

DA IMAGEM DO BRASIL AO TEATRO DE BRECHT: A PEÇA *BAAL**

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa**

Abstract: Brecht's early play *Baal* contains an allusion to Brazil. The interpretation of the image of Brazil designed in this play might raise a profitable discussion in order to introduce Brecht's theatre into the classroom and to motivate the students to study it. Therefore, the present paper suggests that the study of Brecht's theater should be started with the analysis of his first play and sketches a possible way to do this.

Keywords: *Baal*; Brecht; Epic theatre; Image of Brazil.

Zusammenfassung: Das Stück *Baal* des jungen Brecht enthält eine Anspielung auf Brasilien. Aus der Interpretation des dort vermittelten Brasilienbildes kann sich eine nützliche Diskussion entwickeln, um das Theater Brechts im Unterricht einzuführen und den Schüler zur Beschäftigung mit ihm zu motivieren. Der vorliegende Aufsatz will dazu anregen, die Auseinandersetzung mit Brecht mit seinem Erstlingsstück zu beginnen, und skizziert dazu einen möglichen Weg.

Stichwörter: *Baal*; Brecht; Episches Theater; Brasilienbild.

Palavras-chave: *Baal*; Brecht; Teatro épico; Imagem do Brasil.

Baal é o título da primeira peça de teatro escrita por Brecht em 1918, a primeira versão. Brecht ainda dará a esta peça outra versão em 1919 e mais outra em 1926.

* Este trabalho foi apresentado, como conferência, por ocasião da *XII Semana de Literatura Alemã* "Cem anos de Brecht", organizada pela Área de Alemão da USP, de 14 a 17 de setembro de 1998.

** A autora é Professora Doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

Baal, uma figura do imaginário expressionista alemão, explorada, entre outros, também por Georg Heym no célebre poema *Der Gott der Stadt*, tem suas raízes fincadas na mitologia cananita (norte da Síria), onde era adorada como o deus da fertilidade dos campos e do gado, que lutou contra vários inimigos, morreu e renasceu. No Velho Testamento encontram-se freqüentes citações de Baal, enquanto divindades várias em diferentes lugares, fontes de todas as dádivas da natureza. Num segundo momento, porém, Baal passa a ser um nome que designa deuses outros que não Jeová, o deus único, fato que conduz à criação de um profundo antagonismo religioso, em que Baal passa a ser visto como um ídolo pagão perigoso para a verdadeira religião – a judaica.

No imaginário expressionista, Baal congrega as duas acepções: é, ao mesmo tempo, o deus da ameaça e o deus da esperança, porque justamente, ao destruir o que se aceita como verdadeiro, promove o renascer. Baal é o deus que põe em perigo as cidades, aquele que carrega consigo tudo que é contrário à ordem burguesa estabelecida. É, portanto, um deus da destruição do *status quo*. Se considerarmos o Expressionismo como a arte da Primeira Guerra Mundial, Baal encarna o poder destrutivo e regenerador da guerra, tal como a maioria dos expressionistas acreditava. Na realidade, os artistas expressionistas perseguiram o grande objetivo de interferir, através da literatura, na política europeia, sacudindo os leitores, burgueses, com imagens apocalípticas para que estes se conscientizassem das condições econômicas, sociais e políticas progressistas que vinham sendo tecidas e que fatalmente levariam a uma guerra que aniquilaria esse progresso industrial e tecnológico alcançado na época, âncora do dinheiro burguês. Tendo a guerra se tomado inevitável, passaram a vê-la também como um modo de expurgar todos os malefícios contidos no bojo da civilização, entre eles o positivismo e o materialismo.

Quando Brecht opta em 1918 por dar o título *Baal* à sua primeira peça, quer queira quer não, estimula o imaginário do seu leitor/espectador mais exigente a entender o nome incommum e, com isso, dirige-o necessariamente para o contexto descrito acima.

No entanto, se se levar em conta apenas aquele leitor/espectador que lê e/ou assiste ao espetáculo como entretenimento, a personagem Baal é-lhe apresentada logo no começo. Efetivamente, as cortinas do palco abrem-se com um coro que, ao cantar a personalidade e o destino de Baal, logo de imediato, configura a personagem como um indivíduo egoísta, bebedor, sensual, lascivo e totalmente livre, que ao final acaba morrendo, desfazendo, assim, toda a possibilidade de que o imaginário do leitor/espectador se perca por outros caminhos diferentes daqueles previstos pelo autor. O coro origina na mente do leitor/espectador uma ruptura temporal, na medida em que antecipa toda a história a ser representada, de modo a que o leitor/espectador não se esqueça que o que tem pela frente é uma realidade teatralizada e não a realidade em si. Com isto, quero dizer que o leitor/espectador da peça é direcionado. Neste processo, no entanto, é possível observar que o leitor leva vantagem sobre o espectador, porque aquele pode manter seu ritmo próprio de fruição, gozando de uma maior liberdade do que a do espectador que é obrigado a acompanhar o espetáculo na velocidade que o dramaturgo lhe impõe.

Voltemos à peça *Baal*. Depois da apresentação do coro, que resgatado do teatro clássico, simboliza a voz do povo que conhece Baal e, portanto, a voz do eu épico que, narrando, prepara tanto o leitor quanto o espectador para o que virá, a primeira cena é apresentada na sala de jantar de um burguês rico, num espaço apropriado à exposição da fatura material. À mesa estão sentados o dono da casa, sr. Mech, seus familiares, alguns amigos e o jovem poeta miserável de nome Baal. Dois mundos excludentes encontram-se reunidos: de um lado a burguesia rica, de outro o submundo representado pelo poeta do povo. Baal é chamado à casa do sr. Mech, porque este está interessado em editar os poemas cantados pelo jovem pobre e, com isso, ganhar muito dinheiro, embora de clarificações filantrópicas se façam ouvir e o desejo de ver Baal sair das águas-furtadas, para viver melhor, pareça a verdadeira intenção. O sr. Mech é, nas palavras de seu conviva Piller, um mecenas. O vocábulo “mecenas” ilumina no palco imaginário do leitor/espectador o *Quattrocento*, uma época em que tanto a Igreja quanto a Corte tentam exceder-se

em luxo e suntuosidade. Tanto os príncipes da Igreja quanto os príncipes temporais e os ricos banqueiros e mercadores – os mecenas da época – têm o maior apreço pela arte em todos os seus aspectos, não tanto pela arte em si, mas para através de sua posse se imortalizarem. Possuir arte significava diferenciar-se, estar acima. Por isso, empregavam artistas que sustentavam sua vaidade. O poeta Baal nesta peça de Brecht, no entanto, não se deixa seduzir pelas posses do sr. Mech; ele continua a ser apenas um poeta pobre do povo que declama versos nas tabernas.

É interessante notar que o sr. Mech faz questão de tomar pública, numa expressão um tanto prepotente, a origem de sua enorme riqueza. Diz ele: “Compro madeira de canela. Florestas inteiras de madeira de canela nadam pelos rios do Brasil abaixo. Só para mim.” (BRECHT 1965: 112)¹ (O pai de Brecht era dono de uma fábrica de papel). A declaração repercute na mente de Baal, a ponto de alguns minutos depois, numa conversa entrecortada pelas pessoas presentes, perguntar ao sr. Mech, a título de admiração e de confirmação: “Há madeira de canela a nadar para si, Mech? Florestas inteiras abatidas?” (ib.: 117)² E, um pouco mais adiante (p. 118), a metáfora fluvial volta ao texto na voz do já mencionado Piller, que observa: “Neste momento as camisas [objetos de desejo de Baal] nadam rio abaixo” (ib.: 118)³, mas não para o jovem poeta, pois figurativamente também sua *poesia já se foi pelo rio abaixo*. Todavia, a conversa continua sem que ninguém preste atenção à perplexidade de Baal.

Em 1918, ano que assinala o fim da guerra, portanto, também a perda das colônias africanas alemãs, o fato de haver mecenas assim enriquecidos deveria parecer natural. O Brasil seria, no imaginário alemão,

1 “Ich kaufe Zimthölzer. Ganze Wälder Zimthölzer schwimmen für mich brasilianische Flüsse abwärts.” – Optamos pela tradução portuguesa da peça de Brecht porque achamos que está mais próxima ao texto alemão. A tradução brasileira de Márcio Aurélio & Willi Bolle está indicada nas referências bibliográficas.

2 “Es schwimmen Zimthölzer für Sie, Mech? Abgeschlagene Wälder?” (p. 29)

3 “Jetzt schwimmen die Hemden hinunter [...]” (p. 30)

uma terra nebulosa em algum lugar do planeta, sem dono, à disposição dos europeus, neste caso, alemães, para ser explorada e para enriquecer seus exploradores. Brecht deveria partilhar esse imaginário. Conhecemos um fato curioso, relatado por Karola Maria Zimmer em sua Dissertação de Mestrado (1998), que dá conta de um encontro de Brecht com Willy Keller, um homem do teatro alemão exilado no Brasil que acaba traduzindo literatura brasileira para a língua alemã, e que leva a Brecht em 1955, para apreciação e também para divulgar a literatura brasileira, algumas de suas traduções, entre as quais há uma poesia de Carlos Drummond de Andrade e um poema de Domingos Carvalho da Silva. Brecht devolve a Keller as traduções já no dia seguinte, com o seguinte comentário: “Bravo, os brasileiros descobriram Ibsen” (ib.: 62). À tradução do poema de Domingos Carvalho da Silva está toda rabisçada com modificações! E sobre o poema de Drummond, nada! Willy Keller sai do encontro absolutamente decepcionado com a falta de interesse de Brecht pelo Brasil.

Ao que tudo indica, o Brasil, para Brecht, não passava realmente de um país distante, desconhecido, envolto nas lendas do Eldorado. Brecht não estava interessado no Brasil enquanto nação, preocupava-se já, isso sim, com a preservação da natureza e Brasil, para ele, era metonímia de florestas.

De fato, a hiperbolicização com que Brecht tece a imagem do Brasil chama a atenção, primeiro por que se trata de “florestas inteiras” e não de algumas toneladas de madeira, segundo porque se trata de uma madeira exótica, perfumada – a canela – não conhecida da maioria por causa do preço, terceiro, porque há além disso a considerar a especiaria, formada pela sua casca (somos levados a acreditar que o sr. Mech faz comércio com as duas mercadorias) e quarto, porque as florestas “nadam” pelos rios só para o sr. Mech. Ele é o único a usufruir de tamanha riqueza que chega até ele sem obstáculos. Ele não precisa investir em nada. A imagem do Brasil que nesta peça é, num primeiro momento, transmitida ao leitor/espectador da época, é a de que o Brasil é uma terra dadivosa e inesgotável, onde o europeu pode buscar sem dificuldades negócios

rentosos. Todo o resto a respeito do Brasil é silenciado. Mas será que não é justamente neste distanciamento geográfico, neste desconhecimento, nesta aceitação pacífica da situação, manifestada de modo tão exuberante, que Brecht coloca seu dedo crítico/professoral chamando a atenção do leitor/espectador burguês tanto para os benefícios e lucros fáceis, quanto para a realidade colonial ou periférica do país em si?

Da mesma maneira, é possível ver o dedo de Brecht apontado para os expressionistas, ao criar o poeta Baal que, embora se insurja contra o *status quo* burguês e se identifique com o povo, ainda faz uso ingênuo da literatura, não atinando para o significado da exploração e da derrubada de florestas inteiras, cuja madeira, entre outras coisas, também serve de matéria-prima para a fabricação do papel que veicula a literatura.

Nos dias de hoje, o Brasil não está mais tão distante da Alemanha, embora ainda o esteja. No entanto, apesar dos meios de comunicação, o maior conhecimento atual dos alemães sobre o Brasil, só deixa a crítica de Brecht ainda mais evidenciada e próxima, sobretudo, se se levarem em conta as recentes denúncias veiculadas pela imprensa internacional sobre a predação que os próprios brasileiros e, agora, as madeireiras asiáticas, já fizeram e continuam realizando no Brasil. Os alemães, hoje talvez o povo com mais consciência ecológica no mundo, reagem com ardor ao desmatamento das florestas, em especial, das brasileiras. Então, poderíamos dizer que, nos dias de hoje, a presença da imagem do Brasil em *Baal* não mais assegura distanciamento, mas, ao contrário, promove uma aproximação ou identidade perigosa entre o leitor/espectador e o problema da conservação das florestas. Assim, poderíamos observar que Brecht consegue chamar a atenção para uma visão colonialista de nosso país, primeiro através do distanciamento/estranhamento geográfico e do apelo ao exótico e à hipérbole e, recentemente, pela proximidade e identidade do público alemão com o problema, esta última uma estratégia nada brechtiana, mas imposta pela história.

Face ao exposto acima, como poderia ser a reação do leitor/espectador brasileiro diante desta imagem do Brasil? Poderemos nós dizer,

por exemplo, que em relação ao leitor/espectador brasileiro urbano não há distanciamento e, portanto, a identificação do problema desencadearia a violência das paixões, obliterando a capacidade de raciocinar e resolver o problema? Talvez isso tivesse acontecido apenas com uma parte do público, precisamente aquele público mais exigente e intelectualizado, já que para a grande maioria dos brasileiros, a floresta é tão ou mais distante quanto para os alemães, pois nossa consciência ecológica ainda é baixa. Mas, ao que parece este detalhe nesta peça de Brecht não chegou a impressionar o leitor/espectador brasileiro, já que sua atenção se prendeu com exclusividade à novíssima maneira de fazer teatro.

Sabe-se que os modernistas brasileiros, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Aníbal Machado, José Fernando Carneiro, são os primeiros a terem notícias do teatro político alemão (Piscator) e, depois, de Brecht, via revistas francesas. Brecht chega ao Brasil em encenação e em tradução em 1958 e 1959 respectivamente, enquanto o *boom* das traduções e das encenações está concentrado nas décadas de 70 e 80 – uma época traumatizada pelos anos de censura da Ditadura Militar, ansiosa por recuperar a identidade nacional e popular e por justamente libertar-se do colonialismo e da dependência cultural.

Baal foi publicada pela primeira vez no primeiro tomo do *Teatro Completo* em 12 volumes, organizado por Wolfgang Bader e Fernando Peixoto em 1986 (terminado só em 1996), mas foi encenada já em 1971 pelo grupo “Tese” no teatro SEDES da PUC com a direção de Roberto Lage; em 1972 no teatro Marília de Belo Horizonte com a direção de Ronaldo Brandão; em 1982 na Escola de Arte Dramática da ECA/USP no teatro São Pedro em São Paulo com a direção de Márcio Aurélio, só para citar as primeiras.

O que ficou de Brecht, porém, não foi a imitação, mas a lição de que o teatro deve “operar também no sentido da emancipação dos povos pobres e colonizados, contra a burguesia preposta do imperialismo. (...) a função da encenação é desmistificadora das teses que justificam toda a subserviência.” (LIMA 1987: 96)

Volte-se à sala de jantar do sr. Mech, onde a conversa continua com o objetivo de convencer Baal a deixar editar as suas poesias. Talvez este seja o único momento em que o leitor/espectador alemão encontre empatia com o espetáculo que se desenrola no livro ou no palco à sua frente: um jantar entre burgueses amigos, durante a tessitura de um possível negócio com a poesia.

No entanto, Baal, em vez de dar atenção à conversa, começa antes a seduzir a própria anfitriã, a sra. Emília Mech, acariciando-lhe o braço à vista de todos, pelo que o jantar termina mal, com o sr. Mech levantando-se da mesa e dizendo: “A mim agradam-me todos os animais do bom Deus. Mas com animais não se pode lidar. Vamos Emília, vamos, meus senhores.” (BRECHT 1965: 118)⁴

De um lado, então, temos um espaço explorado longínquo – o brasileiro – e um homem explorador – o alemão sr. Mech. De outro um espaço de riqueza próximo – a sala de jantar – um burguês rico com veleidades de mecenas e um jovem poeta pobre a quem pretensamente quer ajudar, editando os seus poemas.

Como este último negócio entre o rico Mech e o pobre Baal não dá certo, a peça de Brecht passa a ocupar-se exclusivamente com a apresentação de Baal e de seu mundo ou submundo – o mundo do povo. Da figura física de Baal temos apenas as indicações do sr. Mech: Baal “tem o crânio igual ao de um homem do arquipelago da Malásia, que tinha o hábito de se fazer chicotear antes de ir para o trabalho. Só assim é que trabalhava” (ib.: 113)⁵, fazendo-nos associar Baal à figura imaginária de um escravo. Os outros convivas, porém, criam outras

⁴ “Mir gefallen alle Tiere des lieben Gottes. Aber mit dem Tier kann man nicht handeln. Komm Emilie, kommen Sie, meine Herrschaften.” (p. 30)

⁵ “[Sie haben] einen Schädel wie ein Mann in den malaisischen Archipels, der die Gewohnheit hatte, sich zur Arbeit peitschen zu lassen. Er arbeitete nur mit gebleckten Zähnen” (p. 23-24).

associações que, por sua vez, também estimulam o imaginário do leitor/espectador. Para uma jovem senhora, presente ao jantar, Baal lembra Walt Whitmann. Na opinião de um outro homem, também presente, Baal “tem antes qualquer coisa de Verhaeren”. Para Piller, Baal é o Verlaine alemão, até na fisionomia. Lembra também Lombroso. Segundo a jovem senhora, todavia, Baal tem sobre os poetas citados a vantagem de ser muito mais indecente. Alude-se aqui a uma indecência que, embora encoberta por *tabus*, continua espicacando a curiosidade e a imaginação dos burgueses.

Baal, visto por ele mesmo, tem “a cabeça inchada de vento, e nos pelos das axilas [traz] preso o cheiro dos campos. O ar treme como se estivesse bêbado de aguardente.” Diz ele: “A minha alma, irmão, é o gemer dos campos de trigo, quando estão agitados pelo vento, e o brilho nos olhos de dois insectos que se querem devorar.” (ib.: 153)⁶ Ou ainda: “A aguardente branca é o meu bastão de apoio. Desde que a neve goteja da sajeia, ela espelha o meu papel e permanece impávida e serena. Mas agora tremem-me as mãos. Como se os corpos ainda estivessem dentro delas. [...] O coração bate como uma pata de cavalo.” (ib.: 138)⁷

Baal mostra-se afinal, em várias cenas, mais pelo modo como vê o mundo. Esta visão de mundo de Baal é-nos veiculada através de seu embate com a realidade burguesa a que acabamos de aludir, através de algumas das poesias escritas por Baal, através de sua integração com a

⁶ “[Mein] Schädel [ist] aufgeblasen vom Wind, in dem Haar der Achselhöhle [hängt mir] der Geruch der Felder. Die Luft zittert wie von Branntwein besoffen [...] Meine Seele, Bruder, ist das Ächzen der Kornfelder, wenn sie sich unter dem Wind wälzen, und das Funkeln in den Augen zweier Insekten, die sich fressen wollen.” (p. 65)

⁷ “Der weiße Schnaps ist mein Stecken und Stab. Er spiegelt, seit der Schnee von der Gosse tropft, mein Papier und blieb unberührt. Aber jetzt zittern mir die Hände. Als ob die Leiber noch in ihnen drin wären. [...] Das Herz schlägt wie ein Pferdefuß.” (p. 52)

natureza, através de seu relacionamento com as mulheres, através de seu comportamento em relação aos amigos e aos homens do povo em geral e também através da plasticidade da linguagem que emprega.

Quando deparado com o mundo burguês, como na cena do jantar, percebemos que Baal não respeita as regras desse mundo, nem quanto à etiqueta que pede moderação na bebida, respeito às damas e atenção à conversa do anfitrião. Baal não só bebe exageradamente, como não presta atenção à conversa do sr. Mech, como ainda lhe seduz a mulher. No café-concerto, onde canta seus poemas em troca de aguardente, também não respeita o trato feito e abandona o recinto, deixando o público sem o seu espetáculo. É, portanto, um poeta rebelde e irreverente.

A primeira poesia de Baal lida pela jovem senhora, ainda durante o jantar na casa de Mech, ecoa como uma agressão ao recinto em que é lida e, no entanto, isso parece não ser entendido, pois que é elogiada, talvez porque se tem em vista apenas o lucro possível com sua publicação. O poema exhibe fortes traços expressionistas, sendo um deles a esperança na criação de um mundo e de um homem novos e outro a participação dos poetas nessa criação. Diz o poema:

“O poeta foge aos acordes brilhantes.

Mas *chicoteia* tambores estridentes

e excita o povo

com frases entrecortadas.

O novo mundo

externando o mundo da fortuna

ilha da humanidade feliz.

Discursos. Manifestos.

Cantos de tribunus.

que o novo estado

o santo estado

seja apregoado

e penete no sangue dos povos
sangue do seu sangue.

Chegou o Paraíso

– vamos alargar a atmosfera do tempo de luta! –

Aprendeii!

Preparai-vos!

Exerciai-vos!” (ib.: 114 s.)⁸

Num outro poema, cantado por Baal, de novo a destruição do mundo burguês é anunciada:

“Orge⁹ disse-me

que o melhor lugar que ele tinha sobre a terra

o lugar preferido

não era a relva do túmulo dos pais.

Não era o confessionário

não era a cama das prostitutas

não era um colo gelado, branco mole morno.

Orge disse-me

que o seu lugar preferido

era sempre a retrete.

⁸ “Der Dichter meidet strahlende Akkorde. / Er stößt durch Tuben, peitscht die Trommel schrill. / Er reißt das Volk auf mit gehackten Sätzen. / Die neue Welt / Die Welt der Qual ausstügend. / Insel glückseliger Menschheit. / Reden. Manifeste. / Gesänge von Trübünen. / Der neue, der heilige Staat / Sei gepredigt, dem Blut der Völker, Blut von ihrem Blut, eingeiimpft. / Paradies setzt ein. / – Laßt uns die Schlagweiser-Atmosphäre verbreiten! –/Lernt! Vorbereitet! Übt euch!” (p. 25/26)

⁹ Orge é filha de Edeu, uma divindade da mitologia grega ligada ao vinho, à semente e à lhaça de Dionísio, irmã de Meleagro e esposa de Andraimon. Baal evoca-a como sua musa inspiradora, desencadeando uma associação entre seu nome e o de seu pai com a face irracional do homem e suas paixões desenfreadas, na trilha dos ideais expressionistas.

É um lugar onde nos sentimos bem
porque por cima há estrelas
e por baixo nevoeiro.

Um lugar simplesmente maravilhoso onde
mesmo na noite de casamento se pode estar sozinho.

Um lugar de humildade
que rapidamente nos faz reconhecer
que somos apenas homens
e não temos o direito de guardar para nós seja o que for.

Um lugar de sabedoria onde podemos preparar a barriga
para novos prazeres.

Onde fazemos qualquer coisa para nosso bem
docemente mas com energia
enquanto descansamos.

E ali reconheces o que és
um tipo que se alimenta de merda!" (ib.: 125)¹⁰

Iconoclasta em relação aos valores burgueses, Baal é, no entanto,
um sujeito que ama e canta a natureza através de metáforas inusitadas

¹⁰ "Orge sagte mir: / Der liebste Ort, den er auf Erden hab / Sei nicht die Rasenbank
am Elterngrab. / Sei nicht ein Beichstuhl, sei kein Hurenbert / Und nicht ein
Schoß, weich, weiß und warn und fet. / Orge sagte mir: der liebste Ort / Auf
Erden war ihm immer der Abort. / Dies sei ein Ort, wo man zufrieden ist / Daß
drüber Sterne sind und drunter Mist. / Ein Ort sei einfach wundervoll, wo man /
Selbst in der Hochzeitsnacht allein sein kann. / Ein Ort der Demut, dort erkennst
du scharf: / Daß du ein Mensch nur bist, der nichts behalten darf. / Ein Ort der
Weisheit, wo du deinen Wanst / Für neue Lüste präparieren kannst. / Wo man,
indem man leiblich lieblich ruht, / Sanft, doch mit Nachdruck etwas für sich tut.
/ Und doch erkennst du dorten, was du bist: / Ein Bursche, der auf dem Aborte –
frißt!" (p. 38/39)

para a época, em que as imagens plásticas visuais têm um grande apelo:
como, por exemplo, as do poeta "devorado de sol e de calor ressequido
pelo vento ou ainda a do sangrento o sol poente" (ib.: 115). Dorme
frequentemente ao relento, em pleno bosque, ou em alguma cabana no
meio da floresta. Não se incomoda nem com a chuva nem com o sol.
Uma das cenas apresenta o título "Noite de maio sob as árvores" (ib.:
147) em que ele e Sofia procuram um ninho de amor entre as folhas das
plantas.

As mulheres são comparadas a éguas (ib.: 122) e a cisnes (ib.:
136), como simples fêmeas. Seu relacionamento com elas é brutal e es-
cancarado. O amor, para ele, resume-se ao encontro sexual. Depois, as
mulheres são simplesmente desprezadas. Aliás, nem precisa procurar as
mulheres, mas são estas quase sempre que o procuram, como se Baal
fosse a encarnação de Eros. Mas, depois dos encontros, Baal fica distan-
te e não se envolve emocionalmente com nenhuma delas. Aquelas que
não suportam a humilhação, suicidam-se como é o caso de Joana Reihler
e de Sofia que engravidou. Baal não nutre qualquer espécie de sentimen-
to pelas moças, quase todas virgens, ou senhoras como a Meeh, que se
entregam em seus braços. Considera-as objetos, através dos quais sacia
os seus instintos e sua sede de volúpia, considerando que lhes faz um
grande favor. Diz ele para o amigo João: "Quando enlaças as ancas de
uma virgem, vais desde o medo e a felicidade da criatura até ao próprio
Deus" (ib.: 120).¹¹

Baal não respeita nem a sua amizade com Eckart, roubando-lhe a
mulher e assassinando-o.

As figuras de linguagem envolvem frequentemente a natureza, o
espaço ocupado pelo povo com seu primitivismo. As cores são expres-
sionisticamente primárias, essenciais, sem matizes, cruas. As mulheres
têm roupa branca no corpo (ib.: 120) camisa branca de neve entre os

¹¹ "Wenn du die jungfräulichen Hüften umschlingst, wirst du in der Angst und
Seligkeit der Kreatur zum Gott." (p. 32)

joelhos (ib.: 120). Os campos são verdes e as ameixeiras azuis. O corpo da mulher espancada é negro e azul (ib.: 122). O céu é amarelo (ib.: 124), azul (ib.: 128), roxo e negro (ib.: 130). O ar é roxo (ib.: 132). O verão é vermelho.

Este mundo de Baal apresentado, assim tão brutalmente, ao leitor/espectador burguês alemão, sem dúvida não pode despertar empatia. Embora se trate de um mundo conhecido, habitual – o burguês sabe que ele existe e convive com ele –, é um mundo não aceito, porque perturba. Finge-se, então, num mecanismo de defesa, que ele não é familiar, que ele não possui existência. Mantém-se distância e, só neste distanciamento/estranhamento protetor – um outro tipo de distanciamento/estranhamento – pode-se exercer a crítica, pode-se pôr o cérebro para raciocinar, tentando-se achar soluções para os feios problemas apresentados. Mesmo com a morte de Baal no final nihilista da peça, faz-se sentir a necessidade de que seus amigos, ou seja o povo, se tornem seres civilizados, isto é, tenham acesso à cultura e cessem de ser ameaçados. O que fazer? Se o leitor/espectador chega ao fim da leitura ou do espetáculo *Baal* com esta pergunta, a obra cumpriu o seu objetivo, conforme Brecht.

Embora *Baal* seja a primeira peça do dramaturgo, ainda assim, paralelamente aos traços expressionistas e à influência da temática social do teatro naturalista, já é possível reconhecer alguns dos traços inovadores do teatro brechtiano, elaborados bem mais tarde em outras peças como, *Mãe coragem* (1941), *A boa alma de Sésuan* (1942), *Galileu Galilei* (1943) etc., tais como o uso do coro logo no começo que rompe com a criação de qualquer tipo de ilusão, evitando assim a erupção dos afetos: fica-se sabendo, de antemão quem é Baal. A ação, o espaço e o tempo encadeiam-se sem nexos causal, podendo as cenas ser lidas e/ou vistas de forma independente sem perder o sentido. É a personagem central que dá unidade à peça em seus diálogos e também monólogos, ao mostrar suas visões do mundo como se fossem quadros, às vezes líricos, às vezes cruéis e chocantes. Assim, não há na peça progressão dramática

apontando para uma totalidade. Ao recusar este recurso teatral, Brecht enfraquece a dramaticidade detonadora do envolvimento emocional e, consequentemente, do embotamento intelectual do leitor/espectador; que o impede de diferenciar a realidade representada da realidade em si. Brecht prefere oferecer recortes da realidade, cujas rupturas prendem o raciocínio e dificultam a identificação do público com o que se passa no palco e cria, desta forma, distanciamento/estranhamento épico que aciona o intelecto na busca de respostas e explicações.

Referências bibliográficas

- Brecht, Bertolt. *Teatro III*. Trad. Yvette Centeno. Lisboa, Portugal, 1965. Brecht, Bertolt. *Teatro completo*. Trad. Marcio Aurélio & Willi Bolle. Rio de Janeiro, Paz e Terra, vol. 1, 1986.
- Brecht, Bertolt. *Primeiros textos de Brecht*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, vol. 1, 1953.
- Lima, Reynuncio Napoleão de. "A devoração de Brecht: uma busca da identidade brasileira". In: Bader, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil. Experiências e influências*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 96, 1987.
- Zimmer, Karola Maria. *Willy Keller um tradutor alemão de literatura brasileira*. São Paulo, mimeo, 1998.