críticos que apareciam para vê-lo representar. Na época do encontro, Valentin já era um artista conhecido, enquanto Brecht era um jovem dramaturgo, vindo de uma cidade menor, estando apenas no início da carreira. A interação estabelecida entre os dois artistas reforça a admiração de Brecht pelo cômico e o apreço deste para com o jovem escritor. Jesse (1993, p. 61) salienta que havia entre ambos um entendimento sem palavras devido à forte afinidade, bastavam trocas de olhares para que um soubesse o que fazer pelo outro.

À época, a Alemanha atravessava o período pós-guerra. Em junho de 1919 é firmado um tratado de paz, em Versalhes. Dois milhões de alemães mortos tinham sido registrados. Friedrich Ebert é eleito presidente da República pela Assembléia Nacional de Weimar. Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht são assassinados pelos militares. Em janeiro desse mesmo ano, Adolf Hitler ingressa no Partido Trabalhador Alemão. Culturalmente o país é um reduto de renovações, descobertas e publicações literárias: Max Weber publica *A política como profissão*; Karl Krauss, *Os últimos dias da humanidade*, drama considerado reflexo da primeira guerra mundial; Ernst Toller, *A transformação ou a luta de um homem*; Karl Jaspers, *Psicologia das ideologias*. Erwin Piscator funda o teatro de Câmara *O Tribunal*; Ernst

Lubitsch dirige o filme *Madame Dubarry*; Max Ernst funda um grupo dadaísta. A *Bauhaus*, centro de produção e de ensino da arte moderna, é criado por Gropius com outros artistas contemporâneos. No ano seguinte, o expressionismo atinge o auge com o drama *Gás*, de Georg Kaiser, e a estréia de *O Gabinete do doutor Caligari*, de Robert Wiene. Além desses, inúmeros outros artistas, filósofos, teólogos, cientistas, músicos estão produzindo inovações e fazendo descobertas fundamentais para uma Alemanha devastada. Munique, nessa época, era uma cidade impregnada por intensa vida cultural, atraindo olhares de todos da região, não apenas do jovem Bertolt Brecht, como de outros comediantes, diretores e dramaturgos, como Erich Engel, Horwitz e Albert Steinrück que também compunham o público dos cabarés.

Denis Calandra (1974, p. 86), cita uma carta escrita por Brecht para Doris Hasenfratz (Doris Manheim), datada de 14 de março de 1920, na qual assinala que havia retornado ao meio-dia a Munique, proveniente de Berlim, depois de uma viagem de quinze horas e ido diretamente para o *Cabaré Chavari*, onde o comediante Karl Valentin estava atuando:

Ao meio dia, quando fazia mais calor, o trem que havia viajado durante 15 horas sem parar, já cansado parou na estação de Munique, com minhas malas sem tomar banho e com um sol do meio-dia. Mas eu estava entusiasmado e caminhei até o local e estive até às onze horas no cabaré de Valentin, e quase tive convulsões de gargalhadas (VOLKER, 1976, p. 29).

Reforçando a admiração por Valentin, Bernhard Reich, diretor teatral conceituado nos anos 1920, descreve o conceito de Brecht a respeito do comediante de Munique:

Nós discutíamos freqüentemente como que alguém poderia regenerar o teatro estagnante... O comediante folclórico de Munique Karl Valentin [segundo alguns a tradição austríaca e bávara da *Comedia dell'arte* tinha em Valentin seu herdeiro mais notável] e seu conjunto estavam atuando numa performance como convidados no Kammerspiele. Brecht, “o inimigo do teatro”, comparecia a todas as estréias de Valentin e insistia para que eu fosse e assistisse a esquete *O ensaio dos Músicos*... Era extremamente engraçado, Brecht morria de rir... ele se divertia muitíssimo com Valentin, e eu suspeito que ele assistia às cenas de Valentin com tanta freqüência porque estava colecionando observações e estudando as peças assim como as técnicas de atuação desse homem extraordinário. Ele podia também aqui ter descoberto que um enredo simples e com uma só dimensão (eingleisig) podia alcançar uma platéia extremamente complexa e que uma pequena cena pode conter um grande problema. Ele deve ter notado a diferença entre a performance de Valentin e a forma de atuação que comumente se fazia! (REICH apud CALANDRA, 1974, p. 189).

Brecht reafirma, em *Der Messingkauf* (*A compra do latão*, 1939-1945), a influência de Valentin sobre sua obra:

Era um jovem quando a primeira guerra mundial acabou. Estava a estudar Medicina na Alemanha do Sul. As suas principais influências eram dois escritores e um palhaço popular... Mas com quem aprendia mais era com o palhaço Valentin, que se apresentava numa cervejaria. Representava em breves cenas, empregados renitentes, músicos de orquestra ou fotógrafos que odiavam os seus patrões e os ridicularizavam (...) (BRECHT, 1999, p. 35).

Brecht não estava só enamorado pelo ambiente, mas, sobretudo, pelo que estava relacionado a esse tipo de teatro, desde a interpretação, o uso das técnicas populares até o aproveitamento do espaço cênico (RITCHIE apud DOUBLE, 2004).

Evidentemente, a habilidade de Valentin para criticar as convenções burguesas, por meio da comédia, fazendo comentários subversivos no subtexto de cada cena, inspirou Brecht e propiciou-lhe a construção e o desenvolvimento da teoria de *Verfreindung* (distanciamento) em relação à atuação. Ao observar Valentin, percebeu que o ator, ao provocar o riso, concedia a permissão a si mesmo e ao público para a ultrapassagem dos limites do pensamento sério, oferecendo-lhe outra oportunidade para olhar o mundo. Assim, seria possível rir e, simultaneamente, compreender do que se ri.

De acordo com Nietzsche, rir é um encontro com a verdade. Ver naufragar as naturezas trágicas e ainda poder rir, apesar da mais profunda compreensão, da emoção e da compaixão, isso, segundo esse filósofo, é divino. Enfim, o riso é um meio de ver o mundo com outros olhos, um canal para se atingir toda a verdade: “Rir (...) para sair toda a verdade.” (NIETZSCHE apud ALBERTI, 1999, p. 200).

Valentin tinha obstinação por inverter a ordem das coisas, forçando o espectador a visualizar a cena com uma nova lógica; a atuação distanciada, silenciosa, ao contrário do que possa aparentar, não era patética, e isso tornava as cenas muito mais interessantes e cativantes. Esse modo de atuar e construir a cena fascinou Brecht de imediato, elementos que mais tarde utilizaria em suas próprias montagens.

Para elucidar ainda mais os recursos empregados por Valentin em cena, e as características de sua atuação, retomaremos alguns trabalhos realizados por ele entre 1919 e 1924. Brecht assistiu e, em alguns, atuou ao lado de Valentin, em Munique.

Uma das mais conhecidas atuações vivenciada pelos dois colaboradores foi a do *Conjunto Musical de Variedades*, que se apresentou na *Oktoberfest*. A foto mais célebre (talvez única) desse momento apresenta Brecht tocando clarinete com um “boné de traficante” (termo usado pelos alemães para esse tipo de chapéu), tendo ao lado seu irmão Walter, Karl Valentin (tocando tuba) e Liesl Karlstadt. A decoração da cena é composta por cartazes grosseiros, localizados ao fundo. Nesse mesmo ano (1919), Brecht havia escrito cinco peças de um ato, homenageando Valentin. Em resposta, o ator sugeriu a participação do jovem dramaturgo na citada Feira de Outubro, em Munique, com sua miscelânea de atrações, onde todos tinham espaço garantido.

Em outubro de 1922, os dois fizeram apresentações no cabaré *Die Rote Zibele* no *Kammerspiele*, em Munique. *A Uva Passa Vermelha* ou *O Levante Vermelho* era um espetáculo exibido à meia-noite e concebido como uma espécie de improvisação em duas cenas. De acordo com Calandra (1974, p. 87), pela documentação existente, houve apenas uma apresentação desse show, realizada em primeiro de outubro. A primeira parte, cujo título era *O anfitrião das anormalidades*, apresentava personagens curiosos como “uma planta”, “uma Virgínia fumante” e a “Vaca Linda”. Brecht era o guitarrista Benny, Liesl Karlstadt era Lorelei, e Joachim Ringelnatz, o marinheiro Kuttel Daddeldu. Esses e outros atores integraram o elenco de *Tambores da Noite*, texto de Brecht provavelmente apresentado em seguida. É necessário esclarecer que esse tipo de *show*, à meia-noite, em geral, era uma espécie de paródia da peça estreada.

Sendo assim, Brecht cantava, possivelmente, as baladas que faziam parte das cenas. A mais conhecida era a *Balada do Soldado Morto*, sempre requisitada pelo público. A cena, mesclada por atores de palco tradicional, autores e artistas populares, produzia um efeito inusitado sobre o público presente. Efeito potencializado, mais tarde, por Brecht, na construção de suas teorias relativas à representação.

A essência do teatro de variedades está presente em outra cena (*Tingeltangel*), criada por Valentin e assistida por Brecht, ao lado do diretor Bernhard Reich. Este comenta que o ator encenou todos os atos, no palco, de uma só vez. A descrição de Reich explica que a orquestra tocava no palco, à direita; o acrobata de bicicleta ficava à esquerda e, no centro, havia um artista interpretando uma canção e uma cigana disputando espaço com os outros. Inesperadamente, Valentin incluiu na cena os técnicos de palco e diretores. Além disso, incitava o público a participar, interagindo nas cenas com respostas. Um trabalhador (um

funcionário de verdade) chamado para consertar as cortinas, apareceu propositadamente na escada, ao fundo do palco. Foi o máximo de miscelânea posta em cena por Valentin (REICH apud CALANDRA, p. 89). Embora em suas outras produções não sejam utilizados todos esses elementos, pode-se dizer que os que prevalecem são utilizados posteriormente por Brecht, com outras conotações:

- A mescla de imagens e cenas concomitantes;
- A ruptura da *quarta parede* propiciando a interação com o público;
- O *pot pourri* de canções folclóricas, relacionadas ou não com a cena;
- A utilização de personagens inusitadas, homens de perna-de-pau e anões;
- Contrastes entre tamanhos distintos e simetria,
- Efeito de triangulação utilizado pelos palhaços tradicionais;
- Aproveitamento, para a cena, dos fatos que aconteciam no exato momento da ação com improvisos repentinos.

A seguir, destacaremos os esquetes a que provavelmente Brecht tenha assistido.

A árvore de Natal (Das Christbaumbrett), de 1º de julho de 1922) ficou muito tempo em cartaz, alcançando grande êxito, sendo chamada popularmente de *A barata da árvore de Natal de Valentin*. A cena, de vinte minutos aproximadamente, refere-se a uma família e à dificuldade em conseguir um suporte de tamanho adequado para fixar uma minúscula árvore de Natal que o pai havia levado para casa. Tal família, por engano, comemoraria a data com seis meses de atraso, pois esqueceram de virar as folhas do calendário. A seqüência de ações é marcada pelo inusitado, desde a configuração das personagens em cena, os cenários utilizados, os elementos decorativos até as falas grotescas. O pesquisador Denis Calandra, ao descrever o desenvolvimento dessa cena, declara:

[...] No palco, crianças gritavam, em cena um anão, contrastando com o limpador de chaminés gigante, que nos momentos finais do esquete senta sobre um elaborado bolo de Natal; um par de tábuas de 3,12 m com a base para a árvore de Natal de apenas 78 cm, cachorros, brinquedos, etc. Uma corrente de piadas e tiradas malucas que conduzem à conclusão: foi tudo um engano - o patriarca da família tinha desde 24 de dezembro do ano anterior, esquecido de virar as folhas do calendário (CALANDRA, 2003, p. 193).

As fotografias existentes de *A base da árvore de Natal* apontam para uma encenação extremamente ingênua. O cenário e os adereços são típicos do *Kleinkunst*²⁰: sugestão muito simples de um apartamento comum, moradores de baixa renda, paisagem primaveril pintada sobre a cortina da janela, uma escada de 1,30 m para se chegar a uma lareira cujo topo ficava a 1,60 m do chão. Totalmente ilógica a situação, pois o limpador era um homem de mais de dois metros (CALANDRA, 2003).

Nas cenas de Valentin eram constantes os tamanhos variados e desproporcionais; a exploração da assimetria e simetria, tanto dos atores quanto dos objetos cênicos e cenários. Enfim, o contraste foi um dos recursos mais empregados pelo ator. Além desse recurso, havia a captação e obtenção da atenção do espectador pelo direcionamento do foco, uma técnica tradicional de palhaço de circo. O direcionamento de foco comumente é chamado de efeito de triangulação: o ator joga ao olhar para a situação, para a platéia e novamente para a situação ou objeto. Dessa repetição nasce a delimitação da importância da ação e a busca do risível pelo reforço reiterativo. Com isso, reafirmamos o efeito do que foi desenvolvido em cena com a confirmação e aprovação do público.

Esse distanciamento do olhar do artista perante a cena foi fundamental para Brecht constituir suas teorias:

O mais discutido dos conceitos brechtianos – o de distanciamento – é o que pede maior revisão. Muita gente que trabalha com o *efeito de distanciamento* se esquece de sua ligação íntima com a tradição cômica. Considerado apenas como técnica, é coisa muito antiga, presente em qualquer triangulação de comediante popular (CARVALHO, 1998, p. 5).

O exemplo mais simples do emprego dessa técnica são os tradicionais esquetes do palhaço de circo. Este geralmente atua com o outro e constrói todas as suas *gags*²¹ com base em movimentos de triangulação. Carvalho analisa a suspensão de um objeto do olhar:

Aparece por exemplo quando uma mulher de camisola observa todo o esforço do seu marido ao entrar de madrugada em casa sem fazer barulho, na volta culpada da farra. E essa suspensão inusitada de um objeto do olhar pode ser feita por muitos elementos do espetáculo, além dos atores: iluminação, música, legenda. O distanciamento pretende recuperar a curiosidade por intermédio do espanto, etapa fundamental do senso crítico... Brecht dizia a seus atores durante a leitura das peças para sempre se perguntarem como uma pessoa simples compreenderia aquela cena. Entendia

²⁰ Refere-se à arte tradicional ligada ao ingênuo, músicas populares, encenações, figurinos típicos etc.

²¹ Cenas passadas de geração em geração circense, ações, números que provocam risos pela repetição.

o humor como um sentimento de distância, como uma conquista da objetividade... O efeito de distanciamento é uma técnica de prazer em bases morais. Retira-nos de nossa posição individual e nos lança em bases morais. Retira-nos de nossa posição individual e nos lança na moral de um grupo, de uma classe social (VINTEM, 1998, p. 06).

Mário Bolognesi enfatiza outra dimensão que o artista cômico possui, a de extrapolar os limites, produzindo outras emoções:

Os números cômicos, por sua vez, ao explorar os estereótipos e situações extremas, evidenciam os limites psicológicos e sociais do existir. Eles trabalham, no plano simbólico, com tipos que não deixam de ser máscaras sociais biologicamente determinadas (os palhaços são desajeitados, lerdos, fisicamente deformados, estúpidos, etc.) Esses limites se revelam com o riso espontâneo que escancara as estreitas fronteiras do social. Quando os palhaços entram no picadeiro, o olhar espetaculoso se desloca objetivamente para a realidade diária da platéia (BOLOGNESI, 2003, p. 14).

A utilização dos mais distintos elementos do teatro de Valentin levou Brecht a deduzir que aquele tipo de atuação tirava o público do seu estado de apatia, obrigando-o a reagir ao que estava vendo e ainda a ter prazer ao rir.

Calandra descreve (2003, p. 193) Valentin no palco em *A base da árvore de Natal*, desempenhando o papel do pai, como sendo ser hilariante. Extremamente magro, com longos braços, muito alto, com chumaços de algodão (simulando neve) na cabeça e nos ombros, o ator compunha uma imagem engraçada. A utilização do algodão, elemento tão comum e real, lembrava ao público que aquilo era teatro. Além disso, as cenas eram grotescas como, por exemplo, a mãe limpando o bebê com um enorme carbono de tinta e depois tocando trombone para a criança ninar.

Os cenários ingênuos, as histórias meticulosamente construídas com uma lógica inversa e com um estilo próprio de interpretação, tudo era elaborado para conduzir o público ao riso. Ninguém permanecia indiferente ao ver um homem de quase dois metros lutando com uma árvore de 80 cm e seu pedestal desproporcional. Segundo Calandra, toda essa construção teve como meta a constatação da inércia da matéria e a insuficiência de todas as coisas:

[...] é do ponto de vista literário, um produto dramático de alta qualidade, como todas as peças de Valentin. A sua estrutura interna assim como a sua produção potencialmente derivam das bases da arte dramática. Valentin assim como Nestroy [famoso cômico da época] fora antes dele, incorpora os seus personagens nele mesmo. Essas peças que capturam o povo de sua

época num espelho cômico adquirem um caráter especial (CALANDRA, 1974, p. 92).

Outra peça que Brecht presenciou foi *Grossfeuer (O grande incêndio)*, incluída numa listagem elaborada por ele, nos anos 1920, como uma de suas produções favoritas, enquanto Valentin, logicamente, foi o ator lembrado.

A referida peça, muito simples, versa sobre a esposa de um rico fazendeiro, residente na Bavária, em plena época de inflação exorbitante, que incendeia toda a casa. Um raio causa o início do incêndio no alto do telhado.

O vizinho, vendo a situação, procura a dona da casa, assim um diálogo, com frases dispersas, é travado entre eles:

Vizinho: Eu vi da minha janela e então eu vim direto contar para você.

Dona da Casa: Obrigada pelo recado. E para esse assunto tão excitante você fez uma viagem especial de dez metros para vir aqui. Eu poderia chorar de alegria (CALANDRA, 2003, p. 196).

O fogo vai aumentando e a senhora, interessada em conversar, esquece o motivo pelo qual chamou o bombeiro, mantendo outra conversação paralela. O bombeiro, interpretado por Valentin, depois de algum tempo, lembrando-se do motivo de sua visita, investiga o tipo de fogo e retira os objetos inflamáveis da casa, como palitos de fósforos, e parte para buscar a brigada de incêndio. Toda a linguagem é elaborada com temas absurdos e com piadas em dialeto alemão, agradando ao público presente, familiarizado com a linguagem popular.

No último quadro da mesma peça, em outra situação, Valentin vende um caminhão de bombeiro cheio de equipamentos por um valor ínfimo. Entretanto, o carro está preso dentro de outro prédio em chamas, cuja saída é muito estreita, ficando o ambicioso comprador com o prejuízo. Ou seja, a própria solução da cena é o problema maior.

Nessa peça Valentin incluiu, entre muitos elementos de distanciamento, um muito peculiar, que desmancha completamente a ilusão do teatro e sua fantasia. Com seu estilo marcante de escrever e interpretar, ele expressa esse efeito quando o fotógrafo da cidade chega para fotografar o ocorrido e solicita que seria melhor que as chamas ficassem estáticas para a pose. A seqüência da cena, descrita por Calandra (2003, p. 93), é a seguinte:

Fotógrafo: Você não pode parar o fogo por um instante?

Wiggerl (Personagem de Liesl K.): Claro, tudo o que eu tenho que fazer é desligar o ventilador. (ela corre para o fundo do palco e um barulho de botão desligando se escuta da platéia. As chamas feitas de tecido vermelho e amarelo que flanavam no ar do ventilador param bruscamente).

Fotógrafo: Ótimo, assim está bom. Ok. Fique aí parado.

O Comandante (Valentin): Nãããoo, eu quero mais... (ele desce da rampa, vira-se e vai à direção a Wiggerl e cochicha algo em seu ouvido).

Wiggerl: Ah! Então é por isso!

Fotógrafo: Então, porque ele quer mais?

Wiggerl: Ele não gosta de ser olhado enquanto está sendo fotografado. Ele fica sem graça de ser olhado enquanto está sendo fotografado. Ele fica sem graça porque todos ficam olhando para ele.

Fotógrafo: Que pessoas?

Wiggerl: O público do teatro.

Fotógrafo: Mas isso é simples, nós fechamos a cortina.

Comandante: Então eu concordo. (As cortinas descem rapidamente).

Calandra (2003) ainda descreve e comenta, em seus estudos sobre Valentin, uma foto da própria peça, repleta dos elementos utilizados por ele. Na imagem aparecem os personagens de tamanhos distintos em poses contrastantes, como o próprio carro de bombeiros multicor com vários copos de cerveja sobre ele. O ator aparece na foto com um enorme bigode, e sua assistente, segurando a mangueira em direção oposta ao fogo. Brecht mantém, no teatro épico, a essência do contraste e da contradição, elementos usados constantemente por Valentin.

Brecht descreve que o teatro épico utiliza a maneira mais simples possível de agrupar, para expressar o sentido do todo. “Não mais ‘casual’, ou ‘como a vida é’, grupos ‘não-forçados’, o palco não mais reflete a desordem ‘natural’ das coisas.” (BRECHT apud WILLET, 1978, p. 58).

O desempenho de Valentin, permeado por inesperados improvisos e interrupções de cena, conversando diretamente com o público, consultando-o sobre as cenas e instigando-a emitir opiniões, é uma das características mais marcantes da técnica aplicada. Nem sempre de

forma consciente e programada, ele utiliza o próprio caos que instaura e insere os acasos que surgem nas cenas como se elas fossem ensaiadas e realmente existissem *a priori*.

No *Frankfurter Hof*, em Munique, ocorreu um episódio que ilustra perfeitamente essa prática de Valentin em suas *performances*. Para modernizar a *Casa de Espetáculos*, foi instalado um novo palco para o *Singspielhalle*, mas, para evitar que qualquer apresentação fosse cancelada, o gerente do local decidiu realizar a construção no período noturno. Valentin, aproveitando a situação, resolveu incluir a demolição no esquete a ser apresentado à noite. Na última cena, um fazendeiro chega ao lar muito tarde e é recriminado pela mulher que o espera; iniciam então uma briga, e o ator (fazendeiro), instruído por Valentin, com um machado nas mãos, demole as paredes, portas, enfim, todo o cenário, e sai chorando de cena. Valentin subia ao palco e demolia o restante. Além do ator, apenas o gerente sabia o que estava acontecendo, os outros atores, chocados, contemplavam a situação sem entender nada. Algumas pessoas da platéia, horrorizadas com a situação, saíam do Cabaré, enquanto outros questionavam se aquilo era representação ou realidade. Brecht talvez tenha se inspirado nessa cena e em *O Casamento do Pequeno Burguês*, para em 1922 na montagem de *Tambores da Noite*, também desmanchar o cenário em frente ao público.

Absolutamente correto é afirmar que Valentin adorava testar o ilusório e o real perante o público. Numa outra apresentação, colocou uma atriz na platéia que exigia, em altos brados, seu dinheiro de volta, pois alegava que os atores eram péssimos, xingando-os de incompetentes. Atualmente essa ruptura entre palco e platéia tornou-se rotineira e é provável que provoque menos impacto. No entanto, em 1920, com o contexto histórico e o padrão estético teatral naturalista, esse tipo de desempenho causava um grande furor entre o público, constituído das mais diversas classes sociais, que lotava os locais de apresentações.

Ao estudar as cenas, Brecht encantava-se com as experimentações e a dedicação de Valentin, que buscava notoriedade e reconhecimento público por meio das gargalhadas que despertava. Em 1955, falando a Giorgio Strelher, diretor do *Piccolo Teatro* de Milão, o autor usou Valentin como um exemplo de como se deveria cantar a *Ópera dos três Vinténs*. Brecht aponta Karl Valentin como um modelo de ator, alguém que sempre representou uma arte considerada menor, por usar o riso como estratégia:

Ele sempre atuou somente com o seu próprio material, mantendo-se fiel a sua própria produção cantava com uma voz fina, malevolente e mal-humorada. Ele sempre imitava alguém que estava atuando somente pelo dinheiro, que normalmente atuava com o mínimo de energia, estando ali para

cumprir sua obrigação. Mas de repente ele tinha que obter alguns pequenos divertimentos, não especificamente para o público, mas para si mesmo, por exemplo, quando ele cantava uma canção e ao mesmo tempo parodiava seu conteúdo, acabava a criticando (BRECHT apud CALANDRA, 1974, p.96).

Valentin apresentava suas canções de modos absurdos, enfatizando que era um homem que cantava uma canção e não somente a canção a ser apresentada: “Permita-me apresentar a vocês a balada de *Loewe’s Watch* com o acompanhamento de cítara (...)” (VALENTIN apud CALANDRA, 2003, p. 198).

No entanto, em geral, a canção simplesmente não era cantada, pois como afirmava a referida balada, ele tocava a cítara e divagava sobre as palavras citadas. Então, refletia com o público sobre o emprego da palavra “acompanhamento”, tecendo os mais diversos comentários: “Outro dia eu me acompanhei até em casa, o que me pareceu muito bobo, eu lá sozinho do lado de mim mesmo (...)” (VALENTIN apud CALANDRA, 2003, p. 198). Outra cena desenvolve-se repleta de trocadilhos entre as palavras *Loewe’s Watch* e o relógio de seu avô, até terminar pautada no argumento de que seria impossível a apresentação devido ao tempo.

Já em *Num lugar legal ou Num lugar agradável (In a Cool Place)*, Valentin não consegue se lembrar como se inicia a canção. Quando o faz, interrompe para pensar sobre o espírito da canção. Cantando o primeiro verso, afirma que ela é muito triste e, ao finalizar a apresentação, diz que ela é muito boba para ser cantada.

Todos esses elementos repetem-se em outro esquete chamado *Karl Valentin Sings and Laughs Himself as Well*. Sempre com dificuldades para cantar a canção, nessa cena ele explica para a platéia que deveria haver riso no final de cada verso, mas isso não acontece, pois soava falso. Então, Valentin testava diferentes modos de rir, comentando a dificuldade de se rir na hora certa. Esses modos de rir eram testados, intercalando-se risos naturais a outros falsos.

Calandra (2003, p. 199) esclarece exatamente como se daria esse processo, indicando que a questão levantada por ele no subtexto da ação é perpassada pelos conceitos de “fingimento” e “honestidade” com relação à atuação do ator, ou seja, qual é o momento em que ele está mentindo ou sendo verdadeiro? A dualidade, o equilíbrio alcançado por Valentin entre o ator-fingidor e o ator como pessoa, que reage ao seu próprio material, é uma qualidade complexa de atuação que se mostrou extremamente atraente para Brecht. Tanto que este

utilizou tais fundamentos em suas teorias sobre interpretação. O fato mais relevante da atuação de Valentin é a consciência da dualidade, que consistia no elemento central das investigações de Brecht.

Tal idéia é reforçada por Horst Jessé (1993), ao afirmar que, embora influenciado diretamente pelo seu contato com Valentin, Brecht jamais lhe teria copiado literalmente as cenas cômicas, portanto não seria um plágio. Entretanto, o dramaturgo assumia que usurpou, para suas montagens, certos elementos utilizados por Valentin, ressaltando os novos efeitos, objetivando uma melhor aplicação de suas teorias sobre o distanciamento em cena:

É possível encontrar outros paralelismos entre a peça dentro da peça em *A mulher elefante*, no seu drama *Homem é um homem* e o *Tingeltangel* de Valentin quando o início da peça é protelado. No entanto Brecht de forma alguma copiava o humor e a condução dos diálogos de Valentin. Ele podia até mesmo adotar suas idéias a respeito da função do poeta: “a lei mais importante do poeta é perceber as estranhezas (as quais em um outro momento seriam erros) dentro de uma matéria”. Sua obra passa a ser tanto mais rica, quanto mais milagres ele conseguir apresentar ao espectador (JESSE, 1993, p. 60).

Ainda sobre o efeito de distanciamento conseguido por Valentin, Robert Eben Sackett faz uma importante observação sobre um momento no qual fica explícito que o ator sai da encenação da personagem para fazer um aparte para o público na peça “Os salteadores de Munique” (*Die Raubritter Vor München*, datada entre 1925 a 1928). Era como se Valentin quisesse fazer a audiência acordar do passado, ao lembrá-los que não estavam de fato na parede da Cidade Velha, mas sentados em um teatro nos anos de 1920, e sugerir que a significação dessa história sobre a milícia dos cidadãos estava no presente (SACKETT apud DOUBLE, 2004, p. 214).

Double e Wilson (2004) afirmam que a quebra deliberada da ilusão teatral a fim de conseguir um efeito político é apenas um dos muitos elos que unem Valentin ao distanciamento.

Naqueles anos em Munique, Brecht escreveu, montou e apresentou as peças que, segundo alguns historiadores, teriam menor importância perante o conjunto total de sua obra. Discordamos da postura de tais historiadores, pois o jovem Brecht já apresentava nessas montagens um estilo próprio e através das influências populares (assim classificadas por diversos autores) construiria a base sólida de toda a sua produção artística posterior.

São desse período os seguintes textos: *O mendigo ou o cão morto*, *Ele expulsa um Diabo (ou Exorcismo)*, *Lux in Tenebris*, e um texto sem título inicial que, mais tarde, recebeu o nome de *O Lance da Rede ou A pescaria*. Além desses, houve um texto escrito especialmente para Valentin, *O Casamento*, cujo título depois foi modificado para *O Casamento do Pequeno Burguês*. Nele, acontece uma festa de casamento, em que a família e os amigos, após a cerimônia, estão na nova residência do casal; no decorrer da peça, os móveis, feitos pelo noivo, vão desabando um a um devido à fragilidade e à baixa qualidade, do mesmo modo que se desintegram os valores da burguesia: as máscaras sociais, a dignidade, a virgindade perdida da noiva e demais valores cultuados pela sociedade. Brecht afirmava que Valentin era o noivo perfeito para o papel.

A peça *Eduardo II*, ou *Vida de Eduardo II da Inglaterra segundo Marlowe (Leben Eduards Des Zweitten in England)*, estreada em 18 de março de 1924, é sempre citada quando se comenta a influência direta de Valentin sobre Brecht, pois nela o ator solucionou uma cena para o amigo diretor. Havia uma batalha de trinta minutos e Brecht não conseguia finalizar a cena com o impacto esperado. Questionou Valentin sobre o sentimento dos soldados antes das batalhas, e ele prontamente respondeu-lhe: “*Estão com medo, pálidos!*” Desse modo, os atores foram todos maquiados de branco. A peça em vinte e uma cenas estreou na *Kammerspiele* e foi encenada inúmeras vezes com sucesso.

Brecht refere-se ao episódio anterior em *Os diálogos de Messingkauf* (1973, p.109), descrevendo *Tambores da noite* como uma com baladas no estilo ingênuo que havia visto nos “panoramas” (quadros históricos) da feira de Augsburg.

A peça tinha trocas rápidas, com uma linguagem de diferentes ritmos e conotações. Desse modo, Brecht introduziu novos elementos de interpretação e direção: utilização das músicas populares das ruas, dos *Moritat*; títulos anunciando os lugares, os acontecimentos e o que viria a seguir. Em oito semanas de ensaios, foram utilizados um pequeno cenário e a proximidade com o público.

Eduardo II, portanto, já apresentava muitos dos elementos daquilo que, mais tarde, seria desenvolvido e nomeado como teatro épico por Brecht.

Martin Esslin escreve sua opinião sobre esse texto: “O que resultou foi uma peça-crônica com muito de balada no estilo ingênuo dos quadros históricos que Brecht havia visto nos ‘panoramas’ da feira de Augsburg (...).” Esslin enfatiza a existência, em Brecht, de um

estilo próprio, de uma maturidade surpreendente devido à juventude do dramaturgo e das marcas de qualidade artística inovadora:

A personalidade artística de Brecht já estava claramente formada nesses remotos dias de Munique e Berlim: ele era exatamente o oposto da idéia alemã convencional de um poeta – era tudo menos o individualista introvertido a tecer suas obras com a sagrada essência de sua personalidade no solitário segredo de alguma água furtada. Ao contrário era um ser coletivo, sempre no centro de uma multidão, pedindo conselhos e aceitando-os de quem quer que fosse que estivesse pronto a fornecê-los (ESSLIN, 1979, p. 26).

Exemplificando estas afirmações, podemos retomar a atitude de Brecht após a opinião dada por Valentin no caso dos soldados. O próprio dramaturgo em *A compra do latão* relata o fato:

Quando o homem de Augsburg encenou a sua primeira peça, que incluía uma batalha de meia hora, perguntou a Valentin o que devia fazer com os soldados. “Como são os soldados na batalha?” Sem hesitar, Valentin respondeu: [...] (BRECHT, 1999, p. 35).

O texto está incompleto, mas em algumas notas consta que a resposta teria sido: *são pálidos e têm medo*. Assim Brecht, como já mencionamos, embranqueceu todas as faces dos soldados, criando um evidente efeito de distanciamento.

O distanciamento (*Verfreindung*) proposto por Brecht adquire diferentes interpretações ao longo dos anos. O conceito defendido por Double (2004) caracteriza o distanciamento como a ação de atrair a atenção do espectador para algo familiar, normal, acessível, para, logo em seguida, mudar para algo golpeante e inesperado tornando, assim, a pessoa mais consciente do que vê. Segundo Francimara Teixeira,

Os efeitos-V são um dos meios artísticos de que o teatro épico dispõe para distanciar o espectador dos acontecimentos representados. Seu emprego é condição indispensável para que não se estabeleça entre palco e platéia nenhuma espécie de magia, de campo hipnótico. O ator sem renunciar completamente à identificação (é preciso que isto fique claro) deve antes apresentar do que representar um comportamento a seu público deve oferecer uma forma acabada dos acontecimentos, dando-lhes o caráter de coisa mostrada (TEIXEIRA, 2003, p. 69).

Nesse ponto está a diferenciação da técnica de interpretação de Valentin que tanto impressionou Brecht, ou seja, sua relação distanciada com a personagem e a ruptura com a

ilusão, ação muito distinta dos outros atores da época. A lógica lingüística construída, e logo depois destruída por Valentin, faz emergir uma nova perspectiva de linguagem, inesperada, crítica e, ao mesmo tempo, divertida.

Por exemplo, no esquete *O Aquário*, (ver anexo 1), a lógica é totalmente demolida durante a narrativa sobre o local onde mora a personagem da história. Simultaneamente, o subtexto fornece informações sobre o *status*, sobre as condições em que vive e quem ela é.

Segundo Double (2004), a descrição meticulosa do objeto de vidro “aquário” e do apartamento onde ele se encontra contém muitas outras informações além das especificações de seu formato: um aquário fechado, com quatro lados, de forma que a água não vaze, ou seja, uma estrutura fabricada com um propósito específico, sob um olhar mais crítico. Da mesma forma, cabe-nos analisar o significado que há quando o peixe do aquário cai no chão e ele pretende matá-lo a marteladas, pois se colocá-lo novamente no recipiente ele morrerá afogado. Não podemos nos esquecer do simbolismo e das referências contidas no subtexto, criticando o contexto social da época – a presença avassaladora de Hitler, seduzindo multidões com suas idéias anti-semitas, pessoas passando fome, inflação acelerada. Quem seriam os peixes? E de quem seria a mão que segurava o martelo?

Num programa escrito por Bertolt Brecht, em 30 de setembro de 1922, para a paródia de Valentin *A Cebola Vermelha*, apresentada no *Kammerspiele* à meia-noite, ele escreveu sobre o cômico:

Este homem é uma piada, complicada e sangrenta. É impregnado de uma comicidade interior totalmente seca, durante a qual se pode fumar e beber, e quando somos interminavelmente sacudidos por uma risada interior que não tem nada de particularmente bondosa. Pois se trata da inércia da matéria e dos prazeres mais finos que podem ser obtidos. Aqui é demonstrada a insuficiência de todas as coisas, incluindo a nós mesmos (BRECHT apud VÖLKER, 1976, p. 41).

Com sua maneira simplória, Valentin tocou exatamente na fragilidade da peça, ou seja, o final, que nunca satisfaz a Brecht. Sob o ponto de vista de Mayer (1977), tratava-se da falta de perspectivas, da negatividade improdutiva de um posicionamento que, sem dúvida, era uma inconsciente recusa à revolução, em pactuar com a condição burguesa, mas com a consciência pesada. Apesar de tudo, Brecht certamente se sentiu compreendido por Valentin naquela noite.

Em fevereiro de 1923, Brecht escreve a Herbert Shering sobre aqueles momentos significativos em Munique: “Nesta cidade não se pode olhar ao redor, e as pessoas são tão estúpidas e precisam tanto de muito humor, pois elas ficam logo de mau humor. A culpa é da água, pouco saborosa.” (VOLKER, 1976, p. 44).

Depois desses dias, não existem outros registros sobre a continuidade da amizade entre Karl Valentin e Brecht. Em meados de setembro de 1924, o dramaturgo muda-se definitivamente para Berlim. Somente anos mais tarde, como já citamos, ele voltaria a comentar sobre as influências e a importância do cômico de Munique em sua obra.

CAPÍTULO 4 – EM FOCO: *MISTÉRIOS DE UM SALÃO*

O cinema sempre fascinou Brecht, tanto que no período em que emigrou para os Estados Unidos tentou fazer parte da indústria de Hollywood, mas suas idéias eram contrárias ao mercado existente. Ele expressa tal situação no poema ironicamente intitulado “Hollywood”:

*A cada manhã, para ganhar meu pão
Vou ao mercado onde mentiras são compradas.
Esperançoso
Tomo lugar entre os vendedores.*

(Poemas 1913-1956 Bertolt Brecht)

Dos filmes de que participou (por exemplo *Kuhle Wampe* em 1931), o único feito em parceria com Karl Valentin foi *Mistérios de um salão de cabeleireiro*, uma comédia curta, uma grande brincadeira, segundo Erich Engel, que dirigiu os mesmos atores que já trabalhavam com Brecht em *Tambores da Noite*: Hans Leibelt, Erwin Faber e Blandine Ebinger, “Nós entramos com o roteiro no estúdio, nos instalamos confortavelmente e nem sabíamos como se fazia um filme [...] à noite, nós ríamos que até caímos das cadeiras. Os entardeceres eram os mais bonitos. Eu nunca me diverti tanto!” (GERSCH apud SCHULTE, 1978, p. 31).

Infelizmente há poucos comentários do próprio Bertolt Brecht sobre esta experiência. O cinema despertava nele um novo modo de expressar suas idéias; segundo Fernando Peixoto (1991, p. 298), Brecht usava a linguagem cinematográfica como um estudo dos comportamentos sociais, pois o cinema necessitava de ações exteriores e não de introspecção psicológica. O autor faz ainda um balanço das relações de Brecht com o cinema: colaborou diretamente com a realização de nove filmes, de onze textos adaptados, e escreveu vários roteiros completos, além de várias sinopses. Trabalhou com colaboradores distintos, que normalmente não tinham afinidades entre si, selecionando o elenco conforme a ocasião.

Em fevereiro de 1923, no mesmo mês das filmagens de *Mistérios de um salão de cabeleireiro*, Brecht escreve a Herbert Ihering, referindo-se a Munique como uma cidade com pessoas mal-humoradas, que precisariam de tão grande dose de humor que a qualquer um

conseguem deixar de mau humor, acrescentando que a culpa é da água pouco substanciosa: “Entre outras coisas, me chamam para fazer alguns filminhos com Engel, Ebinger, Valentin, Leibelt, Faber” (VOLKER, 1976, p. 45).

O elenco realmente não tinha muita afinidade de idéias e de atuação, tratava-se de um elenco heterogêneo em termos de experiência e qualidade técnica. Hans Leibelt fazia seu primeiro filme, enquanto outros já eram experientes, como Karl Valentin (que em 1913 já filmava seu primeiro pequeno fragmento) e Liesl Karlstadt, ambos já ambientados com as câmeras. Um dos atores inexperientes era irmão de uma pessoa influente e rica (um possível patrocinador do projeto) e, embora fosse péssimo artista, deixaram-no participar como um mero coadjuvante. Mas apesar de ser um filme desprezioso, possuía atores conhecidos, como Max Schreck, famoso por sua atuação como conde *Orlok* no clássico do cinema alemão *Nosferatu* de 1922. A bela atriz Blandine Ebinger fazia a ajudante de cabeleireiro, sob os olhares de desejo de Brecht.

Os Mistérios de um salão de cabeleireiro foi filmado em Munique, num armazém da rua Teg. Com 25 minutos de duração, esse curta de 16 mm era um filme mudo, com apenas algumas legendas e rodado em preto e branco, seguindo a influência dos filmes mudos dos cômicos Mack Sennett, Chaplin ou Chester Conklin.

Brecht admirava a força de atuação de Chaplin, fato relatado em outubro de 1921 nos seus diários:

o rosto de Chaplin está sempre imóvel, como que de cera, imobilidade essa só violada por um único tremor mímico, bem simples, forte, penoso. Um rosto de palhaço com um bigode grosso, cabelos de artista e truques de palhaço: ele suja seu colete, senta-se sobre a paleta, tropeça em sua dor, acentua no retrato justamente as linhas do traseiro. Mas é o mais comvente que há, é arte pura (BRECHT, 1995, p. 124).

Em diferentes autores notamos a descrição ou indicação de que o filme de Brecht e Valentin possivelmente se enquadraria dentro do movimento expressionista, do dadaísmo ou do surrealismo. Outros o classificam como farsa burlesca ou grotesca. Na realidade não podemos rotulá-lo, pois embora englobe muito destes elementos, não é representante de um estilo específico. Paolo Chiarini empenha-se em não “etiquetá-lo”:

Ao Brecht imaginativo, com o qual uma longa tradição de fácil cultura acabou com habituar-nos, ao Brecht expressionista ou, de vez em quando, niilista, ativista, neo-realista, enfim ao Brecht a quem se quis aplicar, a todo o custo, uma etiqueta qualquer; ou ainda ao Brecht “metafísico” e “meta histórico”, solitário andarilho de inimitável parábola, queremos contrapor a leitura de um Brecht real, extraordinariamente rico de nuances e sombras, vivente das mais diversas contribuições culturais, inclinado-sim-para aquele eterno “espírito de contradição” que era o primeiro a reconhecer em si próprio mesmo nos anos de maturidade... e que sempre o levou a assumir uma posição de “audácia” e de alerta para com muitos aspectos do mundo moderno; e não apenas do mundo burguês; mas igualmente aberto a todas e mais diversas sugestões da cultura e da vida, aberto em particular, à grande lição do teatro e da literatura clássica, dos gregos, à cena medieval, aos elisabetanos (CHIARINI, 1967, p. 108).

A audácia de Brecht é notória já nos seus primeiros diários e textos, críticas e questionamentos sobre o homem e o mundo; como dramaturgo sentia-se responsável por testar diferentes experiências, em busca de aliar o divertir ao produzir. Em 1923, nos diários, ele escreve, “como eu, um homem de Augsburg com múltiplos talentos, posso ver e descrever o mundo nesses mercados, bares e antros de diversão e em meio a essas pessoas?” (BRECHT, 1995, p. 147). Para produzir o teatro por ele sonhado, Brecht não nega a utilização de modelos; em entrevista dada ao diretor de teatro E.A. Winds, ele defende:

Copiar não é o “caminho mais fácil”. Não é uma vergonha, é uma arte. Ou seja, é preciso tornar a cópia uma arte, precisamente para que não se verifique nem uma redução a fórmulas, nem rigidez alguma olhe, para citar a minha experiência pessoal desse processo, como dramaturgo copiei a dramática nipônica, helênica e elisabetana, e, como encenador, os arranjos cênicos do cômico popular Karl Valentin e os esboços de Caspar Neher, e não me senti, nunca, menos livre. (BRECHT, 2005, p. 220).

Portanto, qualquer experimentação representava uma provocação para Bertolt Brecht, ávido por despertar reações no público, ao esboçar de forma embrionária o que seria mais tarde sua teoria do distanciamento e os efeitos-V, componentes do teatro épico.

Walter Benjamin (1966) ressalta a utilização totalmente adequada do teatro épico nos dias atuais, justamente por não competir com os novos meios de comunicação, que Brecht tratou de utilizar e aprender a técnica. Ele ressalta as rupturas de ação, elementos que atuam contra uma ilusão no público e que podem ser encontrados no cinema, na fotografia, e no rádio. Brecht, ao renunciar à ação dilatada, modificou a relação do cenário, do texto, da

representação, do diretor e dos atores com o público. Além de desenvolver ações, o Teatro Épico apresenta situações que interrompem a ação, permitindo apenas uma alusão parcial.

A ruptura da cena já é visível neste filme com Valentin. Brecht rompe com a estrutura clássica do cinema de previsibilidade, há um roteiro, mas o espectador não sabe exatamente o que irá acontecer, ficando na expectativa.

Nele, Karl Valentin leva para a tela muito do seu estilo adquirido nos cabarés. Brecht e Engel permitem essas intervenções sem obstáculos, há um acordo mútuo, e Valentin, no auge da fama, também se deixa conduzir pela direção destes jovens artistas.

As observações do ator Kurt Horwitz reforçam a importância do momento:

Karl Valentin levou ao “Mistério no salão de cabeleireiro” suas engenhocas e aparelhos de obsessão: um aparelho de barbear e uma espada de executor além de uma vara de pescar. O mérito de Brecht foi, que ele radicalizou Valentin. Em nenhum filme, Valentin foi tão consistente, tão finalizador, sem ser hipocondríaco. Valentin é o palhaço branco, o palhaço, do qual todos têm medo. E um palhaço pode ser assassino- veja Chaplin, Keaton, Lagdon- nós sabemos. Por que não Valentin? (é do conhecimento de todos que os salões são lugares potenciais de assassinato. Cada barbeiro é um carrasco) (SCHULTE et al., 1978, p. 32).

A gravação do filme, podemos imaginar, foi pura diversão para a equipe. Com uma temática um tanto desconexa do contexto cinematográfico habitual, Brecht e seus colaboradores colocaram em cena uma situação estranha aos olhos do espectador desavisado, mas perfeitamente coerente com seus ideais de trabalho. Os mecanismos cênicos utilizados são objetos comuns, do dia-a-dia, mas que num outro contexto tornam-se surpreendentes, provocando um estranhamento imediato no espectador. Vemos um indício ainda que rudimentar do uso do distanciamento teorizado nos anos posteriores por Brecht. O elemento surpresa, os recortes e o desenrolar dos fatos sem uma finalização explícita dão mostras evidentes da sua origem nas manifestações populares e cabarés. Na cena onde a cabeça decepada do cliente rola pela sala e depois é colada, e ele sai caminhando normalmente, como em um número de mágicas das feiras itinerantes da época. Macabro e divertido ao mesmo tempo.

Mais uma vez Brecht coloca em cena o que defende em qualquer campo que atue, seja teatro ou cinema:

em 1920 Brecht já fazia suas primeiras observações sobre a questão da diversão no teatro e dá uma série de recomendações para o trabalho do dramaturgo, como a possibilidade de transformar erros em efeitos e a importância da apresentação de surpresas para o espectador.

Quanto ao prazer, Brecht defende que um texto que pretende agradar deve evitar tanto uma excessiva explicação dos fatos (quando o próprio desenrolar dos acontecimentos permite prever os próximos) como deve optar por este esclarecimento se a ação não se apresenta em uma linear regularidade. O importante é procurar um meio termo, um equilíbrio na apresentação dos fatos, já que: “o prazer de revelar uma incógnita está intimamente relacionado com um elemento básico da estética: a admiração” (TEIXEIRA, 2003, p. 116-117).

Em *Mistérios de um salão de cabeleireiro*, evidentemente, a cena acontece num salão de cabeleireiro; Valentin é o cabeleireiro e Blandine Ebinger, sua assistente. Valentin está encarregado de cortar as espessas barbas dos cavalheiros que esperam (exagero proposital), sob olhares satisfeitos do dono do salão. O barbeiro calmamente acorda de sua sesta, um senhor com rosto muito sério adentra o salão (Karlstadt, com calça de jogador de boliche e botas de montaria) e dirige-se diretamente ao barbeiro. O barbeiro, vendo em seu queixo uma enorme verruga, não resiste e pega seu martelo e cinzel para tentar extraí-la. O cliente sai sem que se apresentem maiores detalhes. O próximo a entrar é um conhecido professor muito prepotente, que passa adiante dos outros clientes, os quais reclamam. O dono do salão os acalma, mostrando que ele é uma pessoa importante (uma crítica sutil às diferenças sociais e tratamentos de acordo com posições de poder). No local há um cartaz com a figura do professor e este solicita ao barbeiro que corte seu cabelo exatamente do modo que aparece no desenho. O barbeiro, porém, confunde o pedido e o deixa medonho. Na outra sala, a assistente, apaixonada pelo professor, maltrata a acompanhante deste. Com seus métodos pouco ortodoxos de beleza, pinta inteiramente as pernas da moça, que sai ridicularizada, assim como o professor. O barbeiro então sai pelo próprio quarto-sala para um intervalo, escapando assim dos clientes. No Café, encontra novamente o professor. Nova confusão: o professor, querendo esconder o corte de cabelo, pega o chapéu de outro cliente, que, com insultos, o chama para um duelo. Mas antes vai ao salão fazer a barba. O barbeiro, um pouco nervoso, corta-lhe fora a cabeça, mas depois de vários quiproquós ele consegue colar a cabeça de volta com bandagens. O homem sai caminhando normalmente para o duelo,

mas como pagamento atira no barbeiro, que cai desfalecido. No duelo, a assistente se esconde e, com uma vara de pescar, iça a cabeça do oponente, que gira no ar. Final feliz para o casal; enquanto isso, o barbeiro acorda de repente e encontra a causa de sua salvação: o botão do colete o salvou da bala.

Kurt Horwitz relata a experiência:

no início dos anos vinte, fizemos um filme pequeno, e claro que mudo, no depósito de uma casa particular na rua Teg. As idéias e partes do manuscrito eram de Brecht e Valentin, direção de Erich Engel, e encenado por Karl Valentin, Liesl Karlstadt, Blandine Ebinger e eu... Eu represento um homem com uma farta barba preta, o qual teve a cabeça cortada no filme. Esta cabeça tinha que ser mostrada cortada mesmo. Então se produziu na academia um tipo de bola, na qual foi colada uma barba preta. O procedimento era desagradável, mas gostamos muito do corte... Aplicações simples, mas macabras! (SCHULTE, 1978, p. 31).

Ulrich Kurowski, citado por Schulte (1978), faz algumas observações esclarecedoras sobre a utilização dos objetos, traçando comparações com outros filmes e manifestações artísticas da época:

O cinema não era, nos anos trinta, o que é hoje. Eram tavernas miseráveis, mal arejadas, situadas freqüentemente em ruelas de jogo de boliche, velhas, com cartazes na entrada na qual mostravam assassinatos e tragédias apaixonadas... “Mistério de um salão de cabeleireiros” é um filme impuro, por ser mais dinâmico que literário... Facas e varas de pescar recebem importância às vezes maior que os protagonistas que estão só ziguezagueando... Casamentos surrealistas acontecem aqui. Facas de Valentin são usadas como lâminas, com que Luis Buñuel teve o olho arrancado... Tal como Sansão, cada força é roubada do cabelo do professor. Riscar as pernas também é esterilização... Porque não decapitar, por que não torturar? Por que não? “Mistérios de um salão de cabeleireiros” é o oposto exato de todo filme tirano, que Siegfried Kracauer descreve. Isso faz de Caligari e Nosferatu não serem bastante fantásticos... (SCHULTE, 1978, p. 32).

O filme, segundo Ulrich Kurowski, carrega simbolismos que ficam no subtexto, distinguindo-se, por sua produção e roteiro, do restante da produção vigente, de cunho romântico. Refere-se também a Kracauer²², afirmando que o filme de Brecht com Valentin e Engel põe em discussão as idéias do estudioso sobre dominantes e dominados.

²² Siegfried Kracauer um teórico de cinema, pesquisava as conexões entre o estético do filme, o estado psicológico e a realidade social e política de seu tempo. Descrevia a sociedade de 1920 em Berlim como dividida

Para Henri Bergson, os efeitos cômicos não têm uma fórmula, mas por dedução de efeitos semelhantes podemos definir alguns pontos que provocam o riso. Para ele o autor cômico revestirá de certo ridículo físico o ridículo profissional, isto é,

Na comédia falam o advogado, o juiz, o médico, como se saúde e justiça fossem coisas secundárias, mas sendo importante haver médico, advogados, juízes, e que a forma exterior da profissão seja escrupulosamente respeitada. Desse modo, o meio se impõe ao fim, a forma ao fundo, e não mais a profissão é feita para o público, mas o público para a profissão (BERGSON, 1987, p. 34).

Para Georges Minois, o cinema tem seu auge no século XX, pois oferece o distanciamento indispensável que permite usufruir as próprias emoções:

Desde os primórdios do cinema, o riso está presente, e nele reencontramos as categorias habituais, ilustradas por alguns intérpretes que contribuíram para fazer do riso uma ferramenta universal no século XX. Foi o cinema que mostrou que se pode rir de tudo e que tudo tem um aspecto risível: a miséria, a guerra, a idiotia, a ditadura, a glória, a morte, a deportação, o trabalho, o desemprego, o sagrado (MINOIS, 2003, p. 589).

Brecht descobre a nascente da comédia na natureza da sociedade mais do que na natureza do indivíduo. Descobre um meio de distanciamento, pelo qual pode divertir o público e ao mesmo tempo instigá-lo, e descobre mais uma vez que o ator Karl Valentin reúne em si o único e o universal. Neste contexto Mário Bolognesi (2003, p. 198), esclarece que a construção da personagem obedece a um determinado perfil individual, que se apóia nas características corporais do ator e em sua própria subjetividade. Mas, para alcançar o estatuto da personagem, o ator procura adequar suas matrizes internas às características tipológicas do palhaço, oriundas da tradição da bufonaria. A síntese desses universos distintos propicia a expressão de uma subjetividade por meio de um tipo cômico aparentemente imutável. Isso confere ao palhaço um grau de universalidade que se manifesta de forma particular.

em duas seções: a classe burguesa e que dominava, mantendo uma reivindicação ilusória de guardiões da cultura e instrução e a operária, proletários que eram apenas uma roda da engrenagem, dividindo duas formas de diversão uma em que o proletário é capaz de reconhecer seu alienador e outra a reacionária onde os produtores dos filmes se centram em oferecer apenas o prazer sem crítica, com roteiros preparados para o consumo, músicas alienantes etc.

4.1 Um pouco mais de mistério

No intuito de nos aproximarmos das idéias propostas por Valentin e Brecht, abordaremos mais minuciosamente o roteiro filmado e alguns aspectos que consideramos relevantes.

O filme é dinâmico e não literário como poderia se esperar de Brecht. Percebe-se de imediato, através do título “Mistérios de um salão de cabeleireiro”, o desejo de brincar com o grotesco, ironizando os filmes de suspense com vampiros e monstros, que estavam no auge.

A mutilação dos corpos através de elementos macabros como facas, espadas e alicates está presente; utilizados de forma surreal, o desmembramento é um forte recurso tanto na obra de Valentin, como em alguns textos de Brecht. No subtexto supomos que todo homem pode ser dividido, analisado e remontado. Artimanhas oriundas das feiras, das caixas de horrores, dos engolidores de espadas e similares.

Todas as cenas são esquetes independentes que poderiam existir por si só, e permitem ser recortadas e analisadas separadamente, formando uma seqüência inteira quando combinadas entre si. Não são reais, mas têm humor e fantasia, são simples e atingem uma forma de representação que não necessita de falas para ser entendida pelo público. Ainda em coerência com os conceitos que viriam a ser formulados no teatro épico de Brecht, o suspense é provocado em cada cena e não num ponto culminante do texto.

O filme tem legendas que antecedem as cenas com títulos e, algumas vezes, traz diálogos sucintos, despertando o público para aquilo que está por vir ou servindo como um esclarecimento. São tiradas econômicas, diretas e, ao contrário do que normalmente ocorre nos filmes mudos da época, não há no geral um exagero de expressões no sentido de substituir as falas.

As personagens são descritas na terceira pessoa, o cabeleireiro, a assistente, os clientes, o dono, os quais, sem explicação, apresentam sua própria configuração. Sem nomes específicos, representam classes, convém frisar que apenas o “professor” tem “nome”, remetendo imediatamente à importância da sua categoria social.

Outros elementos do teatro épico já podem ser visualizados no filme, tais como: o uso do grotesco, e o desenvolvimento dos acontecimentos decorrem em curva, ou seja, não há a linearidade do teatro realista com início, meio e fim.

O grotesco, por trabalhar com contrastes, leva o espectador a deslocar sua percepção para outros planos, tornando estranho seu mundo familiar. Assim, temos um barbeiro que, em vez de fazer barbas e cabelos, arranca cabeças; “o grotesco tem na sua própria essência o tornar-se estranho pela associação do incoerente, pela conjugação do díspar...” (ROSENFELD, 1985, p.158).

Dividiremos o filme em cinco cenas principais que nomearemos como Cena 1 - retirada da verruga, Cena 2 - Professor Moras, Cena 3 - no café, Cena 4 - corte radical e Cena 5 - duelo final.

A cenografia é simples em todo filme, reproduzindo na primeira cena um salão normal com balcão de recepção, sala de espera e duas salas separadas onde o barbeiro e a assistente trabalham. Na sala do barbeiro há uma cama beliche na qual ele descansa e uma cadeira de barbeiro que ele também ocupa para ler e dormir.

Não há sonoplastia, o figurino é simples mas totalmente realista, os objetos em cena são comuns, usados às vezes com outras funções, como no caso da engenhoca de Valentin, que produz ar e que a assistente usa para se refrescar. Percebe-se a preocupação na confecção da cabeça cortada, para que ela pareça real. Os cortes de cena são bem feitos se levarmos em conta o período, assim como as tomadas, até mesmo *o close* dado em determinadas situações convence. Claro que temos as falhas de enquadramento, como na cena que a assistente cai dentro da mala do cliente desmaiada, mas ainda se mexendo. Todavia, as eventuais falhas não comprometem o filme, que era muito mais uma brincadeira e uma experimentação para todos.

Na Cena 1, três clientes estão esperando para serem atendidos, e apresentam barbas desconhecidas (elemento de desproporção), acentuando a necessidade de o barbeiro iniciar o trabalho; a cena provoca estranhamento imediato pela situação inusitada de o barbeiro continuar na folga. O trio de clientes, por sua vez, tem ações interessantes durante todo o filme, remetendo a algo como os três patetas, três bruxas etc.

Entra em cena um cliente (Karlstadt, travestida de homem), bem vestido, que passa à frente dos outros clientes, denotando sua maior importância frente a eles. Na seqüência, em

vez de fazer a barba, o barbeiro tenta tirar uma verruga do cliente que o incomoda visualmente, distraíndo-o com a leitura do jornal. Valentin utiliza sua técnica de ator agindo com naturalidade ao extrair com martelo e cinzel a protuberância do cliente, que não grita nem sangra. Ele representa o barbeiro, mas não é um barbeiro, não se coloca na pele do outro com psicologismos, o espectador fica na expectativa do que esse barbeiro ator ainda fará.

Na Cena 2, enquanto os clientes ainda esperam (outro recurso utilizado é a insistência no absurdo da ação de esperar algo que nunca acontece – afinal, por que eles não vão embora?), adentra o recinto o professor Moras, autor famoso do trabalho “ Como se tornar simpático”; totalmente contraditório o arrogante, passa à frente dos demais conduzido pelo proprietário. Neste momento há uma preocupação em reforçar a mesquinhez humana, sua prepotência, os defeitos dos homens facilmente corrompidos com pequenos agrados em paralelo com o barbeiro, que vira o jogo na seqüência, com sutileza. O ator consegue a sutileza e o sentido de equidade procurada por Brecht em seus atores. (BRECHT, 2005, p.117).

A cena que segue demonstra a simplicidade dos recursos: o cliente pede um corte igual ao do cartaz de propaganda que está do lado de fora, sendo ele mesmo o modelo. O barbeiro vai e volta diversas vezes, afia a navalha perante o olhar assustado dos outros clientes, que haviam lido a manchete “um cabeleireiro cortou de novo a garganta de um cliente”, imaginando se aquele seria o mesmo da notícia. No movimento de afiar a faca, os clientes seguem gestualmente com o corpo o balanço, realizando uma ação clássica de palhaços que acompanham o objeto focalizado, como a cena clássica da bola quicando, diante da qual eles sobem e descem com o corpo, ressaltando o objeto de cena, um mecanismo para alcançar o riso. O barbeiro diverte-se com a ação e os ameaça com a faca, brincando e assustando-os ainda mais.

O cartaz com o desenho vira para o outro lado, onde há a figura de um chinês, provocando um desastre. O cliente recebe um corte de cabelo igual. Valentin executa todas as ações sem pressa, um tempo importante para manter o foco de modo natural, concentrado na ação, dentro de sua própria comicidade pessoal, seu modo particular de executar a ação.

É a revanche do oprimido, que de forma inocente vira o jogo a seu favor. Remete à cena clássica de palhaços, o professor dominador e o barbeiro empregado, o dominado que,

em determinado momento, mesmo sem querer, tem sua vingança concretizada pela situação, alcança a superação do estado de idiotice do palhaço, sobrepondo-se ao opressor sem querer.

A assistente está com a acompanhante do professor e, por ciúmes, comete diversas ações descabidas, como na cena totalmente burlesca da mocinha apaixonada por quem não lhe quer. Os dois saem ridicularizados. Cresce o medo entre os clientes que esperam, o mistério permanece, pois cada cliente sofre uma transformação em sua saída.

Na Cena 3, no Café, o barbeiro foge dos clientes por uma passagem secreta e vai a um Café onde encontra o professor trajando chapéu. Insiste em cumprimentá-lo, este finge não perceber para não precisar tirar o chapéu e mostrar o corte de cabelo. O cenário já é outro, mas igualmente simples, com algumas cadeiras e mesas. Valentin, com domínio, insiste na repetição do cumprimento, ampliando o gestual, mas sem êxito; é ignorado, joga água, e o professor fica sem o chapéu, que era de outro freguês. Os dois discutem e, ofendidos, marcam um duelo de espadas. A espada surge como objeto inusitado, provocando reação no espectador, que observa em todo o filme um desfilar de armas, facas, alicates, pistola, e por fim até uma vara de pescar. Objetos contrastantes, tanto na forma quanto na função que, paulatinamente, aumentam de tamanho, e, se analisarmos, todos estão presentes nas Feiras de Outubro: das facas e espadas que são lançadas contra alguém junto a uma parede, provocando suspense na platéia, até a arma usada para acertar brindes.

Cena 4, que nomeamos de Corte Radical, observamos que todo o desenlace da ação soa como macabro e surreal: o oponente vai ao salão com uma enorme caixa de madeira onde está sua espada, passa pelos outros clientes que, nessas alturas, estão jogando cartas, e pede para a assistente afiá-la para o duelo enquanto faz a barba; os outros clientes espiam o barbeiro trabalhando, que, quando percebe, leva um susto e, nervoso, sem querer corta a cabeça do cliente. Essa é uma ação comum entre humoristas, o ator palhaço, por ser atrapalhado, estraga algo, e desajeitado tenta consertar, uma ação que provoca outra mais frustrada ainda. O corpo passa a ser apenas um objeto quebrado, que deve ser colado, um desmembramento que provoca um efeito de estranhamento e um riso.

O público observa e pensa: “isso não vai dar certo”. A cabeça rola pelo chão e, depois de passar de mão em mão, é presa com fita adesiva ao corpo do seu legítimo dono. O cliente acorda e, como vê a barba ainda a ser feita, atira em Valentin. Observamos a situação típica dos grandes palhaços e artistas de feira, surreal, superando regras e leis da

física. Valentin faz o possível e o impossível, torna falso o verdadeiro e vice-versa, como em qualquer jogo de palhaços.

Na Cena 5, do duelo final, que ocorre num denominado salão senegalense (outro motivo de estranhamento), há uma enorme máscara trágica ao fundo, atrás da qual a assistente se esconde para observar o duelo. Os dois duelam com as espadas (talvez um símbolo primitivo de poder), fazem uma pausa para descansar e fumar – mais uma ação fora da realidade – e voltam a duelar. A assistente que veio desmaiada na caixa da espada, no intuito de ajudar o professor, pega uma vara de pescar (que surge do nada e não é motivo de preocupação para os diretores), e iça a cabeça colada do opositor, que gira no ar. A cena é surreal ao extremo. No outro foco o barbeiro acorda e percebe que foi salvo pelo botão do colete que o protegeu da bala.

Valentin, nesse filme, está sem seu arsenal de disfarces, e provavelmente Brecht conseguiu deixá-lo em estado mais puro, sem exageros. Valentin deixa-se dirigir mostrando toda a sua experiência, técnica e domínio corporal, a tão almejada utilização correta da gestualidade do ator pretendida no teatro épico.

Valentin demonstrou total segurança e naturalidade, possuindo o que Brecht admirava: o desenvolvimento constante de uma consciência social, uma pesquisa própria de acordo com o tipo social que está interpretando, e ninguém melhor que o palhaço, para representar o homem comum. Sem lançar mão de recursos psicológicos e identificações, ele buscava a total compreensão da personagem e da situação, e seu sucesso deveu-se muito a esse conhecimento do ser humano e à proximidade de suas peças e filmes com a vida dos espectadores. Ele dignifica a personagem e a humaniza, pois a mostra forte e fraca, boba e esperta, e o público ri, tanto da sua desgraça quanto da sua sorte. Brecht provavelmente obteve suas primeiras inspirações sobre gesto social e teatro épico a partir da experiência com Valentin.

A seguir, a ficha técnica do filme e uma seqüência de diálogos extraídos de uma versão traduzida do *script*:

MISTÉRIOS DE UM SALÃO DE CABELEREIRO

(Mysterien eines Frisiersalons)

Direção: Erich Engel e Bertolt Brecht

Elenco:

O Cabeleireiro (Der Frisiergeselle): Karl Valentin

O Assistente do cabeleireiro (Die Frisiermamsell): Blandine Ebinger

Um Cliente (Eine Kundin): Liesl Karlstadt

Professor Moras: Erwin Faber

Amiga de Moras (Moras' Begleiterin): Anne Marie Hase

O que perde a cabeça (Der Gekopfte): Kurt Horwitz

O dono (Der Besitzer): Hans Heibelt

Cliente um (Kunde): Max Secreck

Cliente dois (Kunde): Josef Eichheim

Um cliente desconhecido três (Kunde – Unbekannt) Orro Wenicke

O filho de uma dama, no Café (Junge dame im Café): Carola Neher

Seqüência dos diálogos extraídos diretamente do filme:

1 – TIPO (Categoria, forma).

- Ao chefe do salão
- Alguém lê o jornal, detalhadamente
- Alguém espera
- Alguém se mexe, desconfortavelmente, um pouco.
- É necessário mudar isso, naturalmente!
- As pessoas que estavam no salão, que se aglomeram neste, são Moras, professor de Cosméticos e autor do trabalho: “Que eu me torne simpático!”.
- Bom dia! Esta medida é do tamanho do meu pôster.
- Você disse alguma coisa específica de verdade?
- Tá com ciúme?
- Alí, um cabeleireiro cortou de novo a garganta de um cliente.
- Que rivalidade!
- É!
- O homem já pegou gosto para isto.

- Que diabos! O que você fez com minha barba?
- Está de novo misteriosamente ocupado!
- E está mesmo! ... Um desconhecido!
- Um chapéu!...Um chapéu! Um reino por um chapéu!
- Quem cuidou disso, também tem álcool.
- Seu criado humilde, Senhor Moras!
- Nós trazemos nossos cumprimentos ao senhor!
- O que ocorre a vocês, para roubar o meu chapéu?
- Isso deveria ser lavado com sangue.
- Preparem-se para o duelo!
- Tá, nós estaremos juntos ao senhor!
- Passem para mim o meu sabre (espada).
- Senhorita!
- Agora tornamos a ser a causa do problema.
- Ah... e porque as pessoas não deveriam assustar os cabeleireiros.
- Ocupem os senhores, até eu consertar o estrago... Consertei!
- Uma cabeça sozinha! (ou pode ser: corte a cabeça, separe-a do corpo)
- Treinando
- Aqui está o pagamento:uma bala.
- O duelo em um salão senegalense
- Você soltaria fogos para mim em uma luta (ou no local da luta)?²³

²³ ART/Beim Chef des friseursalons/Man liest die zeitungen ausführlich/Man wartet/Man elektrisiert sich ein wenig/Sie müssen es natürlich ersetzen!/Der heimliche Schwarm der frisiermamsell, Moras, professor der Kosmetik und autor des werkes Die werde ich sympathisch!/Tag miss genau aussehen wie mein Plakat/Sagtest du etwasmein herzblatt?/Eifersucht!/Da hat schon wieder ein Friseur einem Kunden den Hals abgeschnitten./Rivalinen!/Doll /Einen eigentlichen geschmack hat der mann schon/Völle und Teufel, was haben sie mit meinem Bart gemacht?/Das ist já unheimlich schon wieder besetzt!/Auch das noch...! eine Bekannte!/Einen Hut!...cinen Hut! Ein Königreich für einem hut!/Wer kummer hat, hat auch alcohol/Engebenster Diener, Herr Moras!/Den herrn werder wir noch zum Grüssen bringen !/Was fällt Ihnen ein, meinen hut zu stehlen !/Das muss mit Blut abgewaschen warden./Vorbereitungen zum duell./Na , dem Herrn warden wir noch einheizer!/Schleifen Sie mir mei nen Säbel/Fräuleinchen!/Jetzt warden wir der Sache auf den Grund gehen!/Rrrratsch...eine warum man Friseure nicht erschrecken sollte./Beschäftige die Herren, bis ich den Shaden repariert habe!/Allmächtiger ein Menschenkopf !/Training/Hier die Bezahlung- eine Kugel./Das Duell in senegalesischen Salon/Kampfhause Würden sie mir feuer geben?

CAPÍTULO 5 – AS PRIMEIRAS PEÇAS DE BRECH E O USO DO CÔMICO COMO RECURSO DE ESTRANHAMENTO

Uma coisa fica, porém, desde já, fora de dúvida: só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual na medida em que o descrevermos como um mundo passível de modificação. (Bertolt Brecht)

As primeiras peças de Brecht já evidenciam a ruptura estética que ele vai teorizar e colocar em cena nas décadas seguintes, em contraposição ao teatro burguês, aos cenários, temas e interpretações ilusionistas em voga. Brecht procura o conflito quando coloca em dúvida o endeusamento do artista e o verdadeiro significado da obra teatral, e podemos verificar que suas primeiras obras carregam esboços dos elementos fundamentais do que seria posteriormente toda a sua produção.

A premissa “deleitar e instruir” estará sempre presente, e em defesa de suas idéias, uma vez que recorreu a um constante repensar da função de cada elemento do espetáculo cênico; diversas experiências para construir novos mecanismos cênicos, ou seja, recursos dos efeitos-V, estranhamento, o teatro épico, a teoria do *gestus*, suas peças didáticas, seus escritos enfim toda a sua teoria e prática. Sua proximidade com a cultura popular e com a utilização de uma miscelânea de recursos técnicos inusitados provocou a ira dos intelectuais tradicionalistas, que o acusaram de insultar a literatura alemã.

Unindo os elementos populares (mas a partir de uma outra dinâmica, tanto na forma quanto no conteúdo) à experimentação inovadora, Brecht dá voz ao povo, renova a prática teatral e luta contra o teatro burguês, seu principal objetivo. Em *Notas sobre Teatro Popular*, Brecht comenta:

Tínhamos, assim, por um lado, uma arte que criava para si própria sua Natureza, seu mundo, um mundo que era precisamente da arte, que pouco tinha a ver e pouco queria ter a ver com o mundo real; e tínhamos, por outro lado, uma arte que se esgotava copiando o mundo, apenas, e que desse modo consumia quase completamente a sua fantasia. O que nós ora precisamos de fato é de uma arte que domine a Natureza, necessitamos de uma realidade moldada pela arte e de uma arte natural (BRECHT, 2005, p. 116).

Brecht revalorizou o popular da mesma forma que Bakhtin (1979), quando este se propôs a analisar a cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento numa tentativa de produzir uma teorização do grotesco e da cultura carnavalesca. O teórico russo demonstrou como o desenvolvimento das classes sociais influenciou a perda do valor do riso. Extremamente ligado às classes menos favorecidas, o riso torna-se um instrumento de expressão da visão de mundo não-oficial, voltado para surpreender o ridículo contido no poder da igreja e do Estado:

(...) concluiu o crítico que a cultura dominante da Idade Média baseava-se em modelos unilaterais, fixados na verdade imóvel e absoluta do cristianismo. Ao contrário, a cultura popular exprimia, num estado quase espontâneo, uma “visão de mundo” integralmente alternativa, expressa na festa carnavalesca, momento em que há um revolver efetivo (não puramente ideológico) dos valores da cultura dominante (AREAS, 1990, p. 28).

Bakhtin resgata a força do riso enquanto criação popular e a concepção de mundo exaltada por Rabelais no renascimento. Para ele, a tradição popular dinâmica, cujas expressões maiores seriam Rabelais e Shakespeare, é rompida e sofre desprezo com o advento de uma estética mais abstrata, ligada a burguesia: “cada época da história mundial teve o seu reflexo na cultura popular. Em todas as épocas do passado existiu a praça pública cheia de uma multidão a rir, aquela que o Usurpador via no seu pesadelo” (BAKHTIN, 1979, p. 419).

Tanto Brecht quanto Bakhtin procuram, na cultura popular, a autenticidade do povo, ausente no teatro burguês: “O teatro popular é um gênero literário há muito desprezado e voltado ao diletantismo ou à rotina. É tempo de entregá-lo ao alto objetivo a que, já pela sua designação, se encontra destinado” (BRECHT, 2005, p.120).

De acordo com Sérgio Carvalho, no artigo “Aspectos da representação Brechtiana”:

O modo crítico moderno, reelabora (...) uma tradição que, em suas coordenadas básicas de jogo direto com a platéia e distância narrativa da personagem, no Ocidente se observa nos comediantes de rua, herdeiros de uma linhagem que teve na Commedia dell’Arte sua codificação maior e que, no Oriente, é encontrável em inúmeras práticas, todas elas unidas pela despreocupação em esconder a artificialidade das ações e pelo interesse em expor os meios representacionais (CARVALHO, 1997, p. 28).

Segundo Martin Esslin, Brecht, sendo oriundo de uma longa linhagem de gente do campo sonsa e desconfiada, traria em si o ceticismo em relação à elite: “o terror de Brecht ao sentimental e à frase torneada, seu amor à ironia e à paródia, bem como sua fé tão frequentemente proclamada na sabedoria da covardia podem ter suas origens em seu manhoso sangue camponês.” (ESSLIN, 1979, p. 20).

O ambiente idílico da cidade de Augsburg, as idas às feiras anuais (a Herbstplaerrer - o anunciador do outono), típicas das cidades menores, com barraquinhas, carrosséis, e panoramas (cenas teatrais de fatos históricos), a leitura da Bíblia de Lutero, e a visão de agricultores rudes rindo, ou seja, raízes rurais, certamente proporcionaram ao jovem Brecht referências muito distantes das academias, elementos evidenciados desde suas primeiras montagens, conforme atesta Paolo Chiarini:

Esses são, pois, os elementos que formam o seu mundo daqueles anos: teatro, mesmo nas formas mais desusadas e extravagantes (cabaret, espetáculos populares como os de Valentin ou completamente de parque de diversões, com seus “panoramas” barracas de fenômenos ou coisa que os valha) reuniões literárias, polêmicas, violentas e paradoxais, enfim a clássica vida do boêmio, com o gosto pelas coisas bizarras, e a aventura, por tudo que está fora da norma...” (CHIARINI, 1967, p. 45).

Juan Antonio Hormigon reitera que a estrutura literária de Brecht foi profundamente influenciada por seu conhecimento geral do mundo:

Para comunicar ao espectador como atuam os homens numa realidade contraditória e transformável, não podia lançar mão do drama ou da tragédia clássica... Devia buscar uma estrutura aberta e descontínua que incluiria em si mesma um elemento dialético. Brecht buscou os modelos do teatro isabelino e espanhol, dos clássicos alemães, dos dramaturgos da revolução burguesa, como Buchner, os trabalhos de Valentin nos cabarés, os exercícios dramaturgicos de Piscator em Berlim dos anos vinte... Mas todo este material cênico inspirador foi trabalhado sobre uma linguagem convencional: culto e popular na mesma medida, estruturado em quadros e organizados de um modo específico (HORMIGON, 1975, p. 361).

Chiarini (1967, p. 133) explicita quais são os elementos e técnicas de transmissão reaproveitadas por Brecht em suas peças, em razão de sua funcionalidade e eficácia em transmitir a ação teatral a um vasto público. Isso ocorria a partir do cruzamento de “gêneros”

diversos, uma hibridação literária, uma mistura não apenas de cômico e dramático, mas também de ação e narração:

Do espetáculo medieval Brecht tirou o ritmo largo despreocupado...o alternar-se da ação e da narração, os comentários e “sermões” convidando o público a extrair do texto a “lição” competente... (do teatro elisabetano, em particular, o princípio- racionalista – da iluminação sempre total do palco); do teatro oriental, sobretudo indicações para a recitação, para o guarda-roupa, para o uso, por vezes, de máscaras e da música... (CHIARINI, 1967, p. 133).

As formas então marginalizadas de manifestações populares serão a base do distanciamento proposto, “as cenas e os quadros presentes nas velhas quermesses populares já oferecem um exemplo desta tentativa de distanciar do público o processo de representar. A dicção dos palhaços e a maneira pela qual são pintados os panoramas revelam o emprego do distanciamento” (BRECHT apud CHEVREL, 1983, p. 66).

Baal, seu primeiro texto, escrito em 1918, é uma reação às atitudes de obrigação e moralidade aparentes de uma pátria destruída, poesia violenta que canta um ser associal numa sociedade associal, a imagem de um homem que alimenta de forma frívola e egoísta somente o prazer, a liberdade de um idealista às avessas, ou um alter ego do próprio autor, enfim, são muitas as definições, dos mais diversos autores, atribuídas a esta primeira peça de Brecht. Todas elas têm sua legitimidade, porém as assertivas de Paolo Chiarini (1967, p. 63), resumem a importância que *Baal* adquire no início da trajetória de Brecht, “*Baal* assume para Brecht a significação de símbolo de uma condição de isolamento em que acaba por encontrar-se, dentro da sociedade burguesa e capitalista, o intelectual, o poeta, e o artista”.

Brecht, como já mencionamos, era atraído por Wedekind, que se apresentava nos “teatros íntimos” e cabarés, escandalizando a todos com suas peças e performances provocativas de cunho antiburguês, conhecido além das fronteiras de Munique:

Heine, Wedekind, Sternheim, são, pois os modelos, os exemplos a que Brecht mais se liga nos primórdios de sua carreira literária, porque descobre neles aquele sentido de irônico desapego da própria arte de poetar, aquele gosto pelo cômico e pelo grotesco mais do que pelo trágico, a velocidade do ritmo expressivo, sobretudo na forma da balada, que são características essenciais de suas primeiras obras (CHIARINI, 1967, p. 56).

O poeta “lascivo”, como Wedekind era chamado, rompeu as barreiras do teatro, revitalizando as tradições dos cabarés, revivendo a distração popular do campo e feira, o Bänkelsänger e o cantor de baladas:

Assumindo a causa do artista contra a complacência do público, Wedekind logo passou a contar com a companhia de outros artistas de Munique e de outros lugares, que começaram a usar a performance como uma sátira feroz à sociedade...ele já tinha usado instintivamente as técnicas expressionistas em sua obra muito antes de o termo e o movimento se tornarem populares (GOLDBERG, 2006, p. 42).

O ambiente dos cabarés cria as condições propícias com as quais Brecht sonha: uma transformação cada vez mais consciente da relação entre o ator e espectador. Ele é levado a julgar e tirar conclusões em cada canção, em cada esquete, pois,

a neutralidade não é mais possível, sobretudo dentro deste ambiente onde se come se fuma, onde a intervenção não corresponde a rejeição ou escândalo, mas geralmente a uma integração direta no jogo improvisado na hora. Além do prazer recíproco sobre o qual o teatro de Brecht vai se apoiar (CHEVREL-AMIARD, 1983, p. 38).

O texto *Baal* é o resultado de uma aposta, pois Brecht criticara o texto *O Solitário*, de Hans Johst, como sendo idealista. O texto é uma biografia do poeta alemão Grabbe, um gênio que vivia bêbado cantando suas baladas e que morreu na forca por lutar contra o mundo. Brecht, desafiado a escrever em quatro dias uma versão melhor, escreve sobre François Villon, o ladrão de ruas e cantor das baladas, um anti-herói do submundo, poeta que ama a vida e não a arte, amado pelas mulheres, invejado e odiado pelos homens. *Baal* seria também a imagem do herói Josef K., com má reputação e figura popular nos bares de Augsburg.

Em 16 de junho de 1920, Brecht escreve em seu diário: “Zeiss não quer estrear *Baal* por temer escândalo, segundo estão dizendo. (Mas poderia organizar uma apresentação fechada ao público).” Carl Zeiss era o intendente geral dos teatros do estado da Baviera no começo da temporada de 1920-1921. O texto de Brecht provocou tamanha repercussão e escândalo que muitos não se atreviam a encená-lo em seus teatros com medo da censura e da reação do público.

A peça estreou em 1923 no Altes Theater de Leipzig, e Lothar Körner era o protagonista. Em vinte e duas cenas (existem cinco versões e um fragmento), é a história de um poeta marginal e egoísta que seduz mulheres, depois as abandona às mazelas da vida, pois só a sua liberdade interessa; no fim, acaba matando seu melhor amigo e amante num acesso de ciúme homossexual, morrendo, afinal, sozinho numa cabana. A peça iniciava com “A balada de Baal”, influência direta dos trovadores de rua.

Chiarini considera que alguns elementos presentes no texto *Baal* remetem-no diretamente à cultura popular ou a uma comédia irônica: a utilização da paródia de certos poemas, de autores como Johannes R. Becher, o retorno à existência biológica e vegetativa como única possibilidade para o intelectual salvar-se do mundo caótico, fugindo da organização social e seus domínios. Dessa forma, o espectador tem uma medida humana real, o instinto é mais valorizado, lembrando Rimbaud, numa estrutura aberta de fábula, com uma dimensão barroca em que os gestos são contrastantes, criando uma mistura entre trágico e cômico (CHIARINI, 1967, p. 117).

A peça, com mais de trinta personagens, choca pela força de cada cena; seja pelo tema ou pela música na forma de baladas, rompe com o teatro dramático convencional, conferindo a algumas situações uma leveza lírica e em outras uma crítica mordaz, já iniciada pelo título da peça: *Baal* significa em hebraico Senhor ou Lorde; então Baal, o poeta livre e vagabundo, seria o mais respeitado dos homens, criticando com sarcasmo a sociedade burguesa e hipócrita que o gerou.

Baal é a própria personificação do poeta Brecht que cantava suas canções de liberdade nas tabernas, “O Sr. Baal canta seus poemas aos carroceiros, numa taberna perto do rio.” (BRECHT, 1987, p. 19). Os poemas têm uma estrutura e linguagem que lembram outros autores – como Buechner, autor de *Woyzeck*, Wedekind e Rimbaud –, que conferem força às imagens:

WATZMANN cantarolando:
Ainda há muitas árvores comuns
Fronosas e absolutamente
Para podermos nos enforcar
Ou deitar à sua sombra
(BRECHT, 1987, p.67)

Brecht aponta o lugar da ação com títulos que indicam muito mais do que localização espacial, “a palavra escrita (nos títulos) adquiriu importância igual que a palavra oral. Através

da leitura o público adota com máxima rapidez uma atitude cômoda diante da obra.” (BRECHT, 1973, p. 92).

Sótão de Baal/Taberna/Casas caídas com troncos de árvores/Café-Concerto/Nuvem da noite/Noite de maio sob as árvores/Campos verdes, ameixeiras azuis/Taberna na Aldeia/Árvores à noite/Uma cabana/Planície. Céu/Barracão de Madeira/Mato. Atrás, um rio/Estrada. Salgueiros/Avelaneiras Novas/Árvores agitadas pelo Vento/Taberna/ Dez graus de longitude a leste de Greenwich/Estrada/Cabana na Floresta/Amanhecer na floresta. Todos são títulos que remetem à juventude de Brecht em Augsburg, os passeios com os amigos e as bravatas que cometiam.

Em *Baal*, notamos a evidente reunião de elementos do submundo habitado por pessoas humildes, fanfarrões, prostitutas e “gente da pior espécie”. Tabernas, bebida, sexo e miséria, tanto humana quanto material, remetem ao grotesco e servem para assinalar a personagem que segue apenas seus instintos.

Baal pode ser o jovem Brecht, com toda a vivacidade, dizendo que não quer responsabilidades, nem medir conseqüências de seus atos e de seus romances, que anseia com voracidade absorver o mundo, enfim, é o indivíduo que está em questão, assim como sua busca por liberdade: “EKART: Vem irmão Baal! Voaremos felizes no azul como dois pombos brancos! Rios na luz da madrugada! Cemitérios ao vento e o perfume dos campos infinitos, antes de serem abatidos!” (BRECHT, 1987, p. 29).

Há poucas indicações de figurinos e, quando ocorrem no texto, acentuam o estado deplorável das personagens: “Johannes, esfarrapado, vestindo um casaco miserável com a gola levantada, estado deplorável” (BRECHT, 1987, p. 65).

A música, como mais tarde no teatro épico, tem importância fundamental nas primeiras peças. *Baal* e *Tambores na noite* apresentam comentários da história em forma de baladas, seguindo a tradição dos trovadores medievais. Brecht assim confirma:

Nas primeiras peças, a música foi empregada de forma assaz corrente; tratava-se de canções ou marchas, e quase nunca lhes faltava motivação naturalista. Mesmo assim, a inclusão da música serviu para romper o tradicional convencionalismo dramático; o drama ficou menos pesado, ou, como quem diz, mais elegante; a representação teatral adquiriu um cunho artístico (BRECHT, 2005, p. 225).

Ainda sobre a questão musical, Anatol Rosenfeld comenta: “geralmente a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes. Não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória.” (ROSENFELD, 1985, p.160).

A música também é elemento fundamental na segunda peça de Brecht, “Tambores na noite”, pois o público era recebido com uma balada. Essa peça foi classificada por Brecht como uma comédia (inicialmente intitulada de *Spartakus* e classificada como drama), escrita entre 1918 a 1920.

São cinco atos em prosa, dezessete atores, com a canção *Balada do Soldado Morto*, que se tornou famosa nos cabarés da cidade. A peça estreou em setembro de 1922 no Munich Kammerspiele, e no mesmo ano ganhou o prêmio *Kleist*, estando Brecht com 24 anos.

Um novo anti-herói surge no ATO I: Kragler. O soldado que volta da guerra, mas que opta por uma solução individualista, abandonando a causa, representa parte do povo alemão que traumatizado com o sofrimento, abandona os ideais e prefere o comodismo burguês.

Nessa peça a personagem tem a oportunidade de escolha e está em um contexto sócio-político preciso, o que, segundo Fernando Peixoto (1991), lhe dá uma liberdade de optar, entre uma solução individual (a cama) ou a coletiva (a revolução).

No ATO I (África), é comemorado o noivado de Anna com Murk; o soldado Andreas Kragler, verdadeiro noivo, que volta à pátria para se casar com ela após quatro anos sem notícias, encontra-a grávida, prestes a se casar com outro por interesse, pois Anna é tratada como mercadoria pelos pais, ávidos pela obtenção de lucro. Brecht traça um panorama da revolução e dos interesses pessoais através de cada cena e suas personagens: “MURK: Foi assim que se fez nossa Alemanha! Nem sempre mãos enluvadas, mas sempre trabalho duro, sabe Deus! Agora estou de cima!” (BRECHT, 1987, p. 85).

A música que toca ao fundo no gramofone ironiza os acontecimentos, sendo repetida várias vezes: “Eu rezo ao poder do amor”.

O ATO II Brecht intitula “Pimenta”, e nele as personagens se encontram no Bar Picadilly; entre as cenas, há comentários sobre a situação da Alemanha e o custo de vida. A única preocupação da burguesia é com a manutenção de seus prazeres. Uma crítica direta ao posicionamento de muitos, frente aos acontecimentos da época: “BUBUSCH: Agora, meio quilo de damascos está custando uns 10 marcos. Vejam vocês. Eu vou escrever um artigo sobre o custo de vida: com isso eu ganho dinheiro para comprar damascos” (BRECHT, 1987, p. 93).

A música em toda a peça já manifesta sua utilização como um dos princípios épicos: ela comenta as situações, às vezes ironizando-as e, em outras, reforçando-as, assumindo um posicionamento e não servindo somente de ilustração. Por exemplo: a música que toca no bar enquanto todos discutem é “Ave-Maria” de Gounod, uma das músicas mais tradicionais de casamentos, mas assim que surge a dúvida sobre a conduta de Anna, a música muda para “A Peruana”.

Brecht persiste no uso da ironia, agora em relação ao texto e sua estrutura tradicional, quando o pai da moça refere-se ao noivo que voltou furioso querendo explicações: “BALICKE baixinho - Façam-no sentar! Sentado, ele estava quase nas nossas mãos. Quando a gente está sentado não tem pathos” (BRECHT, 1987, p. 98).

Noutro momento, a personagem Friedrich Murk, o noivo, dança com uma prostituta, disposto a beber até cair, e é nomeado pelo pai da noiva de Fritz (o nome mais comum da Alemanha, equivalente a João no Brasil, homem do povo) como uma forma de deboche: “BALICKE: Muito bem, Fritz! Mostre a essa gente o que é um homem de verdade! O Fritz não treme à toa. Fritz está se divertindo” (BRECHT, 1987, p. 99).

Já notamos a presença de outros elementos de distanciamento, que pertenceriam ao teatro épico anos depois, inclusive na atuação dos personagens; o garçom, por exemplo, dirige-se ao público comentando as ações (quebra da quarta parede), como se respondesse a uma voz de um homem de fora da cena, funcionando como narrador dos acontecimentos:

GARÇOM – É o namorado da pele de crocodilo que veio da África, depois de esperar quatro anos pela noiva, que ainda está com o lírio nas mãos. [...] E a revolta no bairro dos jornais também tem muita importância. E, além do mais, a noiva tem um segredo, uma coisa que o namorado da África que esperou quatro anos, não sabe. As coisas ainda estão meio indecisas. (BRECHT, 1987, p. 107).

Este ato é entremeado pelo movimento espartaquista; todos têm medo, enquanto nas ruas do lado de fora se ouve “A Internacional”²⁴, música símbolo dos movimentos socialista, anarquista e ligada ao comunismo; eis o refrão e os primeiros versos:

De pé, ó vitimas da fome!
De pé, famélicos da terra!
Da ideia a chama já consome
A crosta bruta que a soterra.
Cortai o mal bem pelo fundo!
De pé, de pé, não mais senhores!
Se nada somos neste mundo,
Sejamos tudo, oh produtores!

**Bem unidos façamos,
Nesta luta final,
Uma terra sem amos
A Internacional
Bem unidos façamos,
Nesta luta final,
Uma terra sem amos
A Internacional**

Senhores, patrões, chefes supremos,
Nada esperamos de nenhum!
Sejamos nós que conquistemos
A terra mãe livre e comum!
Para não ter protestos vãos,
Para sair desse antro estreito,
Façamos nós por nossas mãos
Tudo o que a nós diz respeito²⁵

No ATO III (“Cavalgada de Valquírias”), ocorrem tiroteios no Bairro dos Jornais; enquanto o soldado indeciso vaga de bar em bar, o clamor da plebe o chama para a batalha e Anna abandona Murk. No outro ato (“Uma aurora desponta”), enquanto se ouvem os canhões ao fundo; Glubb, um comerciante de cachaça e dono de bar, canta a famosa “Balada do Soldado Morto”.

²⁴ O poema que deu origem ao hino “A Internacional” foi escrito, em junho de 1871, por um sobrevivente da Comuna de Paris, Eugéne Pottier, a música foi composta pelo belga Pierre Degeyter, em 1888, para um coral operário da cidade de Lille, norte da França. Executada desde então em congressos operários, “A Internacional” tornou-se uma espécie de “hino intencional dos trabalhadores”, tendo sido traduzida para várias línguas.

²⁵ Extraído de www.wikipedia.com

Contemplamos no poema/balada um dos mais fortes recursos do distanciamento, a ironia vigorosa, oriunda das incursões de Brecht em diferentes ambientes populares, o que podemos nomear como sátira, seguindo o conceito de Rosenfeld: “a combinação entre o elemento cômico e o didático resulta em sátira” (ROSENFELD, 1985, p. 158).

A balada transformou-se em símbolo debochado da guerra, solicitada em todo bar em que Brecht entrasse. Como faltavam soldados ao exército do Império Alemão, desenterraram um soldado que morrera, tornaram a vesti-lo com um novo uniforme e arranjaram um exame médico para que fosse mandado de volta ao combate. Sob o aval do clero e dos burgueses, o defunto é enviado ao campo de batalha para morrer, mais uma vez, entre prostitutas, carroceiros e homens comuns. Segue um pequeno trecho:

Balada do Soldado morto

Durava mais de seis anos a guerra
 E a paz não apareceu
 Então o soldado se decidiu
 E como um herói morreu
 Mas como a guerra não terminou
 O rei, vendo morto o soldado,
 Ficou muito triste e pensou assim:
 ‘Morreu antes do fim’.
 O sol esquentava o cemitério
 E o soldado jazia em paz
 Até que uma noite chegou ao front
 Um médico militar
 Tiraram então o soldado da cova
 Ou o que dele sobrou
 E o médico disse:
 "Tá bom pro serviço,
 ainda tem muito pra dar."²⁶

²⁶ Legende vom toten Soldaten 1.Und als der Krieg im vierten Lenz/Keinen Ausblick auf/ Frieden bot/Da zog der Soldat seine Konsequenz/Und starb den Heldentod.2.Der Krieg war aber noch nicht gar/Drum tat es dem Kaiser leid/Daß sein Soldat gestorben war:/Es schien ihm noch vor der Zeit.3.Der Sommer zog über die Gräber her/Und der Soldat schlief schon/Da kam eines Nachts eine militär-/ische ärztliche Kommission.4.Es zog die ärztliche Kommission/Zum Gottesacker hinaus/Und grub mit geweihtem Spaten den/Gefallnen Soldaten aus.5.Der Doktor besah den Soldaten genau/Oder was von ihm noch da war/Und der Doktor fand, der Soldat war k. v./Und er drückte sich vor der Gefahr.(Cida Moreyra interpreta Brecht, produzido por Continental Wheaton do Brasil S.A. lado 1, Stereo (P) 1988.

No ATO IV, Kragler canta pequenos versos, quase declamados, inocentes, bem ao gosto popular: “Um cachorro pela cozinha entrou, /dois ovos do cozinheiro roubou; /o cozinheiro um porrete pegou/e o cachorro partido em dois ficou”. (BRECHT, 1987, p. 118).

Mais uma vez há um comentário da situação e um rompimento com a estrutura do teatro tradicional; a vendedora de jornais entra e anuncia as manchetes: “Espartaquistas no bairro dos jornais! Rosa, a vermelha, faz discurso ao ar livre no Jardim Zoológico! Até onde irá a agitação do populacho? Onde estão os militares? Dez vinténs, artilheiro? Onde estão os militares, dez vinténs”. (BRECHT, 1987, p. 120).

Ao comentar as formas de relação direta com a platéia, como os apartes e monólogos da dramaturgia antiga, Sérgio Carvalho confirma a utilização destas práticas por Brecht:

Que a tradição cênica da relação direta com a platéia tenha achado seu espaço preferencial no gênero cômico, parece ser uma decorrência direta do sentido de “crítica da vida social” assumido por tantos artistas da comédia ao longo da história do teatro. Já se observou, em contrapartida, que no âmbito do teatro clássico, as únicas personagens na tragédia que trabalham com a platéia parecem ser clowns e os vilões, ou seja, aquelas em que a estereotipia (patética ou satírica) é aceitável e verossímil. É significativo, portanto, que Brecht também interessado na crítica social viesse a se utilizar de processos quase sempre cômicos como a ironia e a paródia entre seus recursos literários e cênicos (CARVALHO, 1997, p. 28).

No ATO V e último, “A cama”, todos estão bêbados. Anna revela que está grávida e solicita que seja esquecida; a cena apresenta momentos de acusações e culpas, tensão presente nas falas e ações, a ironia continua e Brecht tem o cuidado de elaborar o texto de forma que o espectador não se deixe levar pela emoção, envolvendo-se de forma ilusionista. Surgem outros comentaristas, transeuntes que passam e relatam o que está acontecendo do lado de fora, levando o público a imaginar, a criar. Kragler deve tomar a decisão de incorporar-se à luta ou ir embora com Anna. Ele decide: “Querem que eu vá apodrecer minha carne no fundo da sarjeta para o ideal de vocês subir até os céus? Estão bêbados?” (BRECHT, 1987, p. 125).

A personagem deve decidir entre o movimento operário que começa a ser esmagado ou a sua classe, e o comodismo burguês; ficou com a amada e não com uma revolução que não é dele, “Os movimentos espartaquistas representam em certo sentido a alternativa para o

drama de Kragler: mas ele dará as costas aos operários, não negará suas origens burguesas e reconquistará a jovem, declarando-se “farto de tumultos e desejoso de modesta, mas íntima humanidade”. No fim ele decide: “O semi-espartaquista, ou, o poder do amor! Banho de sangue no bairro dos jornais, ou cada um está melhor dentro da própria pele...” (BRECHT, 1986, p. 128).

Devido à força do texto e das imagens que Brecht coloca em cena, Hort Jessé identifica os seguintes elementos:

(...) no soldado Kragler, Brecht colocou a somatória de suas experiências políticas: Em sua boca, colocou as palavras: parem de arregalar os olhos tão romanticamente. É o grito de um Brecht decepcionado pelo fraco idealismo de seus compatriotas, que se materializou como traço debochado e cínico em torno de seus lábios e deu a seus olhos uma rigidez de expectativa e esperteza (JESSE, 1993, p. 59).

Brecht não ficou muito satisfeito com o final, pois poderia ser visto como um final feliz e na realidade ele deseja fazer o público repensar sobre a escolha e as conseqüências que dali poderiam advir. Em 02 setembro de 1920, escreve em seu diário suas incertezas quanto ao final do texto:

Continuo matutando sobre os “Tambores na Noite”, faço furos nas pedras, as brocas saltam. É terrivelmente difícil fazer uma ligação generosa e simples desse quarto ato com os três primeiros, além de dar prosseguimento à progressão do terceiro que está muito bom, e de dar uma forma forte à mudança interna(em 15 minutos). E o desfecho forte, saudável e não trágico que a peça tem desde o início, razão pela qual ela foi escrita, é a única saída. Tudo mais é subterfúgio, um amontoamento fraco, capitulação ao romantismo (BRECHT, 1995, p.37).

Até mesmo Karl Valentin criticou o desfecho quando assistiu à peça. O ator Kurtz Horwitz estava presente e assim descreveu a situação:

(...) era notório que Valentin não ia ao teatro mais de uma vez por ano como espectador: no dia de Todos os Santos quando o *Volkstheater* encenava todos os anos na mesma data a bela peça O moendeiro e seu filho. Foi então que ocorreu algo extraordinário: Karl Valentin foi com Liesl Karlsadt ao *Kammerspiele* de Munique assistir Tambores na Noite....nós nos encontramos diante do espetáculo no “*Malkasten*”, um cabaré da *Augustenstrasse* onde se conversava ou se dançava. Brecht, educado como sempre, não fazia perguntas, e nós também não ousávamos... De novo um grande silêncio. Por fim Valentin diz: “Bom, vocês sabem, nestas peças modernas é preciso que alguém venha no fim do espetáculo e pegue as pessoas pelo braço dizendo: Acabou!” (MAYER, 1977, p. 34).

O cenário não realista é composto por faixas e biombos de papelão. Nas notas para o palco para a apresentação em Munique, havia indicações do cenógrafo Caspar Neher:

(...) atrás dos biombos de papelão vermelho de cerca de dois metros de altura representando paredes de um quarto, a cidade grande estava pintada à maneira infantil. Sempre alguns segundos antes do aparecimento de Kragler a lua brilhava vermelha. Os ruídos eram apenas debilmente aludidos. No último ato era um gramofone que tocava a *Marselhesa*. Se o terceiro ato não tiver um efeito dinâmico e musical, acelerando o ritmo da peça, pode ser omitido. É recomendável pendurar na platéia alguns cartazes com frase como “Não façam essas caras tão românticas” (BRECHT, 1987, p. 77).

Horst Jesse reitera a proximidade de idéias do dramaturgo com o cenógrafo:

Havia uma identidade de trabalho e de pensamento que unia Brecht com Neher desde seu tempo de escola que vivenciaram juntos no ginásio de Augsburg, com continuidade em Munique, quando Neher estudava na Academia de Belas Artes. Neher incentivava Brecht a ler biografias de artistas, tais como Cézanne, El Greco, bem como cartas de Van Gogh e outros. Na Antiga Pinacoteca, apreciava as pinturas de Grünewald, Dürer, Ticiano, Leonardo Rubens, Brueghel e El Grecco, assim como dos pintores modernos Delacroix, Gauguin, Van Gogh e Cézanne... Brecht opunha-se a expor sua arte dentro de um espaço exclusivo, queria muito mais colocar a arte na vida pública, e com Neher analisava a possibilidade de mandar imprimir projetos artísticos em papel jornal.

Por essa razão, Brecht se pronunciava contra o expressionismo e contra um falso vanguardismo. “A última moda de vocês foi de retratar seus próprios costumes. Eu aconselho vocês a pintar os hábitos daqueles que precisam ver os quadros de vocês” (JESSE, 1993, p. 59).

Os cenários e objetos cênicos usados nas primeiras peças já demonstravam a preocupação com o efeito de estranhamento e a influência direta das múltiplas experiências de Brecht. Sobre os recursos cenográficos de uma representação épica, Anatol Rosenfeld afirma:

O cenário é antiilusionista, não apóia a ação, apenas a comenta. É estilizado e reduzido ao indispensável; pode mesmo entrar em conflito com a ação e parodiá-la. O palco deve ser claramente iluminado e nunca criar ambientes de lusco-fusco que poderiam perturbar os intuitos didáticos da obra (ROSENFELD, 1987, p. 159).

Escritas em um ato, as peças que comentaremos a seguir possuem poucas referências: *O casamento do pequeno-burguês*, *O mendigo ou o cachorro morto*, *Ele expulsa um diabo*, *Luz nas trevas* e *A pescaria*.

Paulo Chiarini classifica-as como “estudos dramáticos”, que não constituem pontos sólidos na obra de Brecht, mas com certeza propiciaram segurança na utilização dos instrumentos cênicos adequados, seja na construção de suas futuras obras, seja na confrontação com os gêneros tradicionais (CHIARINI, 1967, p. 89). Demonstram de forma clara a revalorização e utilização dos recursos cênicos advindos do povo, com todo o seu colorido, poesia, comicidade, conteúdo e forma:

A balada e a crônica elisabetana são gêneros literários, mas também a *moritat*, da qual a primeira proveio, e os melodramas das tabernas, dos quais proveio a última, requerem “estilo” para a sua execução, quer se reconheça caráter literário, quer não. É, evidentemente, mais difícil reconhecer em qualquer coisa um caráter de eleição, se essa eleição provém de um material novo até então tratado com a maior das indiferenças (Brecht, 2005, p.118).

Para recordar, segundo Francimara Teixeira (2005, p. 106), Brecht utiliza diversos recursos para o ator distanciar-se de sua personagem, tais como: elaborar uma narrativa na terceira pessoa, fazer referências a algo já sucedido ou ao passado, emitir opiniões, indicações sobre a peça e, por fim, tecer comentários sobre as situações e personagens. São elementos que Brecht identificou nas influências de seus primeiros anos de trabalho: os narradores presentes nas feiras, com suas canções e histórias, remanescentes da tradição medieval comentando as ações, instruindo e divertindo. Em contraste, há também a influência do teatro chinês, cujas convenções pré-estabelecidas propiciam ao público uma leitura de signos comuns a todos, encenado por um ator que age em terceira pessoa, como um observador que possui gestos tão específicos para cada sentimento que pode ser interrompido a qualquer momento sem ficar desorientado.

O casamento do pequeno-burguês, *O Casamento* ou *O casório*, escrita em prosa realista, entre 1919 e 1920, compõe-se de nove personagens, representando uma típica família burguesa, seus preconceitos e sua falsa moral; o cenário simples mais uma vez indica somente onde ocorre a ação e o público vê apenas o ambiente da sala, os convidados e os noivos de uma festa de casamento da Alemanha moderna. Os móveis foram feitos à mão pelo noivo e pouco a pouco vão desmoronando no decorrer da festa, conjuntamente com as convenções sociais, pois todos sabem que a noiva está grávida. Ou seja, o mobiliário é desmontado, assim como a maneira de pensar da pequena burguesia e a ideologia do Estado representada por ela.

Como já foi mencionado, o resultado final: um cenário totalmente quebrado e todas as máscaras da burguesia por terra. Quando a escreveu, Brecht pensou em Karl Valentin para representar o noivo, o personagem central, uma farsa quase absurda com cenas dinâmicas, repletas de falas de duplo sentido bem ao gosto do ator dos cabarés. Os objetos possuem tanta importância quanto os personagens, também uma influência direta de Valentin, o qual estabelecia com os recursos materiais relações de símbolos a serem decodificados pelo público (nem sempre atingíveis).

O casamento (Die Hochzeit), depois chamado *O casamento do pequeno burguês*, estreou em 1926 (sem sucesso), e apresenta vários elementos de distanciamento empregados de modo consciente pelo autor. Edward Braun comenta:

Brecht buscou constantemente maneiras para superar o efeito paralisante das convenções teatrais. Em dezembro de 1926 em Frankfurt convenceu o diretor de sua obra em um ato “O Casório”, mais tarde intitulada “Um casamento respeitável” para que fosse encenada num ringue de boxe. (BRAUN, 1986, p.209)

Sobre “O casamento”, Fernando Peixoto acredita que, “o texto tem violência e sarcasmo na análise moral da época. O deboche, cínico e feroz, é a arma de Brecht. Valores éticos de uma sociedade são colocados em questão de forma crítica” (PEIXOTO, 1991, p. 47).

Francisco Posada atribui ao efeito-V²⁷, uma capacidade de transformar os fatos em momentos de um processo social. Graças ao efeito do distanciamento chegamos à conclusão de que “se um homem aparece de uma determinada forma, isto se deve a que as relações sociais são, por sua vez, de uma determinada forma” (POSADA, 1970, p. 227).

Em seu texto “Estranhamento e Comédia”, Elizabeth Wright (1989) acredita que, sendo o efeito-V um instrumento para afastar o natural, Brecht decide como os personagens mostrarão seu estranhamento através do gesto de atuação, fazendo um objeto parecer como trágico ou cômico ou ambos coexistindo:

A comédia ou tragédia é o resultado de personagens mostrando o seu estranhamento por significar o gesto de atuação, pelo qual eles continuam a fazer parte da cisão dos objetos. Os gestus brechtiano é a pose calculada na qual o ator mostra o estranhamento do personagem para o papel designado a ele; ele faz isso produzindo uma série de atitudes contraditórias, gestos e

²⁷ Efeito-V (*Verfremdungseffekt* ou *V-Effekt*) nomeado por Brecht como um recurso artístico, serviu para criar um novo nexos entre arte e espectador, em que o prazer advém não através da identificação subjetiva, mas de um reconhecimento da situação ético-social proposta pela cena.

modos de discurso que revelam a diferença entre o sujeito, o seu eu como oposição ao seu ser para com os outros, que confronta com ele similarmente dividido; o estranhamento não é só dos objetos, mas também dos sujeitos... No teatro de Brecht a comédia reside num constante elemento de surpresa, não só porque o inesperado se liga ao esperado, mas também porque os dois podem coexistir lado a lado (WRIGHT, 1989, p. 62).

Brecht, em *O casamento do pequeno burguês*, chega a ser irônico com a sua própria obra, *Baal*; essa é uma característica intrínseca do palhaço, que permite que riam dele e de suas dificuldades, um recurso usado no distanciamento:

O MOÇO - Vocês viram uma peça de teatro chamada “Baal”?
O MARIDO - Eu vi. Uma merda!
O MOÇO - Mas ela é muito forte!
O MARIDO - Então é uma merda muito forte! Isso é pior do que uma merda fraca! Ser talentoso para porcarias desculpa a pessoa? Além disso, você não deveria ter visto!
 (BRECHT, 1987, p. 151).

As falas são repletas de duplas conotações, ironias, que transformam o texto numa batalha verbal, onde tudo é revelado. Por exemplo, logo no início da peça, a mãe, servindo bacalhau ao noivo, diz: “Jakob, o rabo é seu”. Poderia soar vulgar, se dito pelo homem comum, mas, como são burgueses, a sátira fica no subtexto. Brecht usa com sabedoria, audácia e deboche na construção dos diálogos de toda a peça. Outro exemplo:

A MADAME- De vez em quando, meu marido canta.
 E também toca violão.
O MOÇO - Ah, então toque!
A MADAME- Pega o violão!
O MARIDO - Não, eu não sei mais tocar.
A IRMÃ - Toque!
O MARIDO - E se eu não chegar até o fim?
A MADAME - É sempre assim!
 (BRECHT, 1987, p. 145).

Outra crítica irônica acontece em todo texto sobre as convenções de etiqueta: como comer, o que falar, como se portar e a falsa cultura que tentam sustentar, como quando a personagem O Moço, após o discurso, pede que todos cantem com ele “Deve ser uma coisa maravilhosa!” de Liszt (clássico compositor romântico) e ninguém sabe a música, ou seja, Brecht critica a tradição e, quanto mais eles bebem, mais vão mostrando quem realmente são. O Amigo canta uma balada vulgar bem ao gosto das tabernas, “a Balada da Castidade em Tom Maior”, que termina da seguinte maneira: “Naquele mês de maio tão feliz/ Ele só beijou

a noiva no nariz/Ele como padre, ela como puta/ Agora dizem para quem gosta: ‘A Castidade é uma bela bosta!’”.

O pai da noiva passa toda a peça contando histórias da família e causos, longos monólogos; notamos que Brecht utiliza mais uma vez o recurso adquirido dos narradores, de tecer comentários sobre as cenas, ou traçar paralelos. Nessa cena a exploração capitalista é justificada pela classe:

O PAI – Por falar em cadeiras, Rosenberg e Companhia tinha sempre para os seus clientes umas cadeiras tão baixas que os joelhos vinham parar na mesma altura das cabeças. Os clientes ficavam tão rebaixados que o Rosenberg e Companhia fez uma fortuna! Com o dinheiro, ele pôde comprar uma casa maior, equipou seu escritório com móveis de primeira, mas conservou as cadeiras! Ele sempre, dizia muito emocionado: eu comecei com este móveis tão simples... Não vai ser agora que eu vou me esquecer deles para não perder minha humildade e Deus não me castigar! (BRECHT, 1987, p. 150).

No final da peça, O Pai afinal comenta: “Eu sempre achei que contar histórias que não dizem respeito a ninguém é bem melhor...” (BRECHT, 1987, p. 161).

Recordamos Bergson, que se dedicou ao estudo e análise da importância do riso para a sociedade, segundo o qual a comicidade é um convite à indolência, um repouso da fadiga de viver, mas o riso é antes de tudo um castigo, “... feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingam-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela. Ele não atingiria o seu objetivo se carregasse a marca da solidariedade e da bondade” (BERGSON, 1987, p. 99).

A peça é marcada por silêncios, o que favorece a quebra de ritmo e uma execução natural das ações pelos atores, buscando o tempo certo para tornar a ação risível; cada personagem deve adquirir uma comicidade pessoal, ou seja, adquirir sua própria maneira de executar a ação, técnica utilizada amplamente por Valentin, pois assim teria liberdade de improvisar dentro da lógica pessoal com segurança. Valentin soube mover-se, onde colocar as mãos e os pés. Tinha consciência de sua corporalidade e desenvolveu seus dotes positivos inatos. Uma lição que Brecht tentava repassar aos seus atores através de suas teorias.

O mendigo ou o cachorro morto foi escrita em 1919, estreou apenas em 1967 e tem muito das parábolas orientais tão ao gosto de Brecht, principalmente pela recitação. Entre os elementos que fazem parte do texto, estão as massas contra a elite, o mendigo cuja cegueira é

revelada somente no final, e o imperador vitorioso, que permanece na frente do palácio para escutá-lo, para conversar com o “Nada”, como ele nomeia o insignificante homem. O mendigo não sabe quem ele é, por isso sua audácia em dizer-lhe certas coisas, pois o que importa é que seu cão morreu, e conversando com o desconhecido conseguiu distrair-se.

O mendigo é uma espécie de arauto filosofando sobre o homem e o mundo, dizendo que “só o povo pensa que existe um, e só um único homem pensa que é o Imperador” ou “O fato de esperar aprovação revela a sua alma comum” (BRECHT, 1987, p. 169-171).

O texto mantém uma estrutura de fábula com seus significados encobertos. Segundo Peixoto “embrionariamente esta parábola curta já revela a atitude de Brecht frente aos grandes acontecimentos históricos: a desmistificação implacável.” (BRECHT, 1987, p. 46).

Brecht dirá mais tarde sobre a interpretação dos atores mediante o efeito do distanciamento:

Visto que não se identifica com a personagem que representa, é possível escolher uma determinada perspectiva em relação a esta, revelar a sua opinião a respeito dela, incitar o espectador-também, por sua vez, não solicitado a qualquer identificação - a criticá-la. A perspectiva que adota é crítico-social. Estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os traços a que seja possível dar um enquadramento social. Sua representação transforma-se, assim, num colóquio sobre as condições sociais, num colóquio com o público, a quem se dirige” (BRECHT, 2005, p. 109).

Em *Ele expulsa um diabo e A pescaria*, os mesmos elementos são trabalhados, remetendo às cenas bucólicas da paisagem de Augsburgo e Munique. Ligada diretamente ao ambiente rústico e simplório dos trabalhadores rurais, há uma comicidade leve e maliciosa na primeira e mais vulgar na segunda.

Sobre o primeiro texto, também chamado *A expulsão do Diabo*, escreve Jonh Willett:

Do lado de fora de sua casa de camponeses, uma moça bávara e seu amante namoram de maneira um tanto pesada, enquanto os pais dela tentam fazê-la entrar em casa. O amante visita-a de noite, mas o pai da moça retira-lhe a escada e empurra ambos para o telhado (WILLETT, 1967, p. 31).

É uma farsa camponesa bem ao estilo de Valentin, pois tem diálogos curtos e ágeis, que permitem um jogo particular de comicidade, pois há repetição de elementos de ação e de palavras:

Garota - Você também vai cuidar das vacas?
Rapaz - Batendo outra vez na mesma tecla?
Garota - Não gosta da música quando bato nessa tecla?
Rapaz - Não estou entendendo mais nada hoje.
Garota - Ficou totalmente por fora.
Rapaz - Eu estava dentro?
Garota - Agora complicou tudo!
Rapaz - Eu não disse nada.
Garota - Você acha que foi inteligente?
Rapaz - Então vou bater noutra tecla.
 (BRECHT, 1987, p. 179)

Notamos que a rapidez das ações e a agilidade corporal do ator que representa a cena permitem improvisos que geram certos embaraços cômicos. Portanto, uma referência direta à forma de atuação de Valentin assimilada por Brecht.

Vejamos os personagens: O Pai, A Mãe, A Garota, O Rapaz, O Pastor, O Guarda-Noturno, O Prefeito, e os Aldeões. Personagens tradicionais das farsas populares. Se colocássemos a peça num teatro de marionetes, seria possível encaixá-la perfeitamente, donde supomos que a cena está diretamente relacionada às experiências do teatro popular das feiras que Brecht gostava tanto de frequentar:

Chega o pai, do fundo à direita. Espreita.
PAI - Que confusão desgraçada! No meio da noite! Vê a escada. Aha! Que belo serviço! Tira a escada. Agora vai ter. Vai buscar um cacete. Volta novamente. Sai pela direita. Ouvem-se passos na escada e um grito agudo. Barulho.
Voz do pai - Abra! Que diabo! Bela porcaria!
 (BRECHT, 1987, p. 186)

Em *A pescaria*, notamos os mesmos elementos, mas agora a cena é uma vila de pescadores, onde um deles, voltando ao lar bêbado, presencia um adultério consumado pela própria esposa. Ele, então, literalmente pesca os adúlteros e chama a todos da aldeia para comprovarem a pesca; no final a mulher volta para casa e enxota todos os outros, cuidando do marido bêbado.

Ditos populares, como “O que é meu é seu”; linguagem vulgar, “Se voltar, você é melhor que um peido, porque peido não volta”; referências religiosas, “Bebam e rezem um terço por ela e por sua alma” e a submissão da mulher ao homem, como se fosse comum,

“Marche! Para a cozinha! E bem quente!”, são alguns pontos observados no texto e que condizem com as múltiplas experiências de Brecht.

Fernando Peixoto observa uma curiosidade, revelada pela releitura dos textos antigos por Brecht: este repete duas vezes uma fala na peça de um ato, que depois será reutilizada em *Galileu Galilei*, “é quando eu bebo que me vêm as melhores idéias!” (PEIXOTO, 1991, p. 46).

Por último, mas não com menos importância nesse conjunto de pequenas obras, está *Luz nas trevas*, farsa em um ato escrita em 1919, que revela muito do que seria a base das futuras obras de Brecht, a importância que adquire o pensamento ideológico e a tomada de decisão do artista quanto ao significado de sua obra.

Em cena, uma zona de meretrício. Paduk expõe grotescamente numa barraca as doenças venéreas, com cobrança de ingressos, a fim de denunciar a prostituição e exterminá-la; trata-se de um falso moralismo como vingança, pois, em frente à sua barraca, está o antigo bordel do qual fora expulso aos pontapés por não pagar suas contas. Na realidade é uma farsa das manipulações pelo poder, pois Paduk percebe, orientado pela proprietária do bordel, que não há vantagem nenhuma se os frequentadores souberem dos perigos das doenças, pois por falta de clientes o local será fechado e o seu próprio negócio não terá mais função de existir. Ou seja, Brecht já denuncia as conseqüências do sistema capitalista e sua engrenagem. É lógico que a personagem sem falsos moralismos escolhe tornar-se sócia do bordel. Essas situações dúbias provocadas pela exploração capitalista serão apresentadas em diversos textos futuros de Brecht.

Paulo Chiarini proporciona uma visão diferenciada deste texto:

A moral da “fábula” é que em virtude da organização burguesa da sociedade, o capitalismo precisa do idealismo não apenas como cobertura ideológica, mas –e aqui reside a agudeza da análise brechtiana – como instrumento para aumentar os próprios lucros, para levar ao máximo a exploração (CHIARINI, 1967, p. 26).

A simpatia de Brecht para com as feiras está marcada pela utilização do tema da exposição das aberrações e elementos escatológicos capitaneada por Paduk, seguindo os mesmos shows da época, que apresentavam ao público objetos e pessoas disformes como curiosidade ou aberração. Visavam atrair o público para o insólito, para a desgraça, para o exótico, em que tudo é justificado com um falso moralismo.

Brecht não poupa críticas, e principalmente à igreja: o capelão presidente da “Associação dos Moços Católicos Independentes” leva seus pupilos à barraca de Paduk para que não queiram provar o pecado. A carga grotesca e a tensão cômica dramática derivam das forças sociais que ambos, Paduk e a dona do bordel, simbolicamente representam:

Senhora Hogge: A linha mestra do seu discurso, porém era o propósito de acabar com o foco do contágio, ou seja, a prostituição; o que o senhor pretendia destruir, portanto, era a base do seu próprio negócio, que se assenta nela como uma casa sobre uma rocha (BRECHT, 1987, p. 210).

Notamos que os monólogos da dramaturgia antiga são utilizados por Brecht quando Paduk analisa a situação, ou seja, ele se torna um observador momentâneo da ação. Falando consigo, ele comenta o fato vivido. Ainda não é o jogo direto do ator com a platéia, mas já se desenha um esboço da prática teatral que seria comum no teatro épico: a quebra da quarta parede.

Quanto ao cenário, temos algumas indicações no início da peça:

À direita e ao fundo, prostíbulos de portas abertas com vidraças vermelhas e lanternas vermelhas em cima; é um dos lados de uma rua que sobe para o fundo e dobra em ângulo reto para a esquerda. À esquerda, uma grande barraca de lona, tendo na parte da frente uma abertura de entrada que se pode fechar com uma cortina ondulante. À direita dessa entrada, uma mesa e uma cadeira. Rodeando a barraca, a certa distância, uma cerca de tábuas. Encimando a barraca, uma grande tabuleta onde se lê: ‘Faça-se a luz!’ ‘Para o esclarecimento do povo!’ Do alto da barraca, uma luz branca e forte ilumina a rua toda (BRECHT, 1987, p. 195).

O uso das tabuletas na barraca, referindo-se à situação, pressupõe um esclarecimento ao público do que irá acontecer. Talvez seja a base rudimentar da invenção de títulos nos efeitos de distanciamento propostos por Brecht no futuro: “A invenção de títulos para as cenas facilita a explicitação dos acontecimentos, do seu alcance, e dá à sociedade a chave desses acontecimentos. Os títulos deverão ser de caráter histórico” (BRECHT, 2005, p. 109).

Essa diversidade de experiências em suas primeiras peças permitiu a Brecht construir um rico conhecimento do homem e da sociedade, despertando no autor o desejo cada vez maior de provocar no espectador uma crítica fecunda sem dissociá-la do prazer de pensar. Sobre isso, esclarece Elizabeth Wright:

A dramaturgia de Brecht parte para desconstruir alguma repressão excedente e mostrar algo ultrapassado e comicamente irrelevante para o bem social, ainda que deixando o leitor/público com contradições e com a tarefa de tomar a decisão sobre a vida na práxis. O leitor/público é solicitado a participar do processo de “intervenção do pensamento”. Seu vasto e ambicioso compromisso, direcionando em tornar disponível “o prazer do texto” não somente para um único sujeito, mas para toda a classe que estava sendo oprimida. Isto não é meramente um caso de mudança política no teor da arte, mas de mudança nas relações entre produtor e consumidor (WRIGHT, 1989, p. 62).

Em função da importância do prazer, Francimara Teixeira afirma que para Brecht a diversão é o único critério que garante a presença do público nos teatros:

a principal tarefa desse novo teatro é apresentar ao homem o prazer que ele já encontra na transformação de si mesmo e da sociedade. Brecht acredita que a arte deve servir de meio para que esta transformação se produza também na vida deste homem e defende estar na arte o caminho para ensinar de forma prazerosa as leis que regem estas transformações (TEIXEIRA, 2003, p. 128).

Nesse contexto, Brecht impõe uma nova forma de pensar o fazer teatral, instigado pelo aperfeiçoamento das suas representações e pelo desafio de fazer do teatro um meio de reflexão e diversão.

Depois de suas primeiras peças, do prêmio Kleist, e de trabalhar com Karl Valentin até mesmo no cinema, novas inquietações tomaram conta do jovem Brecht, e Munique ficou pequena para seus sonhos:

Brecht sentia que Munique não lhe podia oferecer mais nada, visto que não havia alcançado seu objetivo, seu teatro próprio. Por isso ficou satisfeito quando Arnolt Bronnen o convidou para Berlim. Nesta cidade, Brecht conseguiu a abertura para tornar-se um dramaturgo. O caminho de Brecht era próprio do seu século. Vale para ele, o que Lamartine escreveu outrora: “Os poetas dizem que as nuvens adotam a forma da paisagem a qual sobrevoam: elas se configuram de acordo com os vales, os campos e as montanhas, elas conservam o molde, representando-o nos céus”. Assim é a imagem daquelas pessoas, cujo gênio coletivo se forma de acordo com sua época (JESSE, 1993, p.66).

Para finalizar, uma anotação autobiográfica de 1938, de um Brecht com quarenta anos:

Fico satisfeito que os progressos que creio ter alcançado, conquistei em retiradas sucessivas. Comecei, por exemplo, com as formas líricas mais simples e comuns, como as canções de rua e as baladas; formas estas que há muito tempo já não eram cultivadas pelos melhores poetas. Retirei-me ao verso livre, quando a rima já não bastava para aquilo que eu tinha a dizer. Comecei no drama com uma peça de cinco atos, que tinha um protagonista, uma trama ao estilo mais antigo... Quando não tive mais o que fazer – com a melhor das boas vontades – com a identificação no teatro, montei o teatro didático para a identificação. Para poder extrair algo de proveitoso da antiga identificação, me pareceu suficiente que as pessoas não se identificassem só espiritualmente. Aliás, nunca esperei nada dos revolucionários que não faziam a revolução porque o solo ardia debaixo de seus pés. Um erro? Sempre enfrentei protestos (BRECHT, 1995, p. 162).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...) creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido,
mesmo no teatro, mas somente se for concebido
como um mundo suscetível de modificação.

Bertolt Brecht

Com este projeto propusemo-nos, como sugere Francisco Posada, a “aprender a ler Brecht” e desvendar um pouco mais o seu desejo de modificação de mundo. Essa tarefa seria inconcebível sem a reflexão acerca de suas teorias e práticas no teatro.

Este trabalho teve como vetor principal retomar um determinado período da juventude de Brecht, para melhor compreender as influências que o cercaram e como estas foram decisivas para a construção de suas teorias, estimulando-o a novas discussões e concepções teatrais.

Desde muito jovem, Brecht demonstrou que seria um grande pesquisador teatral, um homem do seu tempo, que se empenhou em renovar o teatro, rompendo paradigmas instituídos pela cultura burguesa. O significado deste período no processo de construção de sua produção será sempre importante, para entendermos sem superficialidade o pensamento de Brecht e sua posição provocativa perante a sociedade.

Exploramos nessa pesquisa um viés pouco usual nos trabalhos sobre Brecht feitos no Brasil – o processo colaborativo entre Brecht e Karl Valentin e as principais influências culturais daquele momento. Debruçamo-nos sobre a bibliografia coletada que, após traduzida, revelou dados e referências substanciais sobre a primeira fase artística de Brecht. Decidimos que nosso foco principal, partindo das referências teóricas, seria o resgate e a valorização dos elementos que o influenciaram na construção e utilização dos conceitos de diversão e prazer, que posteriormente serão desdobrados em todos os seus trabalhos.

Retomamos o contexto histórico da Alemanha, esboçando os principais acontecimentos daquele período e as crises que o país e a arte atravessavam. Com uma diversidade de manifestações culturais e artísticas de todas as áreas; o ambiente em Munique era uma fonte na qual Brecht bebeu sem pudor. Exploramos os relacionamentos de Brecht com personalidades distintas e constatamos a impossibilidade de limitá-lo a um movimento específico, diante da pluralidade artística do momento.

Percebemos, após investigações e análise da biografia do cômico Karl Valentin, sua obra e técnica de atuação, o quanto foi importante para Brecht a convivência com este ator para a construção dos efeitos-V, fazendo dele em si mesmo um objeto de pesquisa para o dramaturgo. Os biógrafos de Karl Valentin, Michael Schulte e Roland Keller, foram essenciais para a compreensão deste período, assim como os artigos de Denis Calandra e Oliver Wilson Double, que traçam idéias mais atualizadas sobre o ator e as manifestações populares de sua época.

O mito do encenador e teórico clássico se desfaz mais uma vez e revela-se uma outra face de Brecht quando abordamos seu relacionamento com personalidades distintas e a impossibilidade de limitá-lo a um movimento específico diante da pluralidade artística de seu momento.

Ressaltamos a cooperação de Valentin para a constituição das idéias de Brecht ao tratar de suas incursões no mundo do cinema, e seu fascínio pela possibilidade de perpetuação da imagem para as futuras gerações de espectadores. O convívio com o desenhista Grosz e o boxeador Korner, bem como sua admiração pelo poeta Wedekind, levaram Brecht a jamais renegar o tripé de sua obra: diversão, prazer, e crítica.

Brecht encontrou na atuação de Valentin, e nas demais influências que sofreu, elementos que seriam desenvolvidos em suas teorias do distanciamento, tais como a triangulação; o uso da terceira pessoa; o emprego da linguagem popular, com seus dialetos e baladas provocativas; o diálogo direto entre o ator e o público, quebrando a quarta parede e remetendo aos narradores de feiras; a ironia usada ao narrar os acontecimentos; a não identificação com o personagem de forma catártica; a elaboração de situações de inesperado espanto, que despertam curiosidade, crítica e prazer na platéia; a dúvida quanto à realidade da cena; a técnica assimilada que aparenta ser natural a ponto de parecer improvisado; o uso de metalinguagem na presença de recursos cênicos como cartazes e cenários simbólicos, enfim, vários elementos que adquiriram uma nova abordagem quando aplicados por Brecht na construção das teorias de estranhamento.

Nesse contexto, certificamos que a postura, tanto estética quanto ideológica, assumida por Brecht ao longo de sua carreira, não pode ser desvinculada do período que viveu em Munique. Devido a sua perspicácia, ele é capaz de delimitar as manifestações artísticas existentes que lhe são convenientes, reconfigurando-as de maneira atualizada, ocupando-se da

produção alheia com responsabilidade estética.

Dentre os avanços alcançados pelo novo teatro almejado por Brecht, evidenciamos também a construção dos efeitos de estranhamento a partir da revalorização da cultura popular, de seus inerentes vínculos com o jogo e a diversão, além do uso de suas técnicas de forma renovada.

Na construção de suas teorias, Brecht percebeu a importância da diversão presente nas manifestações populares, promovendo a utilização de recursos oriundos do povo e sua revalorização, fundamentado no divertir e no instruir, o que resultaria em conhecimento inovador para o próprio público. Cabe ressaltar, pois, que sua obra está fundamentada nesse princípio, uma vez que seu intuito era alcançar a sensibilidade popular.

Verificamos que Brecht, ao levar ao palco elementos populares atraentes e significativos, porém com outra abordagem experimental, almejou um espectador atento, sedento por diversão, mas reflexivo diante da ação.

Brecht continua atual na sua forma e conteúdo, e ainda tem muito a nos ensinar. Cabe a nós interpretar sua obra e sermos vigilantes para que sua atualidade permaneça, afinal, só poderemos sentir se ela envelheceu se formos capazes de seguir o autor e seus ensinamentos.

Compactuamos com Brecht e seus ideais, pois acreditamos no poder da arte e na responsabilidade que devemos assumir ao sermos seus representantes perante a sociedade. Dessa maneira, estudar Brecht é buscar respostas e mergulhar em outras tantas indagações, numa constante reavaliação de nossa própria prática. Como diz Fernando Peixoto: “Ele continua me ajudando a buscar e interrogar meu próprio caminho”.

Almejamos que essas reflexões despertem nos leitores o desejo de continuar a “aprender a ler Brecht”. E que nossa leitura permita vislumbrar outros caminhos, ainda pouco explorados, para a compreensão do autor e de sua obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADÁGIO – Revista do Centro Dramático de Évora. Bertolt Brecht. Évora, n. 21-22, p. 139-147, 1998.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia de linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara F.Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Brecht: Ensayos y conversaciones*. Trad. Mercedes Rein. Montevideo: Arca, 1966.

_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1975.

_____. *Diário de Moscou*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.

BENTLEY, E. *O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERLAU, R. *Lai-Tu, a amiga de Brecht: memórias e anotações de Ruth Berlau*. Edição e posfácio de Hans Bunge. Trad. Marijane Lisboa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BOLOGNESI, F. M. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.

BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Dialética teoria práxis*. Porto Alegre: Globo, 1977.

_____. *Brecht – a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992.

BORNHEIM, G. Os pressupostos gerais da estética de Brecht. *Cadernos Porto & Vírgula*. Porto Alegre, nº. 16, p.44- 50, 1998.

BRAUN, Edward. *El director y la escena*. Trad. Roseli Battistella. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1986.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Volumes 1-3. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

_____. *Teatro completo em 12 volumes*. Coord. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v. 1.

_____. *Diários de Brecht: diários de 1920 a 1922: anotações autobiográficas de 1920 a 1954*. Org. Herta Ramthun. Trad. Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995.

_____. *A compra do latão*. Trad. Urs Zuber. Lisboa: Vega, 1999.

_____. *Poemas 1913-1956*. Sel. e trad. Paulo César de Souza, São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Diário de Trabalho*, volume I: 1938-1941. Org. Werner Hecht. Trad. Reinaldo Guarany e José de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Histórias do Sr. Keuner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006.

BRECHT, Bertolt. Über die irdische Liebe und andere gewisse Welträtsel in Liedern und Balladen. Frankfurt: Insel Verlag disco sonoro. M 33 U/min.

CADERNOS PORTO & VÍRGULA. Bertolt Brecht. Org. Marcelo Backes. Porto Alegre: Unidade Editorial, n. 16, 1998.

CALANDRA, D. Karl Valentin and Bertolt Brecht. In: *Popular Theatre: A Sourcebook*. Trad. Anna Menk. New York: Routledge, 2003.

_____. Valentin and Brecht. *The Drama Review: Popular Entertainments*. New York, v.18, n.1 (T-61), p. 86-98, mar. 1974.

CARLSON, M. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.

CARPEAUX, O. M. Brecht o mestre do teatro moderno. *Manchete*. Rio de Janeiro, p. 126-133, 10 ago.1968.

CARVALHO, Sérgio. Aspectos da representação Brechtiana. *Vintém*. São Paulo, n.0, p.28-31, julho/agosto, 1997.

CHEVREL-AMIARD, Claudine (Org.). *Du Cirque au Théâtre*. Lausanne: L'age d'Homme, 1983.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DOSSIÊ BRECHT. São Paulo: Associação Professores PUC, 2005. n. 1, 1º. sem. 2005.

DOUBLE, O.; WILSON, M. *Karl Valentin's Ilogical Subversion: Stand-up Comedy and Allienation Effect*. Versão português de Sandra Chaves Gardellari. *New Theatre Quarterly*. England, v. 20, n. 79, p. 203-215, aug. 2004. Original inglês.

ECKARDT, W. V.; GILMAN, S. L. *A Berlim de Bertolt Brecht: um álbum dos anos 20*. Trad. Alexandre Lissovsky. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

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

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

FEST, J. *Hitler*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. v. 1.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. Org. Franca Rame. Trad. Lucas Baldovino. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.

FRIAS, M.C. *Memória Corrompida*. Mais-Folha de São Paulo, São Paulo, 08 fev.1998.p.4-5.

FUNES, M. *O poder do riso*. Trad. Inês Lohbauer. São Paulo: Ground, 2001.

GAY, P. *A cultura de Weimar*. Trad. Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GLASMEIR, M. *Karl Valentin, Der Komiker und die Künste*. Munique: Carl Hanser, 1987.

GOETHE-INSTITUT INTER NATIONES HELSINKI- KARLVALENTIN. Disponível em: <http://www.goethe.de/ne/hel/progr/film/devalent.htm>

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROSZ; PISCATOR; BRECHT. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Cálden, 1968.(Colección El hombre y su mundo).

GUINSBURG, J. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HORMIGON, Juan Antonio et al. *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: Alberto Corazón, 1975.

HORST, K A. *Characters y tendencias de la Literatura Alemana en el siglo XX*. München: Dr. C. Wolf & Jonh, 1964.

JAMESON, F. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

JESSE, Horst. *Das Werden zum Dichter Bertolt Brecht in München*. COMMUNICATIONS from the International Brecht Society. Trad.Regina Richau, v. 22, n. 1. may 1993. Original alemão.

JUNGHANNS, W.D. *Öffentlichkeiten: Boxen, Theater und Politik*. Trad. Regina Richau. Drive b: Brecht 100, Berlim, p. 56-59, 1997. Original alemão.

JUNKER, J.; JOHANN, E. *Historia de la cultura alemana de los últimos 100 años*. Trad. Roseli Battistella. Munich: Nymphenburger Verlagshandlung, 1970.

KELLER, R. *Karl Valentin und seine filme*. Trad. Regina Richau München: Wilhelm Heyne Verlag, 1996. Original alemão.

KOUDELA, Ingrid D. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1991.

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

LIMA, M.A. Proposta estética original e paixão ardente. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 dez. 1996, D-5.

MACHTAN, L. *O segredo de Hitler: a vida dupla de um ditador*. São Paulo: Objetiva, 2001.

MARCUSE, H. *Cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MAYER, H. *Brecht et la tradition*. Paris: L'Arche, 1977.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Helena O. Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MELO, Ricardo Moreno de. *Cultura popular: pequena discussão teórica*. Disponível em <<http://www.monografias.com/trabalhos/cultura-popular/cultura-popular.shtml>>. Acesso em 13 fev. 2007.

PASTA JÚNIOR, J. A. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. A beleza materialista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08 fev. 1998. Caderno Mais! p. 03.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

POSADA, Francisco. *Luckás, Brecht e a situação atual do realismo socialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

PRADO Jr. Bento. *Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: Edusp, 1988.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. Rio de Janeiro: Buriti, 1965.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

_____. *Teatro alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

ROSSET, C. O esporte e o “novo teatro” de Bertolt Brecht. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 ago. 1986.

ROUBINE, J.J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHULTE, Michael. *Karl Valentin*. Versão português de Regina Richau. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000.

SCHULTE Michael; SYR, Peter. *Karl Valentins Film*. Austria: Piper, 1978.

TEATRO AL SUR. Revista Latino-americana. Buenos Aires, n. 8, Año 5, mayo 1998.

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

WILLETT, John. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

VALENTIN MUSÄUM. Disponível em: <http://www.valentin-musaeum.de/valentin_bio.htm> Acesso em: 08 ago. 2005.

VALENTIN, Karl. *Mysterien eines Frisiersalons*. 1923, filme 25min. mudo. pb.

VINTÉM: ensaios para uma arte dialética. São Paulo: Hucitec, n. 1, ano 1, fevereiro/março/abril 1998.

VOLKER, Klaus. *Crônica de Brecht: dados sobre su vida y obra*. Trad. Livre Roseli Battistella. Barcelona: Anagrama, 1976.

WRIGTH, Elizabeth. *Post Modern Brecht*. Trad. Tarsila Battistella. New York: Routledge, 1989.

ANEXO 1

O Aquário²⁸

Tendo falado sobre aquários mais cedo – Eu não quero dizer mais cedo hoje, é claro – mais cedo quando eu morava na Rua Alta (High Street), é claro, isso seria ridículo, ninguém poderia morar na Rua Alta por causa de todos os bondes – Eu morei nas casas na Rua Alta. Bem, não em todas as casas, só em uma delas, aquela que está espremida no meio das outras. Provavelmente você sabe o que eu quero dizer. E é lá que eu vivia. Bem, não casa inteira, só no andar térreo, que fica debaixo do primeiro andar e sobre o porão, e há uma escadaria que sobe para o primeiro andar e também desce novamente. Só que não é a escada que sobe, nós é que subimos as escadas, é só uma figura de linguagem.

E eu tinha uma sala de estar lá, onde eu tinha a minha casa. Realmente eu tinha a minha cama na sala de estar extra e eu morava no quarto. Na sala de estar, para o meu próprio prazer, eu tinha um aquário que ficava no canto e se adequava perfeitamente lá. Eu poderia ter tido um aquário redondo, mas sobriam partes no canto. O aquário inteiro não era maior do que isso, digamos (indica), aqui estão os dois lados de vidro – de fato eles não são minhas mãos, só estou tentando ilustrar para vocês poderem entender melhor – e aqui estão os dois lados de vidro, e por baixo está o fundo que segura toda a água de forma que quando você põe água até o topo ela não vazava pelo fundo. Se não houvesse nenhum fundo, você poderia colocar dez, vinte ou até mesmo trinta galões e tudo vazaria.

É claro que com uma gaiola de pássaros é completamente diferente. Numa gaiola de pássaros as paredes são bem parecidas com as de um aquário, só que as paredes de uma gaiola de pássaros não são feitas de vidro, mas de arame.

É claro que não faria sentido construir um aquário dessa maneira porque o aquário seria incapaz de segurar a água, ele continuaria deixando a água vazava pelo arame. Então você vê, tudo é feito de acordo com as leis da natureza. E então eu tinha um peixe-dourado no aquário e mantinha um pássaro na gaiola, embora recentemente eu tenha feito uma coisa boba. Eu coloquei o peixe-dourado na gaiola e o canário no aquário. É claro que o peixe-dourado continuava caindo do poleiro e o canário teria se afogado no aquário se eu não tivesse colocado tudo de volta ao normal, colocado o pássaro de volta na gaiola e o peixe-dourado de volta no aquário, o lugar que pertence a eles.

E agora o peixe estava nadando alegremente ao redor do aquário, primeiro na superfície e depois indo para o fundo, quase todos os dias ele nadaria de uma maneira diferente. Anteontem eu tive um contratempo. Eu percebi que o peixe precisava de mais água, então eu enchi um balde, mas e aí havia água demais, e ela estava tão alta (indica) que passou por cima do topo do aquário, o que eu só notei no outro dia. Um dos peixes-dourado nadou para fora, por cima do topo do aquário e caiu no chão, porque no quarto onde está o aquário nós temos um chão – e lá estava ele, deitado, mas só depois de ter parado de cair.

Agora, o peixe não tinha água no chão porque a não ser no aquário, não temos água no chão. Então a proprietária disse: –“Você verá, esse peixe não ficará bem no chão, você deveria acabar com o sofrimento dele”. É claro que eu não queria que ele sofresse mais do que o necessário, dessa forma eu pensei que poderia bater nele com um martelo. Porém, eu pensei que poderia acabar batendo com o martelo em meu dedo polegar e, assim, pensei em dar um chute nele. Mas se você não der um chute direto, ele acabaria sofrendo ainda mais. Então eu tive uma idéia brilhante. Eu disse a mim mesmo “Vou pegar o peixe, carregá-lo até o rio e dar-lhe um bom e velho afogamento”.

²⁸ Texto de Karl Valentin (1908). Traduzido e adaptado por Michael Wilson e Oliver Double. Tradução do inglês: Tarsila Rubim Battistella.

ANEXO 2

DVD do filme de Karl Valentin, *Mysterien eines Frisiersalons* (1923)