

# O interesse de B. Brecht por W. Shakespeare

Júlia Correia

Brecht trabalhou na sua versão de *Coriolano* nos últimos anos de vida, residente já em Berlim Leste e ao mesmo tempo que edificava o Berliner Ensemble. No entanto, o seu interesse por Shakespeare datava de 1925: *Medida por Medida* foi base de trabalho para *Round Heads and Pointed Heads*, *Ricardo III* para *Arturo Ui*. *Hamlet* e *Medida por Medida* foram adaptadas para rádio no início dos anos 30.

No início dos anos 20, a propósito da sua adaptação de *Eduardo II* de Marlowe, escreveu: “Gostaríamos de tornar possível um teatro que quebrassem com a tradição shakespeariana comum na Alemanha: o estilo monumental e pesadão que os filisteus burgueses admiram tanto.” Encontrou finalmente essa possibilidade com *Coriolano*.

Na versão de Brecht, a mudança mais óbvia é no papel dos plebeus entre os quais ele inclui um homem e uma criança. Em Brecht, os plebeus são mais racionais, mais informados e conscientes, politicamente envolvidos na luta de classes. Os tribunos que os representam são menos conspirativos e hipócritas e mais activistas políticos, condutores de massas e agindo de acordo com essa missão. No fim da peça, quando o povo toma conhecimento que Coriolano está a marchar sobre Roma, decidem lutar, sendo os tribunos os seus líderes. Em Brecht, a revolução social desenrola-se no decurso da peça. Roma sem Coriolano transforma-se num lugar melhor para viver. A maior alteração introduzida por Brecht é que a tragédia deixa de ser individual para ser a tragédia de uma sociedade que acredita que precisa de um líder guerreiro ditador, para sobreviver. É então através de muitos sofrimentos que decide ver-se livre dele.

Para alguns, esta é uma parábola sobre o sistema nazi de Hitler, para outros, é sobre o perigo do culto da personalidade durante o período de Staline nos países de leste.

Em Brecht, Volúmnia vence, simplesmente porque o fumo que se vê, vindo de Roma, não é como Coriolano pensa, o sinal de rendição de Roma, mas oriundo das forjas onde o povo faz as armas com que lutará contra ele. A sua tragédia é essa: é substituído pelo povo. No senado romano, na cena final, um pedido de luto nacional pela sua morte é rejeitado. “Rejeitado” é a última palavra da peça de Brecht.

## Trabalho colectivo, Shakespeare versus Brecht

Raramente, no Berliner Ensemble uma peça foi objecto de tantas pesquisas. Os ensaios duraram quase um ano. Brecht mantém com Shakespeare uma atitude contraditória. Para Brecht, Shakespeare era ao mesmo tempo o mais qualificado e portanto o mais nefasto

daquilo que ele chamava o “velho teatro” (Dort, 1967) e o precursor do teatro novo que Brecht procurava promover: o teatro dialéctico e histórico, fim necessário do teatro épico.

Brecht rejeita a dramaturgia de Shakespeare, caracterizando-a como a dramaturgia de grandes personalidades que viram as costas à sociedade e se vão perder e exultar na solidão: “teatro de forças improdutivo”. O homem é sempre derrubado pelo destino, mas Brecht não nega que por vezes o herói de Shakespeare é livre, mas é-o de responder às paixões. “O teatro isabelino dotou o indivíduo de uma possante liberdade e abandonou-o generosamente às suas paixões: Rei Lear, Ricardo II, Romeu e Julieta, Hamlet, etc. O contrário da verdadeira liberdade, segundo Brecht, que é a liberdade, na nova sociedade socialista de mudar o indivíduo e torná-lo produtivo” (Dort, 1967).

Ao mesmo tempo que rejeita a visão trágica do universo de Shakespeare, Brecht aceita as formas do teatro isabelino, que lhe parecem uma antecipação do teatro épico. No seu diário, Brecht afirma a convicção de que as obras de Shakespeare são o produto de um trabalho jamais terminado e sempre susceptível de revisão. Brecht alega a existência de várias versões da mesma peça. Num manuscrito de 1601 ele cita: “muitas variantes”, e à margem, o autor coloca esta nota: “escolher as alterações que vos pareçam melhor”, e esta outra: “se esta formulação é difícil de compreender ou não convém ao público, pode criar-se outro” (Brecht, 1945).

Brecht insistirá cada vez mais nisto: a tragédia em Shakespeare não é um clima vago e indeterminado, é primeiro que tudo a tragédia das classes reinantes, a dos senhores feudais. O declínio do regime feudal é visto de uma forma trágica, e é porque retrata o mundo antigo que hoje pode ser representada de maneira histórica.

Para Brecht, duas ideias fundamentais orientaram o trabalho sobre *Coriolano*: não fazer de Coriolano uma personagem nefasta em si e evitar tudo o que pudesse ir no sentido de um Coriolano fascista. Por outro lado, não mostrar a plebe como uma força imediatamente positiva, como uma força espontaneamente revolucionária. *Coriolano* não é a tragédia de um grande homem indispensável, para Brecht é a tragédia de um povo que tem um herói contra ele. Mas não é uma tragédia insolúvel que acaba em sangue e lágrimas. A plebe resolve esta tragédia, toma nas suas mãos o seu destino: arma-se e Coriolano torna-se inútil e dispensável.

Brecht não se vira contra Shakespeare. Antes vai ao seu encontro. Parecia-lhe desejável voltar ao início dos clássicos: quando o teatro era ao mesmo tempo realista e poético.

A dificuldade principal mantém-se desde 1952/3, época em que Brecht e o seu colectivo de dramaturgia trabalharam na adaptação de *Coriolano*: a procura de uma fábula no sentido brechtiano.

No trabalho sobre a personagem Coriolano, este conserva a dignidade e nunca é apresentado como um político tático. A sua dimensão é a medida da sua cegueira face às suas acções, e o seu comportamento dirige-se até ingénuo.

Nas sessões de trabalho colocou-se muitas vezes esta questão: será que se poderá atribuir ao povo a culpa da criação do culto do herói? Em *Coriolano* optou-se pela apresentação de um homem que utiliza a impossibilidade da sua substituição para fazer chantagem sobre a sociedade e por isso tem de ser substituído.

A estreia foi em 1964, com cenário de Karl von Appen, música escrita por Paul Dessau e Ruth Berghaus dirigiu as cenas das batalhas. Escolhe-se apresentar a ferocidade como recimonial, parte-se do princípio que todos os hábitos e costumes são adquiridos tanto em tempo de paz como em tempo de guerra por meio de estratégias e de tática de uma guerra permanente, principalmente quando esta tática decorre sem sangue (a luta de Coriolano por votos). Cerimónias estáticas que através de uma grandeza desmedida se apresentam violentas; a equipagem dos generais parece mais uma missa do que uma mobilização. A isto contrapõe-se a intromissão sem cerimónias dos plebeus nos assuntos de estado.

### O *Gestus* de um *Coriolano*

A frieza de Coriolano. Coriolano empenha-se em ter um ar aborrecido. Em *Coriolano* o insulto é na maior parte das vezes a expressão da força que lhe é própria. É soberano ao insultar e adquire através do insulto a sua vivacidade especial, inclusive é o seu charme.

Segundo Weckwerth, Coriolano deve ser apresentado como ingénuo, o mais calado possível, a uma enorme quantidade de questões que ele não consegue entender, reage com perplexidade e com pedantismo.

Utiliza-se um dado dramático de Shakespeare para encontrar atitudes. Este homem não se adequa a este mundo. A diferença é que para o colectivo do Berliner Ensemble um homem como Coriolano é demasiado dispendioso para este mundo.

Os grandes meios teatrais devem pois ser retirados do ofício da guerra: os gestos, as entoações, as atitudes. A realidade destes meios não deve ser destruída pelo exagero. A realidade é que é excessiva.

A encenação procurou meios de representar realisticamente e dialecticamente os dois lados: o indivíduo e a sociedade.

Colocara-se as cenas de guerra, até aí cortadas, no centro da encenação, apresentadas como obras de grandes especialistas da guerra, até em tempo de paz eles lutam contra tudo o que se oponha ao desejo de lutar. Aos actores que representam os tribunos são dadas indicações de natureza dialéctica: não devem condenar constantemente Coriolano por aversão abstracta. São obrigados a julgar o general situação por situação.

O gesto da cenografia tem como função eficaz revelar os comportamentos, as mudanças e os pontos de viragem da fábula devem ser narrados como alterações da sorte da guerra mesmo quando em tempo de paz.

Os versos não devem ser considerados exclusivamente como forma, mas como expressão do relacionamento dos homens uns com os outros. Dever-se-á evitar que a utilização do verso torne as figuras dignas mesmo antes delas serem figuras. Os versos são cristalizações de formas de dizer. Não são afirmações espontâneas, mas sim expressão de acontecimentos que há muito tempo se desenrolam da mesma maneira.

Os actores são aconselhados a atender ao conteúdo das palavras e não ao ritmo dos versos. As palavras são mais do que palavras, vem de deixar reconhecer processos. A prosa "pensa", o verso retrata a longa existência dos costumes ou do conhecimento.

Para finalizar, devemos notar a responsabilidade histórica de que é investida esta montagem de *Coriolano*: "A *Tragédia de Coriolano* na adaptação de B. Brecht". Nas palavras de Weckwerth (1965) "tanto é falso criticar os acontecimentos em si mesmos como imorais para os homens pacíficos, como é errado apresentá-los como algo de pura e simplesmente normal, comum, imutável... Os gritos dos vencedores dos vencidos, dos que prejudicam e são prejudicados, podem-nos fazer ver a nossa época como algo de novo, em que a matança recíproca se torna evitável, é certo, ainda através da luta, mas de uma luta do homem contra a barbárie, contra os grandes sanguinários, contra a chantagem por meio da insubstituíbilidade e pela vitória da razão".

### Bibliografia:

- Brecht, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche.  
Dort, Bernard, "Brecht devant Shakespeare", in *Théâtres: essais*. Paris: Éditions du Seuil, 1986, pp. 88-110.  
Weckwerth, Manfred, *Notas de trabalho no Berliner Ensemble*, trad. de Ana Gaspar, Anabela Mendes, Beatriz Coelho, Leonor Dias e Vera San Payo de Lemos. Lisboa: APTAD, s7d [1985].