RESUMO/ ABSTRACT

DESTINO E HEROÍSMO NO TEATRO ÉPICO BRECHTIANO
Por meio da análise de personagens de textos dramáticos de Brecht, dentre as quais tomo Antígona como ponto de partida, procuro discutir como os conceitos de *destino e heroísmo* são reconfigurados pelo teatro épico brechtiano.

Palavras-chave: destino; heroísmo; teatro épico; Bertolt Brecht.

FATE AND HEROISM IN THE BRECHTIAN THEATER EPIC
Through the analysis of characters in dramatic texts by Brecht, among which Antigone is taken as a starting point, my purpose is to discuss how the concepts of *fate and heroism* are reconfigured by the Brechtian epic theater.

Keywords: fate; heroism; epic theater; Bertolt Brecht.

DESTINO E HEROÍSMO NO TEATRO ÉPICO BRECHTIANO

Sonia Aparecida Vido Pascolati

Professora Adjunta da UEL – Universidade
Estadual de Londrina, Londrina-PR
sopasco@hotmail.com

Bertolt Brecht (1898-1956) é um “homem de teatro”, afinal, atuou em todas as frentes: dramaturgia, direção, performance, teorização. Essa “polivalência” lhe possibilita a criação de uma obra orgânica, em que texto e cena dialogam, assim como teoria teatral e criação dramaturgica são inseparáveis. Também temas e personagens dialogam na dramaturgia brechtiana, não só porque boa parte de sua produção se constrói como retomada de outros textos e personagens literárias, históricas ou míticas, formando um “mosaico de citações”, mas também pela recorrência de ideias e motivos que contribuem para a organicidade da proposta teatral de Brecht. Dentre os temas recorrentes, destacamos as noções de destino e heroísmo, figurativizados pelas personagens dramáticas que incorporam um sistema de valores e inserem-se num dado contexto histórico de tal modo a formar uma rede discursiva em que certos princípios e valores se reafirmam constantemente.

Seguindo e ampliando o conselho de David Ball (2009) – para quem as motivações da personagem só podem ser devidamente aferidas quando a ação de uma peça é vista de trás para frente –, procuro revisitar as peças de Brecht de trás para frente, isto é, tomando Antígona como personagem que figura entre as últimas criações do dramaturgo, para então resgatar em que medida a questão do destino e do heroísmo, questionadas e/ou negadas pela personagem, têm raízes em personagens anteriores, seguindo a cronologia das peças. É a partir do modo como essas duas noções são trabalhadas na peça brechtiana que estabeleço diálogo entre Antígona e outras personagens de Brecht, procurando demarcar a organicidade de sua produção dramaturgica.

Em 1948, portanto após o final da Segunda Guerra Mundial, Brecht publica *A Antígona de Sófocles*, cujo título faz questão de remeter ao texto sofocliano, explicitando a fonte com que a reescritura dialoga. Embora a figura mítica de Antígona seja retomada em épocas e circunstâncias históricas diversas (STEINER, 1986), mantém alguns traços imutáveis, como a coragem, a obstinação, a dedicação a um ideal; mas a reescritura épica desloca o foco da protagonista de motivações familiares e religiosas, como acontece no texto sofocliano, para questões históricas e políticas.

No texto de Sófocles (1992), após o fratricídio de Polinices e Etéocles, Antígona decide contrariar o édito de Creonte – que proíbe o sepultamento do primeiro por ter chefiado a invasão contra Tebas –, e em nome de princípios religiosos e valores familiares, presta homenagens fúnebres ao irmão; desse modo, ela caminha para a morte, mas segura de que age conforme sua consciência, certa de estar cumprindo um dever religioso e atendendo aos apelos da *philia*. Na reescritura brechtiana, o substrato religioso sofre um apagamento para dar lugar à discussão de questões político-econômicas relativas ao contexto da guerra. A peça de Brecht possui um prelúdio no qual duas irmãs retornam de um abrigo antiaéreo numa manhã de abril de 1945 e encontram vestígios do retorno do irmão, soldado do exército de Hitler. São os últimos estertores da guerra e elas festejam sua volta para casa, são e salvo. Entretanto, ouvem gritos do lado de fora da casa e surpreendem-se com o irmão prestes a ser enforcado. A Segunda irmã – ambas não têm nomes próprios, o que amplia o alcance da reflexão histórica proposta – toma a iniciativa de tentar libertá-lo, mas é interrompida por um soldado da SS (Tropas de Assalto de Hitler) que indaga se elas “conhecem aquele traidor do povo” (BRECHT, 1993, p. 201), visto o soldado ter desertado antes do final da guerra. O prelúdio acaba com o seguinte questionamento, enunciado pela Primeira irmã:

Aí olhei para a minha irmã.
Deveria ela em busca da própria morte
Ir lá fora e libertar o meu irmão?
Talvez ainda não estivesse morto. (BRECHT, 1993, p. 201).

As duas noções que instigam as reflexões do presente artigo – *destino e heroísmo* – são postas em xeque desde o início da peça; afinal, como pensar em destino quando se crê no direito e na necessidade da escolha? E ainda, qual o verdadeiro sentido do heroísmo em tempos de guerra: salvar a própria vida, como propõe a Primeira irmã, ou arriscá-la pela de outrem? Como é intrínseco à dramaturgia brechtiana, os conceitos são dialeticamente revistos à luz da história, contexto político.

Após o Prelúdio, *A Antígona de Sófocles* segue o encadeamento de ações do texto sofocliano, mas o deslocamento do campo religioso para o campo político faz com que surjam novas direções de construção de sentidos. Creonte, agora, é um ditador expansionista – e qualquer semelhança com o projeto megalomaniaco de conquista de Hitler não é mera coincidência... – interessado em derrotar Argos para apropriar-se de seus minérios, necessários para alimentar a guerra. Polinices não luta contra Tebas, mas desiste da guerra ao perceber que ela é a guerra de um único homem ganancioso e disposto a sacrificar o povo pela realização de seu projeto pessoal de conquista. E é como desertor, e pelas costas, que ele morre. Antígona não pode se calar diante das circunstâncias dessa guerra de Creonte; diante da guerra, Antígona, assim como outras personagens de Brecht, tem a possibilidade de desconstruir a noção de destino, demonstrando que o indivíduo sempre faz escolhas e tem de assumir suas consequências, assim como revê o conceito de heróis individuais num contexto que exige a cooperação e a tomada de posição de todos, coletivamente.

Durante o *kommós* (momento em que acontece um diálogo cantado entre Coro e personagem no qual o herói geralmente expressa a dor pelo seu fim próximo) de Antígona, ao argumento dos Anciãos de que ninguém escapa à torrente do destino, pois “a força do destino é terrível” (BRECHT, 1993, p. 234), a jovem rebelde reformula essa noção. Trata-se de um momento ímpar da peça, a última fala de Antígona antes de sua definitiva saída de cena, que reforça aspectos relevantes da reescritura de Brecht: a insanidade e ambição desmedidas de Creonte, o saldo de destruição deixado pelas guerras, a necessidade de ação para a transformação da história.

Antígona

Eu lhes suplico, **não faleis de destino.**

Eu o conheço. Falai daquele que a mim,

Inocente, destrói; para ele

Preparem um destino! Não pensem que

Sereis poupados, oh desafortunados.

Outros corpos, destroçados,

Jazerão sem sepultura. Vós que incitais Creonte

À guerra em terras estrangeiras, mesmo vencendo ele

Muitas batalhas, saibais que a última

Vos devorará. Vós, que clamastes por saques, não vereis

Retornarem carros abarrotados, e sim
 Vazios. A vós deploro, vivos,
 Pelo que ides ver

Quando os meus olhos já estiverem cheios de pó! (BRECHT, 1993, p. 234, grifos meus).

Assim, retornam nesse texto do fim da década de 1940 temas caros a Brecht, como a responsabilidade de todos para com os rumos da sociedade, particularmente dos que apoiam iniciativas absurdas (imperialismo tebano/alemão) ou se calam diante delas (Anciãos/ intelectuais exilados ou que apoiaram o nazifascismo). O foco é humanista no sentido de que a ação humana é capaz tanto de transformação quanto de conservação e está nas mãos dos sujeitos sociais a possibilidade de (re) escrever a História; por isso Antígona conclama o povo a “preparar” o destino de Creonte.

Como a peça de Brecht dialoga explicitamente com um texto clássico, é inevitável que esse diálogo seja estendido a certos aspectos da tragédia grega. O teatro moderno, ao resgatar a tragédia, acaba revisitando o sentido do trágico no mundo helênico, estabelecendo um diálogo íntimo entre dois mundos distantes no tempo e no espaço e particularmente marcados por ordens diversas de valores. O fragmentado mundo moderno não permite mais ao homem o anseio por um *cosmos* equilibrado, justo e ordenado.

Partindo de Aristóteles (1993), para quem a tragédia não se configura como imitação de homens (caracteres), mas de uma ação, Bornheim (1992, p. 74) afirma que a tragédia se constitui a partir de uma polaridade: “o homem e o mundo em que ele se insere. No momento em que esses dois polos, de um modo imediato ou mediato, entram em conflito, temos a ação trágica”. Das partes da tragédia, a que melhor explicita esse confronto do homem com o mundo de que faz parte é o *agon*. Trata-se de

um confronto organizado, no qual se contrapõem dois longos discursos, geralmente seguidos de um intercâmbio de versos, tornando os contrastes mais densos, mais tensos, mais crepitantes. No *agon*, cada um defendia o seu ponto de vista com toda a força retórica possível, numa grande exposição de argumentos, que naturalmente contribuía para esclarecer seu pensamento, ou sua paixão (ROMILLY, 1998, p. 37).

Em *A Antígona de Sófocles* as personagens também tomam posições opostas dentro da mesma ordem social. Antígona sabe que a guerra de Creonte tem por objetivo pilhar o metal de Argos para com ele alimentar a própria guerra. Em se tratando de Brecht, pode-se entrever uma metáfora do modo capitalista de produção no qual a exploração dos trabalhadores serve para alimentar o próprio sistema. Creonte sabe que a guerra está perdida, mas mantém a ilusão de vitória perante o povo, que festeja inocentemente. Antígona é a única que o confronta, desmascarando suas intenções.

CREONTE – Por que és tão obstinada?

ANTÍGONA – **Para servir de exemplo** [...]. Das tuas palavras / Nenhuma me agrada e não irá me agradar jamais. / E assim também eu não irei te agradar em nada / Mas, **com meu feito, agrado a outros**.

CREONTE – Acreditas que existem outros que veem as coisas como tu?

ANTÍGONA – Eles também têm olhos e também se sentem atingidos (BRECHT, 1993, p. 216, grifos meus).

Ao afirmar que deseja servir de exemplo, Antígona deixa de lado um posicionamento individualista para assumir uma causa coletiva, falar em nome de outros que sofrem e pensam como ela; nesse sentido, substitui-se o heroísmo individual pela luta pelo interesse coletivo.

O mundo da primeira metade do século XX, marcado por guerra e destruição, leva o homem a uma percepção da fragilidade da ordem cósmica, praticamente impensável no contexto grego. A supressão do elemento divino na reescritura deixa o homem abandonado à própria sorte, mas também livre para estabelecer suas próprias regras, princípios e valores. O texto brechtiano carrega marcas evidentes do marxismo, o que contribui para a composição de um novo perfil de homem: um ser historicamente determinado cujo papel é assumir as rédeas da própria existência e da História. Banido o divino, resta em cena o homem, com suas limitações e responsabilidades. Como o estofado da reescritura é a Segunda Guerra, provocada pela ação humana no mundo, desaparece a noção de destino como controle exercido sobre o homem por uma instância superior. O homem é senhor de sua própria vontade, não podendo mais contar com uma entidade capaz de portar justiça, ordem e equilíbrio.

No teatro moderno “assistimos [...] a uma ação que se desdobra de modo inverso à da tragédia grega. O herói encarna a justiça, destituído de *hybris* (ou com uma *hybris* relativa, que decorre simplesmente das exigências da intriga), enquanto o mundo ou a situação objetiva é injusta: inverte-se, pois, a relação trágica” (BORNHEIM, 1992, p. 90-1). Portanto, a desmedida do herói na tragédia moderna reveste-se de positividade. Dito de outro modo, no mundo grego, o universo é ordenado e equilibrado e o sujeito incorre em desmedida porque rompe a harmonia cósmica. Já o mundo moderno é caótico e injusto e o sujeito transforma-se em portador da justiça. As personagens brechtianas são “portadores de justiça” na medida em que denunciam a opressão sofrida pelos que estão à margem do poder e são porta-vozes da decrepitude de valores e normas; todavia, isso não faz delas “heróis”. Ao contrário, elas são pessoas comuns dispostas a abrir os olhos alheios, alertar sobre a situação circundante; é apenas nesse sentido que a atitude de Antígona, Galileu ou Joana podem ser vistas como “exemplares”.

O tratamento do tema do destino é uma marca do teatro de Brecht desde as primeiras peças didáticas como em *Aquele que diz / Aquele que diz não* (1929-1930), em que o menino aprende a traçar o próprio destino quando diz “não” aos velhos costumes. Em *Os fuzis da Senhora Carrar* (1937) a protagonista experiencia a necessidade de atuação política e aprende que se o homem não tomar as

rédeas do próprio destino, acaba sendo vítima da violência alheia. Pedro, engajado na luta política, a adverte: “Você também diz que não está com os generais, e isso também não é verdade: a partir do momento que não ajuda a nós, está ajudando a eles! Neutra você não pode continuar, Teresa!” (BRECHT, 1991a, p. 44-5). O famoso Galileu brechtiano tem de decidir seu próprio destino, mesmo que a peça deixe entrever certo reproche pela escolha da personagem. E mesmo a obstinada Mãe Coragem aprende, a seu modo, que o homem é colocado frequentemente diante de escolhas e são essas escolhas, e não quaisquer outras forças, as responsáveis pelo seu destino.

Mas é através da voz de Pelagea Wlassowa, uma das mais fortes personagens da galeria brechtiana, protagonista da peça *A mãe* (1931), que o nosso dramaturgo enuncia uma de suas máximas: “o destino do homem é o homem” (BRECHT, 1990a, p. 223); e a trajetória da personagem ensina o sentido da afirmação. Wlassowa se apresenta ao público como “viúva de um operário e mãe de um operário” numa cena cujo título é “As Wlassowas de todo o mundo” (BRECHT, 1990a, p. 165). Embora seja uma personagem dotada de subjetividade, a Mãe, como é nomeada na peça, representa uma categoria, uma classe social; isto é, representa todos os que compartilham de sua condição de existência. Ela é pobre, analfabeta, alienada politicamente, vítima da exploração dos donos do capital. Mas aos poucos, ao entrar em contato com a luta dos revolucionários de que faz parte seu filho, toma consciência da necessidade de transformação de sua condição de vida e se engaja na luta sindical. Distribui panfletos ilegais, participa de manifestações públicas, enfrenta a violência policial e a ignorância dos camponeses que não reconhecem a situação de opressão em que estão mergulhados. Sua trajetória é a prova viva de que o homem traça seu próprio caminho. A prática política de Pelagea é sua resposta ao questionamento de um Coro de trabalhadores revolucionários:

Tal como a gralha, que os filhotes
 Não consegue alimentar
 E contra o vento e a neve já não luta
 E não vendo saída se lamenta:
 Tu também não vês saída
 E te lamentas. [...]
 A coisa está preta
 E vai piorar.
 Não pode continuar
 Mas qual a saída? (BRECHT, 1990a, p. 167).

A saída apontada por ela é clara: a militância partidária, a alfabetização política. Aliás, é emocionante a cena da peça em que Wlassowa pede ao professor Nikolai Iwanowitsch que lhe ensine a ler. Diante da proposta do professor de iniciar com as palavras “ramo”, “peixe” e “ninho”, ela e seus colegas protestam e sugerem que ele comece pela palavra “operário”, seguida de “luta de classes”, “exploração” e “opressão”. Muito antes de Paulo Freire, Brecht já propõe um método de alfabetização que parte do cotidiano das pessoas, o qual, por meio da conscientização política, as instrumentaliza para a transformação social.

A atitude da Mãe é a mesma de Antígona. Diante de um contexto histórico-político adverso, Antígona não se rende; ao contrário, luta bravamente pela justiça, para apontar o caminho da transformação: abandonar a passividade, não se deixar levar pela ideia da existência de forças superiores comandando o destino do homem. Antígona traça seu próprio caminho e abre caminho para que outros a sigam. Ela abre os olhos tanto dos Anciãos, cegos aos desmandos do rei, quanto dos leitores/espectadores que devem assumir sua parcela de responsabilidade pelos rumos da história. A frase recitada pela Mãe numa de suas lições de cidadania bem pode ser pronunciada por Antígona: “Não temam tanto a morte, mas a insuficiência da vida!” (BRECHT, 1990a, p. 225).

Paralela à reflexão sobre o destino, instala-se também uma sobre o heroísmo. Polinices, em Brecht, volta as costas à guerra, o que leva à relativização do conceito. É heroísmo se manter na frente de batalha após presenciar a morte do próprio irmão e quando se tem consciência de se tratar de uma guerra despropositada, na qual Tebas está fadada à derrota? Ou é mais heróico ter a coragem de resistir da luta antes da derrota final, fazendo desse gesto a demonstração de contrariedade para com uma guerra que só quer garantir a supremacia econômica de Tebas? Ecoa aqui o questionamento presente no Prelúdio.

O diálogo entre os textos de Sófocles e Brecht leva à consideração dos valores de um e outro universo estético e político. As tragédias gregas refletem um mundo povoado por grandes heróis e heroínas como Édipo, Medeia, Orestes, Electra e Andrômaca, entre muitos outros. O teatro de Brecht não é um teatro de grandes figuras heróicas¹. Sua primeira personagem já anuncia a tendência geral

¹ Fernando Peixoto, em *Brecht – Vida e obra* (1979), levanta a hipótese de que Simone Machard seja o único exemplo de herói nos textos brechtianos. Isso se explica pela finalidade visada pela peça, qual seja incentivar a resistência ao nazismo, mesmo que para isso seja necessário recorrer a expedientes da dramaturgia convencional. Em função dos fins, os meios se justificam. Entretanto, o próprio Peixoto lembra que Brecht faz uma recomendação enfática para a representação de *As visões de Simone Machard*: que a atriz seja uma criança de 10 a 12 anos, a fim de que o heroísmo se confunda com a ingenuidade e inocência infantis.

de sua dramaturgia, visto que Baal é chamado de “associal”, configurando-se como um herói às avessas ou anti-herói. O heroísmo é desconstruído não apenas pela criação de personagens anti-heróicas – como é o caso de Schweyk, personagem de *Schweyk na Segunda Guerra Mundial* (1943), que utiliza a parvoíce como forma de defesa –, como também pela presença de uma infinidade de pessoas comuns que ocupam o lugar de protagonistas dos textos dramáticos do autor alemão. A senhora Carrar é uma simples mãe de pescadores às voltas com a Revolução Espanhola, levada a pegar em armas por ter aprendido que a passividade é útil ao inimigo. Pelagea Wlassowa é apenas uma mãe de operário que substitui a ignorância pelo engajamento político; mesmo velha e doente, ela não desiste da luta. A figura histórica de Joana D’Arc, recoberta de misticismo, é humanizada e despida de seu caráter heróico-religioso nas peças para as quais serve como inspiração. Chen-Te, personagem de *A alma boa de Setsuan* (1938-40), é uma prostituta que procura fazer o bem, mas aprende a lição de que a bondade é insustentável num mundo onde imperam a concorrência e a miséria. Seu lamento dirigido aos Deuses que lhe recomendaram bondade é uma denúncia contundente das condições de vida em sociedade do homem do século XX e aponta a impossibilidade de atos de heroísmo num mundo dominado pela ganância:

A vossa antiga recomendação
 De ser boa e viver conforme o bem,
 Me dividiu em duas, como um raio...
 Eu nem sei como foi que aconteceu:
 Ser boa para mim e para os outros,
 Ao mesmo tempo, não era possível.
 Era demais, servir a mim e aos outros.
 Como é difícil este Vosso mundo!
 A fome é tanta, é tanto o sofrimento!
 A mão, que se quer estender a um pobre,
 Ele tenta arrancar de uma vez só!
 Quem procura ajudar a um desgraçado,
 Acaba se desgraçando também!
 Quem é que pode resistir assim
 À tentação de ser também ruim,
 Se, para não morrer,
 A carne alheia se tem de comer? (BRECHT, 1992a, p. 180-1).

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

Desde *Um homem é um homem* (1924-25), a ideia da relatividade das coisas já estava enunciada no teatro brechtiano. A identidade de um homem é algo relativo, como tudo o mais em sua existência. “Um homem a qualquer momento pode ser substituído por outro” (BRECHT, 1987, p. 151), afirma uma das personagens. E mais adiante outra repete: “Sim, um homem é igual a outro. Um homem é um homem” (BRECHT, 1987, p. 181). Segundo Fernando Peixoto (1979, p. 66), a peça “é um ataque ao colonialismo e uma exposição desmistificadora da religião e do militarismo [...]. Pela primeira vez aparece em Brecht uma ética: uma advertência, um apelo, um alerta contra a abdição e a passividade”, marcas presentes em *A Antígona de Sófocles* anos depois. O cientista Galileu também é porta-voz do relativismo do mundo moderno: “Uma noite bastou para que o universo perdesse o seu ponto central; na manhã seguinte, tinha uma infinidade deles. De modo que agora o centro pode ser qualquer um, ou nenhum” (BRECHT, 1991b, p. 58). Ao furta-à-terra seu lugar no centro do universo, Galileu destrona o céu e toda a carga místico-religiosa nele investida; com as coisas fora de lugar, também o homem não pode mais ser o centro do universo, como constata uma das personagens de *Vida de Galileu* (1938-39): “Galileu transferiu o homem do centro do universo para algum lugar na periferia” (BRECHT, 1991b, p. 107). Logo, não há mais lugar para grandes heróis: são as figuras comuns, da vida cotidiana e saídas do meio popular que poderão transformar de fato e profundamente a realidade.

A reescritura de *Antígona* perverte o paradigma tradicional do herói. Seu gesto ultrapassa os limites das motivações individuais para adquirir uma amplitude muito maior, pois alcança a esfera do coletivo. “O indivíduo precisa renunciar a si mesmo, anular sua personalidade para que o mundo seja modificado” (PEIXOTO, 1979, p. 113) e é isso que faz Antígona, sofrendo uma espécie de processo de despersonalização por meio do qual ela se transforma em signo da coletividade. Os atos de heroísmo, quando existem², não são individuais, mas atitudes que colocam o coletivo em evidência. Sobre essa questão, a cena em que Galileu dialoga com seu discípulo Andrea é magistral. Ao saber que seu grande mestre capitula diante da Inquisição, Andrea se lamenta: “Infeliz a terra

² Lembremo-nos de Katrin, a filha muda de Mãe Coragem abatida por soldados ao avisar a cidade sobre uma invasão; não é o gesto em si que interessa, mas o resultado da ação: o que importa é salvar a cidade e não glorificar a menina pelo que fez.

que não tem heróis!” (BRECHT, 1991b, p. 153). A réplica de Galileu é incisiva e expressa uma verdade não só do teatro de Brecht como também da época em que ele vive e a qual retrata: “Infeliz a terra que precisa de heróis” (BRECHT, 1991b, p. 154). A mesma lição já havia sido dada anteriormente por Joana, personagem de *A Santa Joana dos Matadouros* (1929-31), que à beira da morte desmistifica qualquer traço de martírio projetado em sua figura. Para ela não há heroísmo, aliás, ele não faz nenhum sentido se não redundar numa mudança prática das condições de existência da coletividade.

Joana

Mas aprendi e sei uma coisa que não quero levar comigo

Agora que estou morrendo:

Que conversa é esta de que vocês têm algo de interior

Que não sai para fora? Vocês sabem O QUE, se o que sabem

Não tem consequência?

Eu por exemplo não fiz nada.

Pois nada seja dito bom, por melhor que impressione, salvo

O que ajuda de fato, e nada seja estimável salvo

O que transforma para sempre este mundo, que está precisado.

Eu fui providencial para os opressores!

Ah, bondade sem efeito! Intenções impalpáveis!

Eu não transformei nada.

Deixando infrutífera e rapidamente este mundo

Eu lhes digo:

Atenção para que deixando o mundo por sua vez

Vocês não só tenham sido bons como estejam

Deixando um mundo bom! (BRECHT, 1990b, p. 122, grifos meus).

Tal como a morte de Joana, a de Antígona não tem sentido ou valor em si mesma. Seu gesto é um *gesto social*, como quer Brecht, um gesto cujo valor está depositado em sua capacidade de transformação do mundo. Nessa medida, a piedade ou bondade de Antígona são completamente desfocadas na reescritura e o que importa é o aporte político de sua atitude de enfrentamento do poder e denúncia da tirania. Antígona não cumpre um dever religioso, nem moral; é a força dos acontecimentos, as circunstâncias históricas que a levam à ação, tal como Grusche, em *O círculo de giz caucasiano*

(1942-45), que “assume a maternidade não por vocação ou desejo, mas por força dos acontecimentos” (PEIXOTO, 1979, p. 243).

O tema da nova ordem de direito instaurada pela guerra emerge no embate entre Antígona e Creonte: o que era da ordem do dever em Sófocles (dever religioso e familiar para Antígona; dever cívico e político para Creonte) passa a ser da ordem do direito em Brecht. O próprio Creonte esclarece essa mudança de perspectiva: “A guerra cria um novo direito” (BRECHT, 1993, p. 243), frase com a qual procura justificar seu direito à violência. O autor alemão se debruça sobre o tema já em *O círculo de giz caucasiano* no qual propõe, por meio do recurso do teatro dentro do teatro, uma discussão sobre o direito de propriedade sobre um vale. Quem deve ficar com a terra é aquele que dela cuidou ou aquele que a abandonou, mesmo tendo direito de propriedade sobre ela? A pergunta é recolocada na peça dentro da peça: quem deve ficar com Miguel é sua mãe verdadeira, que o abandona à própria sorte no momento de perigo, ou Grushe, que corre todos os riscos para salvar a vida da criança? Mais uma vez o relativismo destaca-se numa produção brechtiana: “Em cada caso as leis precisam ser revistas, para se ver se ainda podem vigorar” (BRECHT, 1992b, p. 185). Instaura-se uma nova ordem de direitos, a do direito social, que ultrapassa a antiga ordem de valores vigentes.

Imiscuída no tecido social e na ordem histórica, a personagem brechtiana torna-se um retrato do próprio homem moderno, incapaz de acreditar-se determinado pela força do destino, portanto, obrigado a compreender a relativização do conceito de heroísmo. Mestre de si mesmo, resta ao homem assumir a responsabilidade por suas escolhas – à moda sartriana – e aceitar um mundo sem heróis, mas com indivíduos comuns que têm direito e dever de se colocar diante das situações históricas – e mais do que isso, têm que agir para a transformação social.

Brecht escapa a qualquer raciocínio maniqueísta ao afirmar a relatividade de conceitos e comportamentos; contudo, suas personagens se mantêm fiéis, como Antígona, a princípios e valores defendidos, algumas vezes, com a própria vida. O contexto de guerra e a visão histórico-materialista de Brecht explicam porque conceitos tão fundamentais como “destino” e “heroísmo” são revistos. As personagens brechtianas são antes de tudo humanas e agem, como qualquer indivíduo, de acordo com as circunstâncias históricas e econômicas que as determinam. Isso não faz delas menos belas e encantadoras, mas obriga o leitor/espectador a reconhecer, como insistia Brecht, que o homem “é suscetível de ser modificado e de modificar” (BRECHT, [19-], p. 24).

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993. (Edição bilíngue grego-português).

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. 4ª. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BORNHEIM, Gerd. “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico”. In: _____. *O sentido e a máscara*. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 69-92.

BRECHT, Bertolt. “A alma boa de SetSuan”. In: _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992a. v. 7.

_____. “A mãe”. In: _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990a. v. 4.

_____. “A Santa Joana dos Matadouros”. In: _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990b. v. 4.

_____. *Estudos sobre teatro*. Coligidos por Siegfried Unseld. Portugal: Portugália Editora, [19-].

_____. “O círculo de giz caucasiano”. In: _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992b. v. 9.

_____. “Os fuzis da Senhora Carrar”. In: _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991a. v. 6.

_____. “Um homem é um homem”. In: _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v. 2.

_____. “Vida de Galileu”. In: _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991b. v. 6.

_____. “A Antígona de Sófocles”. In: _____. *Teatro completo*. Trad. de Angelika E. Köhnke e Christine Roehrig. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. v. 10.

KRISTEVA, Julia. “Le mot, le dialogue et le roman”. *Critique: Revue Générale des Publications Françaises et Étrangères*, Paris, Tome 23, n. 239, p. 438-65. avr. 1967.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad. de Ivo Martinazzo. Brasília: Ed. UNB, 1998.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad., prefácio e notas de Fernando Melro. Lisboa: Editorial Inquérito Ltda., 1992. (Coleção Clássicos Inquérito).

STEINER, George. *Les Antigones*. Trad. do inglês por Philippe Blanchard. Paris: Gallimard, 1986.