



**Da alienação à consciência revolucionária:
aspectos do realismo épico-dialético
na peça *A mãe*, de Bertolt Brecht**

**From alienation to revolutionary consciousness:
aspects of epic-dialectical realism
in Bertolt Brecht's play *The mother***

Luiz Paixão Lima Borges¹

Resumo

A dramaturgia épica, realista e dialética de Bertolt Brecht (1898-1956) se caracteriza por romper com a forma tradicional de se escrever para o teatro. A peça *A mãe*, baseada no romance homônimo de Máximo Gorki, e levada à cena em janeiro de 1932, em Berlim, apresenta uma estrutura que aprofunda de maneira substancial o rigor da forma épica, definindo um importante marco em sua dramaturgia. O presente artigo pretende apresentar e analisar alguns procedimentos utilizados na peça, seguindo o método realista e dialético brechtiano: sua composição dramático-narrativa e sua forma realista, sustentadas pela dialética materialista, o que permite considerá-la como, efetivamente, sua primeira peça enquadrada naquilo que viria a ser nomeado como realismo dialético.

Palavras-chave: Bertolt Brecht. Teatro épico. Realismo dialético. Dramaturgia.

Abstract

Bertolt Brecht's (1898-1956) epic, realistic and dialectical dramaturgy is characterized by breaking with the traditional way of writing for the theater. The play *The mother*, based on the eponymous novel by Máximo Gorki, and taken to the scene in January 1932, in Berlin, presents a structure that substantially deepens the rigor of the epic form, defining an important milestone in his dramaturgy. This article intends to present and analyze some procedures used in the play, following the Brechtian dialectical and realistic method: its dramatic-narrative composition and its realistic form, supported by materialist dialectics, which allows it to be considered as, effectively, its first framed play in what would come to be called dialectical realism.

Keywords: Bertolt Brecht. Epic theater. Dialectical realism. Dramaturgy.

¹ Doutor em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: luizpaixaoteatro@gmail.com.

Do teatro épico ao realismo épico-dialético

O projeto estético-ideológico do teatro de Bertolt Brecht está assentado numa perspectiva de produção da consciência crítica do espectador, devendo, portanto, ser considerado em seu conjunto artístico-expressivo que envolve a dramaturgia, a encenação, e uma teoria que sustenta sua compreensão como uma totalidade dialética. As relações entre dramaturgia e encenação balizam a consistência de uma estética que se organiza, como conceito, e se justifica ideologicamente a partir de sua adesão ao marxismo, nos últimos anos da década de 1920. Um documento de 1931, dedicado à peça *Ópera dos três vinténs*, apresenta uma formulação teórica que define um salto dialético bastante significativo em seu pensamento estético-teatral:

A arte dramática épica, de orientação materialista, pouco interessada no envolvimento emocional do espectador, não conhece finalidade alguma propriamente dita, mas um fim, apenas: a obrigatoriedade a que se submete é de outro tipo e permite uma evolução não só em linha reta, como também em curvas, ou mesmo em saltos. (BRECHT, 1978, p. 28)

O teatro épico brechtiano ultrapassa o seu carácter estritamente narrativo ao assumir o seu carácter realista e dialético, por meio da aplicação concreta das leis da dialética materialista, uma vez que pressupõe a transformação da qualidade por meio do acúmulo quantitativo, configurada no comportamento dos personagens e nas relações sociais dramatizadas. A peça *A mãe*, com sua composição dramático-narrativa e sua forma realista sustentadas pela dialética materialista, marca um importante momento de aprofundamento teórico, formal e estético, no conjunto da obra teatral brechtiana. Observa-se, na peça, uma nova estrutura dramática confirmada pela experimentação consciente dos procedimentos estéticos, apresentando uma leitura do comportamento dos personagens e análise das situações dramáticas mediadas por uma criteriosa análise realista e dialética.

Ainda que Brecht não reconheça sua dramaturgia do momento em questão nos termos do realismo dialético, definindo-a como teatro didático não aristotélico, *A mãe* se distingue substancialmente, em suas configurações estético-formais, do formato didático com o qual estava trabalhando. O realismo se faz sentir na configuração do comportamento, sentimentos e ações da personagem, e na sua relação dialética com a realidade objetiva, bem como os seus mecanismos de superação. No entanto, o realismo

para Brecht não é uma simples questão de forma; é uma postura político-ideológica que se aprofunda esteticamente, superando dialeticamente o próprio conceito, pois “a realidade se modifica: para representá-la, é necessário modificar também os meios de representação. Nada surge do nada: o novo nasce do velho, mas é justamente isso que o faz novo” (BRECHT, 1967, p. 118-119). Há, por parte de Brecht, uma clara percepção do salto qualitativo² operado na peça, pois destaca, para a sua realização cênica, a necessidade da participação de “atores”, o que sugere a consciência de uma nova configuração, bem mais elaborada do que as peças do período, também conhecidas, algumas delas, como “óperas escolares”.

A Mãe, escrita no estilo das peças didáticas, mas exigindo atores, é uma peça de concepção dramática antimetafísica, materialista, não-aristotélica. Esta arte dramática não explora, tão decididamente como arte dramática aristotélica, a tendência que há no espectador para uma *empatia por abandono*; revela, além disso, uma atitude essencialmente diversa, em relação a determinados efeitos psicológicos, tal como, por exemplo, a catarse. [...] Esta arte dramática, empenhada em ensinar ao espectador um determinado comportamento prático, com vista à modificação do mundo, deve suscitar nele uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que está habituado. (BRECHT, 1978, p. 31)

Nos âmbitos político e ideológico, a crítica ao capitalismo, marca acentuada em sua dramaturgia, apresenta um novo ingrediente, fundamental para compreensão desse momento, que é a tomada de posição revolucionária de Pelagea Wlassowa. Ela se entrega de corpo e alma à luta pela transformação social, porém, antes, tem que transformar-se a si mesma, adquirindo uma consciência que somente é possível em sua relação social: o processo de transformação dialética da *alienação* em *consciência* se efetiva no contato direto com os trabalhadores, produzindo uma compreensão concreta da realidade que modifica sua visão do universo dos trabalhadores que lutam por melhores condições de trabalho e de vida – a luta deles é também a sua luta.

[...] ao se assumir enquanto classe, o proletariado nega o capitalismo afirmando-o. [...] em sua luta revolucionária, não basta o proletariado assumir-se enquanto classe (consciência de si), mas é necessário se assumir para além de si mesmo (consciência para si). Conceber-se não apenas como um grupo particular com interesses próprios dentro da ordem capitalista, mas também se colocar diante da tarefa histórica da superação dessa ordem. A verdadeira consciência de classe é fruto dessa dupla negação:

² Como se verá oportunamente, a qualidade, analisada no trabalho, será sempre considerada em seu caráter dialético, e não como medida de valor.

num primeiro momento, o proletariado nega o capitalismo assumindo sua posição de classe, para depois negar-se a si próprio enquanto classe, assumindo a luta de toda a sociedade por sua emancipação contra o capital. (IASI, 2011, p. 32)

Em seu processo de aquisição de consciência, Wlassowa se dedica também à sua própria alfabetização, o que para ela torna-se vital, pois só assim conseguirá compreender o que dizem os panfletos que tem que distribuir em sua tarefa revolucionária, e também poderá ler e compreender os documentos do Partido. No entanto, o que realmente faz a diferença em sua luta é a causa que une Mãe e Filho num objetivo comum. O que se apresenta inicialmente como uma tomada de posição de caráter estritamente pessoal, pois precisava ajudar o filho que estava visado pela polícia, torna-se, no confronto com a realidade objetiva, um compromisso social que amplia as suas possibilidades de compreensão da situação política e econômica vigente, ampliando também o espectro de sua luta³. A causa de Pawel é também a causa de Wlassowa.

Pelagea recita

ELOGIO DA TERCEIRA COISA

Sempre se ouve, quão depressa

As mães perdem os filhos, mas eu

Preservei o meu. Como o preservei? Através

Da terceira coisa.

Ele e eu éramos dois, mas a terceira

Coisa comum, a causa comum, foi ela

Que nos uniu.

Eu mesma ouvi, às vezes,

Conversas entre filhos e pais.

Mas como eram melhores as nossas conversas

Sobre a terceira coisa, que nos era comum

Grande e comum para tantos homens!

Que perto nos encontrávamos, perto

Dessa coisa: Que bom era para nós, essa

Boa coisa perto!⁴ (BRECHT, 1990, p. 219)

³ “A pergunta da peça brechtiana é: essa função social pode tornar-se revolucionária? E como? Na ordem econômica capitalista, quanto mais imbricado um indivíduo no contexto produtivo, maior sua vulnerabilidade em relação à exploração. Sob as condições atuais, a família é uma organização para a exploração da mulher como mãe. [...] Se as mães forem revolucionadas, nada restará a revolucionar. O objeto de Brecht é uma experiência sociológica sobre a transformação revolucionária da mãe” (BENJAMIN, 2017, p. 39).

⁴ Todas as citações de diálogos da peça serão colocadas em recuo, mesmo aquelas inferiores a três linhas, e que não se enquadrem nas orientações da ABNT, que recomenda que toda citação com menos de três linhas seja integrada ao corpo do texto. Tal opção se justifica no intuito de se manter as suas características dramáticas, por julgar que a distribuição de “falas” dos personagens interfere substancialmente na forma de apreensão das mesmas. O mesmo critério será utilizado para as outras peças aqui analisadas. A partir desse ponto, todas as citações da peça *A mãe* serão indicadas no corpo do trabalho apenas pelo número de página entre parêntesis, considerando a edição que consta das

Alfabetização, formação política e aquisição de consciência revolucionária estão inseridas numa configuração estética e formal em que o materialismo histórico e dialético orienta sua composição artística. O método de análise e construção dramaturgica pode ser aplicado tendo como base um esquema⁵, organizado por Brecht, para a aplicação da dialética e construção do distanciamento, o que deverá ser compreendido com base na totalidade de seu trabalho teórico.

- 1 - *O distanciamento como fator de compreensão* (compreender - não-compreender - compreender), negação da negação.
- 2 - *A acumulação de fatos incompreensíveis produzindo a compreensão* (transformação da quantidade em qualidade).
- 3 - *O particular como integrante do geral* (a tipicidade dos eventos a partir de sua particularidade e unicidade).
- 4 - *Fator de desenvolvimento* (passagem de um sentimento ao sentimento contrário).
- 5 - *Caráter contraditório* (o homem e suas circunstâncias. As ações e suas consequências).
- 6 - *Compreender uma coisa por intermédio da outra* (a cena possui um sentido de autonomia; os acontecimentos se relacionam e se esclarecem por meio de outras cenas que se repetem de outra maneira).
- 7 - *O salto* (*saltus naturae*, desenvolvimento épico por saltos).
- 8 - *Unidade dos contrários* (acentuar a contradição no interior da unidade. A mãe e seu filho, na peça *A mãe*, aparentemente unidos, se conflitam por causa do salário).
- 9 - *Possibilidade da aplicação prática do saber* (unidade da teoria e da prática). (BRECHT, 1999, p. 167-168, tradução minha)

Os itens apresentados por Brecht no esquema acima não são excludentes entre si, podendo ocorrer, no entanto, que determinada ação seja objeto de análise em mais de um dos itens. Tal ocorrência não compromete o esquema, pois o mesmo deve ser entendido dialeticamente, uma vez que as relações se manifestam em suas interações e mútuas determinações. O realismo dialético se organiza com base na aplicação das Leis da Dialética (equilíbrio e luta dos contrários; transformação da quantidade em qualidade; negação da negação) e sua configuração se efetiva nas ações dos personagens e nas circunstâncias sociais a que estão dramaticamente submetidos. A peça *A mãe* apresenta uma estrutura em que a transformação dos personagens e dos acontecimentos obedece ao esquema proposto por Brecht. É com essa perspectiva que considero sua possibilidade de análise sob a óptica do realismo dialético, confirmando, assim, sua primeira e efetiva

referências bibliográficas: BRECHT, Bertolt. *A mãe*. Trad. João das Neves. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo* 4. Trad. Vários. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 161-235.

⁵ Não me foi possível identificar a data de produção do “esquema”. Com certeza, posterior à primeira encenação de *A mãe*.

ocorrência em uma peça de sua autoria.

1 - O distanciamento como fator de compreensão

O materialismo histórico e dialético encontra no teatro épico brechtiano o procedimento do *distanciamento*, que é o responsável por sugerir ao público uma nova postura frente ao espetáculo teatral. Nesse sentido, e na tentativa de se aprofundar o seu efeito, não deve ser compreendido apenas como um instante de ocorrência da quebra da linearidade da ação dramática, mas, sim, como um processo que se coloca em movimento constante, e estimula a consciência, a crítica e a historicização da ação.

‘Distanciar’ é pois, historicizar, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros. Pode-se evidentemente proceder da mesma forma com os contemporâneos e mostrar seus comportamentos como ligados a uma época, como históricos, efêmeros. [...] o espectador deixa de ver os homens representados no palco como seres absolutamente imutáveis, escapando a toda influência e lançados sem defesa a seu destino. [...] o espectador assume uma nova atitude. (BRECHT, 1967, p. 138)

O distanciamento possibilita a desnaturalização das relações sociais e dos comportamentos humanos apresentados em cena, produzindo em seu lugar a perplexidade diante das ações dramatizadas, o que permite apresentar o personagem em contradição consigo mesmo, descaracterizando o que seria convencionalmente esperado em relação à sua atitude diante de determinado acontecimento. Na peça *A mãe*, a perspectiva histórica do distanciamento revela o instante em que o personagem se nega a si mesmo para adquirir um novo comportamento. Pelagea Wlassowa, que negava as posições e atitudes do filho, ao compreender as razões objetivas de suas ações, compreende, também, a necessidade de participar da mesma luta, e percebe o seu pensamento transformado em relação às injustiças sociais. Na Cena 2, intitulada “Pelagea Wlassowa vê, apreensiva, seu filho na companhia de operários revolucionários” (p. 167-175), a Mãe afirma:

PELAGEA WLASSOWA *à parte* [para o público] – Não gosto de ver meu filho na companhia dessa gente. Eles vão acabar prejudicando-o. Ficam enchendo a cabeça do rapaz e em alguma vão metê-lo. Não vou servir nenhum chá para essa gente. (p. 168)

A alienação de Wlassowa a impede de compreender a realidade opressiva, desumana e injusta a que está submetida a sociedade russa, desconhecendo que sua própria situação de profundas dificuldades financeiras é produto de um sistema que não vê no homem senão a produção do lucro, por isso, desqualifica a luta daqueles que se empenham na transformação social. Na Cena 4, “Pelagea Wlassowa recebe a sua primeira lição de economia” (p. 182-187), a personagem inicia um percurso de entendimento das relações patrão/empregado e capital/trabalho, a partir do qual sua visão de mundo começa a sofrer transformações, o que irá se consolidar ao longo da peça. Ao observar a realidade com espanto e perplexidade, portanto, distanciada, Wlassowa começa a questionar a vida dos trabalhadores da fábrica e a sua própria vida. O distanciamento, como produção de espanto e perplexidade, se manifesta em três instâncias distintas, que criam vínculos dialéticos entre si: a personagem diante de sua própria história, o que a faz se transformar; a atriz frente à personagem, pois deverá adquirir um novo processo de entendimento dramático e criação; e o público em sua relação com a peça.

2 - A acumulação de fatos incompreensíveis produzindo a compreensão

Os conceitos de *quantidade* e *qualidade* devem ser aqui entendidos sob a óptica da dialética marxista:

Por qualidade entende-se o conjunto de características substanciais que expressam a natureza e os traços específicos duma coisa. Além de determinar o objeto, qualidade indica que esse se acha em equilíbrio relativo. Esse fato é importante para a sua existência, pois qualquer modificação na qualidade da coisa faz com que esta mude de uma maneira radical. [...] A qualidade é inseparável da coisa e é mutável à medida que estas mudam. (KRAPIVINE, 1986, p. 166)

A quantidade caracteriza o objeto sob o aspecto do grau, da intensidade ou do nível de desenvolvimento de uma qualidade. [...] Para conhecer melhor a realidade, é necessário, além de qualitativa, fazer a análise quantitativa dos processos e fenômenos. [...] As características qualitativa e quantitativa estão interligadas, porquanto estão indissolúvelmente unidas e mutuamente determinadas⁶. (KRAPIVINE, 1986, p. 168)

⁶ Foi atualizada, em ambos os textos, a grafia da tradução lusitana, em conformidade ao Acordo Ortográfico.

Ao longo da peça, Wlassowa, em seu constante contato com a realidade operária e com o movimento revolucionário de libertação, acumula experiências que permitem transformações fundamentais em sua consciência; por outro lado, as diversas circunstâncias do movimento social e político cumprem o objetivo de mostrar as transformações da sociedade russa no período pré-revolucionário. O acúmulo quantitativo, tanto no âmbito pessoal quanto no social, transforma a qualidade da consciência de Wlassowa, bem como da organização política do movimento:

PELAGEA WLASSOWA - *Que posso eu fazer, Pelagea Wlassowa, viúva de um operário e mãe de um operário? [...] Não vejo nenhuma saída.* (p. 165, grifo meu)

PELAGEA WLASSOWA - *Dê-me a bandeira aqui, Smilgin, disse eu. Dê-me aqui! Agora sou eu a levá-la. As coisas ainda vão mudar.* (p. 190, grifo meu)

PELAGEA WLASSOWA - *Não, quando eu estiver cansada eu a entregarei. Aí, será você a levá-la. Porque eu, Pelagea Wlassowa, viúva de um operário e mãe de um operário, ainda tenho o que fazer!* (p. 235, grifo meu)

As três falas de Wlassowa demonstram, dialeticamente, como se realizou a sua aquisição de consciência revolucionária. Sua primeira atitude será aprender a ler. O contato com esse novo universo que não representava nenhuma importância passa a ser fundamental. A possibilidade da leitura amplia sua capacidade de compreensão que, por sua vez, faz com que ela cada vez mais se aproxime da realidade objetiva, e a afasta da alienação, pois, “não é a consciência que determina a vida [o ser social], mas a vida [o ser social] que determina a consciência” (MARX; ENGELS, 1979, p. 37).

3 - O particular como integrante do geral

São historicamente significativos (típicos) as pessoas e acontecimentos que, mesmo não sendo os mais frequentes de maneira geral, nem os que mais chamam a atenção, são, no entanto, decisivos para os processos evolutivos da sociedade. A eleição do típico deve ser feita segundo o que consideramos positivo (desejável) ou negativo (indesejável).

O significado próprio da palavra ‘típico’ [...] é: historicamente significativo. Esse conceito nos permite trazer à luz da poesia acontecimentos insignificantes em sua aparência, raros, despercebidos, da mesma maneira as pessoas modestas, raras, porque são historicamente significativas, isto é, são importantes para o progresso da humanidade, para o socialismo. No entanto, esses acontecimentos e essas pessoas deverão ser representados de forma realista, ou seja, com todas as suas contradições [...]. (BRECHT, 1984,

Wlassowa toma a decisão de distribuir os panfletos numa atitude pessoal de proteção do filho; ela não tem consciência da relevância política do ato que irá praticar, no entanto, e entendendo que o ser social é que determina a consciência, essa decisão, altera significativamente sua postura e sua consciência em relação às condições de luta do trabalhador: dialeticamente, o ato deixa de representar uma relação mãe/filho para assumir uma significação social e histórica - típica -, o que representa um valor inestimável para a transformação da personagem e sua inserção no movimento político em favor da revolução.

PELAGEA WLASSOWA *para si* - Com certeza, isso não é boa coisa, mas tenho de ajudar, não quero o Pawel metido nisso.

ANTON - Sra. Wlassowa, nós lhe confiamos também os nossos panfletos.

ANDREJ - E assim vai lutar por nós, Pelagea Wlassowa.

PELAGEA WLASSOWA - Lutar? Não sou nenhuma mocinha, muito menos lutadora. Eu fico satisfeita quando consigo juntar três copeques. Isso já é luta bastante para mim.

ANDREJ - A senhora sabe o que dizem os panfletos, sra. Wlassowa?

PELAGEA WLASSOWA - Não, eu não sei ler. (p. 175)

O seu primeiro contato objetivo com os operários redireciona irreversivelmente sua história. O que resulta da operação de um valor pessoal se transformando dialeticamente em um valor social é uma representação dramatizada do “particular como integrante do geral”; a totalidade do movimento revolucionário é constituída pelas partes que dele participam. Wlassowa é parte desse movimento. Suas tomadas de posição ao longo da peça nos permitem compreender não apenas o seu instante dramatizado, mas também auferir sua transformação qualitativa.

4 - Fator de desenvolvimento

O sentimento de Wlassowa em relação à atuação política de Pawel e seus amigos deve ser compreendido como superação de suas contradições. É preciso compreender, também, que suas posições pessoais, e iniciais, estão condicionadas pelas relações sociais que enfrenta, ainda que não tenha consciência sobre elas. Sabe apenas que é pobre, e a vida é difícil, não é capaz de compreender o valor da leitura na formação do ser humano. Reforçando essa ideia, a panela de sopa, apresentada na primeira cena, adquire o estatuto

de *gestus* social, uma vez que através dela é possível compreender o momento histórico em que vive a sociedade russa.

PELAGEA WLASSOWA – Mas [os amigos de Pawel] são uns caras-de-pau! Agem simplesmente como se não fosse com eles. Que querem eles de Pawel? Quando entrou para a fábrica estava feliz por ter encontrado trabalho. Ganhava pouco e, neste último ano, vem ganhando cada vez menos. Se for descontado em mais um copeque prefiro ser eu mesma a deixar de comer. *Mas não fico tranquila com esses livros que anda lendo e me preocupa que perca as noites em reuniões que só servem para encher-lhe a cabeça.* Assim, vai acabar perdendo o emprego. (p. 169, grifo meu)

Já tendo operado um primeiro salto qualitativo, sua consciência social, se reflete em sua nova postura em relação à leitura e aos operários, apontando, agora, para um sentimento contrário àquele apresentado anteriormente: se antes condenava o ato de ler, agora o considera extremamente importante e o coloca num patamar superior:

SIGORSKI – Para que essas palavras?
PELAGEA WLASSOWA sentada com outros à mesa – Por favor, Nikolai Iwanowitsch, precisam mesmo ser ramo, peixe e ninho? Nós já estamos velhos e precisamos, assim, aprender depressa as palavras que nos sejam úteis.
O PROFESSOR *sorri* – Olhem: tanto faz aprender com estas ou outras palavras.
PELAGEA WLASSOWA – Como assim? Como se escreve, por exemplo, operário? Isso interessa ao nosso Sigorski.
SIGORSKI – Ramo não aparece nunca.
PELAGEA WLASSOWA – Ele é metalúrgico.
O PROFESSOR – Mas aparecem as letras.
O OPERÁRIO – Mas em ‘luta de classe’ também aparecem as letras.
O PROFESSOR – Sei, mas vocês têm que começar pelo mais simples, e não direto com as palavras mais difíceis. ‘Ramo’ é simples.
SIGORSKI – ‘Luta de classes’ é muito mais fácil.
O PROFESSOR – Mas não existe luta de classes nenhuma. É bom que isso fique claro de uma vez por todas.
SIGORSKI *levanta-se* – Então eu não tenho nada a aprender com o senhor, já que para o senhor não existe luta de classe!
PELAGEA WLASSOWA – Você precisa aprender a escrever. E isso você pode fazer aqui. *Ler, isso é luta de classes!* (p. 195, grifo meu)

O que se pode perceber é a manifestação dos seus contrários em relação à sua posição anterior: a luta já não lhe é estranha, e muito menos motivo de medo e negação; a leitura, agora, é parte substantiva em sua luta. Assim, confirma-se o propósito brechtiano de mostrar o homem em processo, bem como a realidade, provocando com isso a desnaturalização do que é natural: Brecht coloca em cena o *homem histórico*, condicionado

pelas relações sociais e em constante processo de transformação, afirmando que “devemos ser capazes de retratar o humano sem apresentá-lo como o Eterno Humano” (BRECHT, 1967, p. 262).

5 - *Caráter contraditório*

A relação do homem com as circunstâncias que o envolvem revela a contradição fundamental entre necessidade e possibilidade: a necessidade de superação de determinada condição impõe tomada de posição que o confronta com obstáculos que deverá superar, através de ações objetivas; no entanto, as possibilidades na grande parte das vezes, não lhe são favoráveis, e tudo será feito para tentar impedir a realização dos seus propósitos. Por outro lado, revela também que “as circunstâncias fazem o homem assim como os homens fazem as circunstâncias” (MARX; ENGELS, 1979, p. 56). Transformar a realidade, ou “fazer as circunstâncias”, exige superar as possibilidades que se colocam como anteparo de proteção do sistema capitalista contra as tentativas de desenvolvimento das forças sociais em suas conquistas. Nesse sentido, o homem se mobiliza e se organiza socialmente, o que representa a soma de vários indivíduos que enfrentam os mesmos problemas. As circunstâncias que envolvem a família Wlassow são relatadas pela Mãe, em seu primeiro monólogo dirigido à plateia:

PELAGEA WLASSOWA - Quase me envergonha, oferecer esta sopa ao meu filho. Mas eu não posso pôr mais gordura, nem ao menos meia colher. Só na semana passada ele foi descontado em um coque por hora de seu salário, e isso com nenhum esforço posso compensar. Ele precisa de um alimento mais forte, eu sei, seu trabalho é duro. É muito ruim que eu não possa oferecer uma sopa melhor ao meu único filho; ele é jovem, só agora se faz homem. É tão diferente do pai. Lê o tempo todo e nunca ligou muito para comida. Agora então, com esta sopa ainda pior, não há de ficar satisfeito. *Leva para o filho uma marmitta com a sopa. Observa como este, sem tirar os olhos do livro, destapa a marmitta, cheira a sopa e torna a tampá-la, afastando-a.* Está cheirando a sopa de novo. E eu não posso fazer nada melhor. Daqui a pouco ele vai ver em mim um estorvo em lugar de uma ajuda. Para que divido a sua comida, moro em sua casa e me visto com o seu salário? Ele vai acabar indo embora. Que posso eu fazer, Pelagea Wlassowa, viúva de um operário e mãe de um operário? Penso três vezes antes de gastar cada coque. Procuo assim e assado. Uma vez poupo na lenha, outra vez nas roupas. Mas, nunca chega. Não vejo nenhuma saída. (p. 165)

O seu estranhamento em relação a algumas atitudes do filho, como o hábito da leitura, irá se somar às posições contra as reuniões políticas realizadas em sua casa. O processo de compreensão, enquanto produto de sua situação social, se elabora e se transforma à medida que estabelece contato com a realidade de luta, e se constitui como consciência de classe. Wlassowa é construída dialeticamente tendo como objeto de análise suas contradições, e não os seus conflitos; pois aquelas são historicamente determinadas, enquanto esses são fruto de vontades contrariadas.

6 - Compreender uma coisa por intermédio da outra

Um dos procedimentos mais significativos do realismo épico e dialético é a construção de cenas que possibilitam uma nova estruturação da fábula, que para Brecht distingue-se substancialmente do modelo tradicional, pois propõe que “as diversas partes da história [fábula] devem ser cuidadosamente contrapostas, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro de uma peça” (BRECHT, 1967, p. 214). Essa nova forma, herdada do drama de farrapos do romantismo alemão e do drama de estações expressionista, rompe com a linearidade da ação dramática, sustentada pela relação causa/efeito.

[...] a fábula não corresponde simplesmente ao curso da vida comum dos homens tal como poderia desenvolver-se na realidade, mas consiste em processos dispostos organizadamente, nos quais se expressam as ideias do autor sobre a convivência humana. Assim, pois, os personagens não são meras cópias de pessoas vivas, mas seres armados e refeitos de acordo com as ideias. (BRECHT⁷ apud POSADAS, 1970, p. 73)

As cenas autônomas, que se explicam a si mesmas, estabelecem uma relação de mútua determinação, permitindo a repetição das contradições fundamentais apresentadas na fábula, esclarecendo-as; ao mesmo tempo, contribuem para interromper o efeito de identificação do público com o drama do personagem. A fragmentação proporciona um aprofundamento da historicização das ações apresentadas, sem perder a perspectiva de totalidade: a cada nova cena, novos recursos serão aplicados visando “a exposição da história [fábula] e sua comunicação por meios ajustados de distanciamento” (BRECHT, 1967, p. 216).

⁷ Não há, na obra de Posadas, referência sobre a citação de Brecht.

7 - O salto

O salto dialético é produto do acúmulo quantitativo, e representa a superação do novo pelo velho, devendo ser entendido como “um termo para designar uma reviravolta, uma alteração qualitativa dum objeto ou fenômeno resultante das transformações quantitativas” (KRAPIVINE, 1986, p. 307). O comportamento de Wlassowa é configurado de modo a que possamos acompanhar e compreender suas transformações. Ao longo da peça, a personagem sofre alguns saltos, porém, há dois que parecem os mais significativos à análise que aqui se pretende, pois demonstram a interação do particular com a totalidade do movimento social. Na Cena 5, “Relatório sobre 1º de maio de 1905”, num momento em que a narrativa dos fatos substitui a forma dialogada:

ANDREJ - Ao meu lado marchava Pelagea Wlassowa e atrás dela seu filho. De manhã cedo, quando o fomos buscar, ela apareceu pronta da cozinha e quando perguntamos o que queria, ele nos respondeu:
PELAGEIA WLASSOWA - Ir com vocês. (p. 187)

Da negação veemente da luta política, o acúmulo quantitativo promove o salto qualitativo, e vemos agora uma Wlassowa transformada e empenhada. Na cena seguinte, apresenta-se um novo salto, agora envolvendo o seu aprendizado: ela, que no início da peça não sabia ler e escrever, dedicou-se ao estudo para melhor compreender o que estava acontecendo. Aprender a leitura e escrita não foi resultado de um capricho, mas necessidade política e social de participação ativa na luta.

PELAGEIA WLASSOWA - [...] Eu já pude ler o material sobre o terceiro congresso do partido graças às lições de Nikolai Iwanowitsch que me ensinou a ler e a escrever. (p. 200)

8 - Unidade dos contrários

Em seu esquema, Brecht utiliza-se de uma relação da peça *A mãe* - “A mãe e seu filho, na peça *A mãe*, aparentemente unidos, se conflitam por causa do salário” - para exemplificar que no realismo dialético os personagens são configurados observando suas contradições, que estão em choque constante e também em constante transformação, demonstrando que o movimento é absoluto e o repouso relativo. A primeira Lei da Dialética - unidade e luta dos contrários - afirma:

Por contrários entendemos os aspectos, as tendências e as forças internas dum objeto ou fenômeno que se excluem mutuamente, mas ao mesmo tempo não podem existir umas sem as outras. A ligação recíproca dos contrários forma a contradição. [...] A unidade dos contrários consiste em que estes, sendo reciprocamente determinados, não podem existir um sem o outro. A unidade significa que em certas condições os elementos ou aspectos contraditórios vêm a equilibrar-se. [...] Apesar de estarem ligados entre si, os aspectos contraditórios estão ao mesmo tempo em 'luta', quer dizer, negam-se, excluem-se reciprocamente. (KRAPIVINE, 1986, p. 155 e 157)

O homem não se afasta de seus contrários, como também não consegue deter a luta que se trava entre eles, que estão sempre em busca de superação e de um equilíbrio provisório. Tal condição, que ocorre independentemente da vontade de cada um, demonstra, por outro lado, que ser contraditório não significa, em filosofia dialética, ser incoerente. A "luta" travada entre a Mãe e o Filho se estabelece tendo como referência a visão de mundo de cada um, que se manifesta na contradição *consciência* (Pawel) e *alienação* (Wlassowa). O que Brecht pretende demonstrar é como a realidade objetiva é determinante na aquisição de consciência. Wlassowa compreende uma nova realidade em função de novas relações sociais que se lhe apresentam no decorrer da fábula, compreendendo também a necessidade de participação ativa no processo social.

9 - Possibilidade da aplicação prática do saber (unidade da teoria e da prática)

A prática⁸ sem a teoria⁹ que a sustenta e ao mesmo tempo a tensiona dialeticamente torna-se uma ação voluntarista e frágil de consciência; sem a prática o conhecimento se esgota em si mesmo, pois não se multiplica. A luta é, portanto, dupla, num jogo dialético de negação e afirmação, tensão mútua que se estabelece entre contrários. A luta revolucionária se alimenta das duas forças que se mobilizam e se contradizem em favor de uma causa comum. Na peça, os conceitos de prática e teoria se confirmam na práxis da personagem, que tem o seu percurso marcado por essa tensão dialética: Wlassowa não se alfabetiza apenas no domínio das letras: sua consciência é produto de sua alfabetização política e social. Sua prática revolucionária ganha estatura em interação com o saber

⁸ “[...] atividade material do homem orientada para um determinado fim; transformação da realidade objetiva; base universal do desenvolvimento da sociedade e do conhecimento. [...] Tanto pelo seu conteúdo como pelo modo de realização, a prática tem caráter social” (KRAPIVINE, 1986, p. 303).

⁹ “[...] conjunto de ideias fundamentais em qualquer ramo de conhecimento; forma de conhecimento científico que dá a explicação completa das leis gerais, das conexões substanciais e da realidade. O critério de veracidade dum teoria e a base do seu desenvolvimento é a prática” (KRAPIVINE, 1986, p. 312).

letrado que, por sua vez, é estimulado pela militância, estabelecendo uma relação dialética de mútua determinação. Brecht demonstra em cada uma das cenas como a consciência de Wlassowa é forjada pela relação entre sua prática cotidiana e sua teoria adquirida. O saber letrado em harmonia dialética com o saber social tornou-a uma mulher diversa daquela apresentada no início da peça.

Uma nova forma para um novo teatro

Frederic Ewen (1991, p. 195) afirma que

O teatro épico de Brecht encontra a plenitude de sua existência quando do elemento 'dialético' aparece. É isso que o diferenciara fundamentalmente de seus predecessores e seus contemporâneos e sucessores 'épicos'. Pois já em 1930 Brecht começara a substituir 'épico' por 'dialético'.

As múltiplas possibilidades de análise e configuração dramática proporcionadas pelo materialismo dialético permitiram a Brecht uma nova formulação da dramaturgia e da encenação realizadas para o homem da era científica, entendendo que “a dialética é um conhecimento vivo, universal e complexo (com uma infinidade crescente de aspectos), com um inesgotável número de maneiras particulares de abordar e interpretar a realidade (com um sistema filosófico que de cada matiz resulta num todo)” (LÊNIN¹⁰ apud WEKWERTH, 1984, p. 62). No final dos anos 1940, Brecht inicia um processo de questionamento objetivo sobre a eficácia do termo “teatro épico” e pensa em substituí-lo. Suas primeiras observações sobre o tema podem ser encontradas em “Pequeno organón para o teatro” (1948). Em “A dialética no teatro” (1953), afirma que

[...] a designação de 'teatro épico' é demasiado formal para o teatro a que nos referimos (e que, em certa medida, tem sido, também, executado na prática). *O teatro épico é, sem dúvida, o pressuposto deste tipo de representação*, tal designação, todavia, é insuficiente, pois não sugere, por si, a nova produtividade, nem a possibilidade de modificação da sociedade, fonte de onde a representação deve extrair o seu prazer principal. Essa classificação tem de ser, por isso, considerada insatisfatória, sem que possamos oferecer outra em sua substituição. (BRECHT, 1978, p. 135, grifo meu)

Sem *nunca* abrir mão do caráter épico, Brecht conseguiu sua hibridização com o realismo, o que possibilitou uma nova compreensão do teatro, e de uma forma igualmente

¹⁰ Não há, na obra de Wekwerth, referência sobre a citação de Lênin.

nova. Brecht assume o teatro dialético como definidor e orientador de sua obra dramática como resultado de um acúmulo histórico de experiências e reflexões, portanto, irreversível.

Brecht substitui progressivamente a noção de teatro épico pela de teatro dialético, ou, ainda, pela de dialética no teatro. Quando nos mostra o passado e o 'mundo tal como está', não é para que os recusemos em bloco, mas com o fim de os compreendermos. As suas contradições objetivas já não nos remetem apenas para a nossa alienação subjetiva, são fontes de transformações futuras. Nada existe por si e a história nunca se congela em terror. O mundo é aberto. Entre a história e a utopia organiza-se um movimento incessante e esboça-se uma reconciliação. (DORT, 1980, p. 185-186)

A mãe foi observada, aqui, como a peça na qual Brecht opera o salto qualitativo em sua dramaturgia, pois consegue agregar à forma épico-realista os conceitos fundamentais da lógica dialética marxista. É nesse sentido que a peça é considerada neste trabalho, por meio da compreensão de sua efetiva configuração dialética, como sua primeira experiência do *realismo dialético*. Não se trata apenas de uma questão de nomenclatura, mas de uma postura consciente e revolucionária frente aos desafios colocados ao teatro pelo capitalismo e pelo pensamento burguês.

[...] a forma das novas peças
é nova. Mas por que temer
o que é novo? É difícil de executar?
Mas por que temer o que é novo e difícil?
Para quem é explorado e sempre desiludido
também a vida é uma constante experiência, e
o ganho de uns tantos tostões uma empresa incerta
que em parte alguma jamais se aprende.
Por que razão temer o que é novo, em vez do que é velho?
E mesmo que o vosso espectador, o trabalhador, hesite,
vocês não deverão acertar o passo por ele, mas, sim,
adiantarem-se, rapidamente, a passos largos,
confiando sem reserva na sua força, que surgirá enfim.
(BRECHT, 1978, p. 43-44)

Referências

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro** - v. 3. Selección: Jorge Hacker. Trad. Nélica Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho**: III. 1944/1958. Org. Werner Hecht. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1979.

BRECHT, Bertolt. **El compromiso en literatura y arte**. 2. ed. Trad. J. Fontcoberta. Barcelona: Ediciones Península, 1984.

BRECHT, Bertolt. A mãe. Trad. João das Neves. In: _____. **Teatro completo 4**. Trad. Vários. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 161-235.

BRECHT, Bertolt. **Théâtre épique, théâtre dialectique**: écrits sur le théâtre. Trad. Jean Tailleur; Guy Delfel; Edith Winkler. Traduction des inédites, préface et notes Jean-Marie Valentin. Paris: L'Arche, 1999.

DORT, Bernard. **Leitura de Brecht**. Trad. Mário Sérgio. Beira Douro [Portugal]: Forja, 1980.

EWEN, Fredric. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

IASI, Mauro Luis. **Ensaio sobre consciência e emancipação**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

KRAPIVINE, V. **Que é o materialismo dialético?** Trad. G. Mélnikov. Moscou: Progresso, 1986.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã (I - Feuerbach)**. Trad. José Carlos Bruni; Marco Aurélio Nogueira. 2 ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Trad. A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral**. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec; Cidade de São Paulo, 1984.

Submetido em: 06 ago. 2021 | Aprovado em: 17 set. 2021