

## UM HOMEM É UM HOMEM: UM DRAMA PARA A TRIBUNA

Thereza de Jesus Santos Junqueira<sup>1</sup>

**Resumo:** Explora-se neste trabalho a progressiva alteração do texto dramático de *Mann ist Mann* [Um Homem é um homem] de Bertolt Brecht, em razão da repercussão das encenações e do contexto sócio-político em que elas aconteceram. A dramaturgia de Brecht visa à ativação do espectador que, acostumado a uma recepção irrefletidamente pautada pela referência, é convidado a pensar e a produzir novos sentidos a partir do que é dado, o que corrobora a afirmação de Benjamin, para quem o palco do teatro épico seria uma tribuna.

**Palavras-chave:** Dramaturgia; enunciação; gesto

O texto de *Mann ist Mann* [Um homem é um homem]<sup>2</sup> a que hoje se tem acesso, foi publicado pela *Suhrkamp Verlag*, em 1953, e é composto por onze cenas e um entreto intitulado *Das Elefantenkalb* [O filhote de elefante]. A ação se passa em 1925, na Índia, em um assentamento militar em Kilkooa, durante a guerra colonial inglesa, e conta a estória de Galy Gay, um estivador, que sai de casa para comprar um peixe, e retornar em seguida, pois o peixe seria preparado por sua mulher que o esperava para o almoço, mas que não retorna, ante seu investimento em outras ações, acabando por assumir a personalidade de um soldado que havia se ferido, e sendo incorporado à guerra.

A personagem transforma-se de um pacato estivador, em um soldado do exército colonial inglês, porque “não sabe dizer não”, conforme ressaltam seus futuros colegas já no início da peça. Ao ser abordado pelas outras personagens acaba sendo dissuadido de seus propósitos, a começar pela viúva Leokádia Begbick, seu primeiro encontro no caminho para comprar o peixe. Begbick é a proprietária de um trailer que acompanha o exército, vendendo bebidas comida, cigarros, roupas, além de prestar serviços sexuais para o chefe do esquadrão:

BEGBICK Eu vejo que você pensa apenas em si. *Pausa.* Hm. Se você pensa apenas em si, eu sugiro, que você, com o dinheiro que certamente tem para o peixe, compre esses pepinos, que eu, por

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia; Bolsista CAPES.

<sup>2</sup> Título segundo tradução de Fernando Peixoto, publicada pela Editora Paz e Terra, no Volume II do Teatro Completo de Bertolt Brecht.

obséquio, o cederia. O valor a mais do pepino fica por conta de ter carregado a cesta.

GALY GAY Mas eu não preciso de nenhum pepino.

BEBBICK Eu jamais esperaria que você me decepcionasse tanto.

GALY GAY É porque a água para o peixe já está no fogo.

BEBBICK Entendo. Como você quiser, como você quiser.

GALY GAY Não. Acredite em mim, quando eu lhe digo, que gostaria muito de ser agradável para a senhora.

BEBBICK Cale a boca! Quanto mais você fala, mais se atrapalha.

GALY GAY Eu não quero decepcioná-la, de maneira alguma. Se a senhora ainda quisesse me ceder os pepinos, estaria aqui o dinheiro.

URIA *para Jesse e Polly* Aí está um homem que não sabe dizer não.<sup>3</sup>

(BRECHT, 1968, p.15) (Tradução livre).

Uria Shelley, Jesse Mahoney e Polly Backer, juntamente com Jeraiah Jip, compõe um segmento do exército, a divisão de metralhadores. Ocorre que, em uma investida escusa em um templo religioso na cidade próxima ao assentamento, Jeraiah Jip acaba se ferindo e ficando preso. Para se safar à fiscalização do sargento, e salvar a própria pele, os outros três, que encontraram Galy Gay pelo caminho, tiveram a ideia de inseri-lo no grupo.

A peça apresenta com jogos de palavras e humor, como Galy Gay se despe de sua personalidade e assume a do soldado Jeraiah Jip. Como a personagem morre enquanto Galy Gay e nasce com a nova identidade de Jeraiah Jip, com direito a enterro e documento de identidade novo.

No entreato *O filhote de elefante*, as personagens de *Um homem é um homem* assumem novos papéis em uma nova peça, os quais são previamente esclarecidos, em um tom que pretende marcar a artificialidade da apresentação. Jeraiah Jip é o Filhote de Elefante Jackie Pall, Jesse Mahoney a Mãe do Filhote de Elefante, e Uria Sheley faz a Lua. O público de soldados, que comenta a peça, não fica feliz com o que vê, e pede um novo final.

---

<sup>3</sup> BEBBICK Ich sehe, Sie denken immer nur an sich. Pause. Hm. Wenn Sie nur an sich denken, dann schlage ich Ihnen vor, für das Geld, das Sie für den Fisch bestimmt haben, diese Gurke zu kaufen, die ich Ihnen aus Gefälligkeit ablassen würde. Was die Gurke mehr wert ist, das wäre dann fürs Tragen./ GALY GAY Aber ich benötige allerdings keine Gurke./ BEBBICK Ich hätte nicht erwartet, daß Sie mich so beschämen würden./ GALY GAY Es ist nur, weil das Wasser für den Fisch schon aufgesetzt ist./ BEBBICK Ich verstehe. Ganz wie Sie wollen, ganz wie Sie wollen./ GALY GAY Nein, glauben Sie mir, wenn ich Ihnen sage, daß ich Ihnen gern gefällig sein würde./ BEBBICK Schweigen Sie, Sie reden sich nur immer mehr hinein./ GALY GAY Ich will Sie keinesfalls enttäuschen. Wenn Sie mir die Gurke jetzt noch ablassen wollen, wäre hier das Geld./ URIA zu Jesse und Polly: Das ist ein Mann, der nicht nein sagen kann. (BRECHT, 1968, p.15)

A história da peça costuma ser dividida em quatro fases (KUGLI, 2001). Na primeira, que vai de 1918 a 1921, Brecht desenvolve o argumento da modificabilidade da identidade, no poema *Das war der Bürger Galgei* [Este foi o cidadão Galgei]. O poema, publicado em 1920, conta que Galgei foi predestinado a ser criminoso, e que, embora não o quisesse, ao final ele seria o malvado, porque não conseguiria atestar/fazer prova de sua identidade. O lugar da ação, que consta do poema, é Augusburg, a cidade natal de Brecht. Nessa fase, a valoração do argumento da modificabilidade da individualidade não era apresentado com algo negativo, pois, como constava do texto, “O cidadão Galgei bem que poderia ser outro”<sup>4</sup>. A transformação não era tomada como fatalidade, mas como uma escolha da personagem.

A peça foi encenada pela primeira vez em 1927, em Düsseldorf e Darmstadt, em um momento considerado como segunda fase, que vai de 1924 a 1928. Trata-se da primeira versão do texto dramático, da qual consta a desmontagem e remontagem da personagem, tendo sido elaborado com a colaboração de Elisabeth Hauptmann, e publicado em 1926. O lugar da ação é transferido para a Índia. Brecht valora positivamente o argumento, como se pode ver no depoimento do autor adiante citado:

Vocês estão acostumados a considerar um homem que não sabe dizer não como fracote. Mas esse Galy Gay não é um fracote, pelo contrário, ele é o mais forte. Na verdade, ele começa a ser o mais forte quando ele deixa de ser uma pessoa privada, ele se torna forte na massa. (Tradução livre)<sup>5</sup>.

Na terceira fase, de 1929 a 1938, Brecht modifica o texto, pois decide mostrar a montagem de Galy Gay como algo negativo, o que pode ser atribuído à ascensão do nacional socialismo e à cooptação de muitos de seus contemporâneos. E, para isso, o autor suprime as duas últimas cenas, a dez e a onze, bem como o entreato. Nas cenas suprimidas, a personagem parece considerar as alternativas que lhe restam, voltar andando para sua cidade, que estaria distante a cem dias de caminhada, ou se integrar ao grupo. Galy Gay decide se integrar ao grupo. E na cena onze, já como Jeraiah Jip, ele se reafirma diante do soldado cuja identidade assumiu, cedendo-lhe a sua de Galy Gay.

<sup>4</sup> „Der Bürger Galgei konnte/ Gut auch ein anderer sein.“ (BRECHT apud KUGLI, 2001, p. 152)

<sup>5</sup> „Sie sind gewohnt, einen Menschen der nicht nein sagen kann, als einen Schwächling zu betrachten, aber dieser Galy Gay ist gar kein Schwächling, im Gegenteil, er ist der Stärkste. Er ist allerdings erst der Stärkste, nachdem er aufgehört hat, eine Privatperson zu sein, er wird erst in der Masse stark.“ (BRECHT, apud KUGLI, 2001, p. 153)

Ainda na terceira fase, em 1936, Brecht publica um texto com “anotações para a comédia”, em que apresenta propostas para a encenação, recontextualizando a fábula em território alemão.

Após esse período, segue um intervalo de quinze anos, marcados pelo exílio, em que Brecht não teria proposto alterações para a peça, até o ano de 1953, quando o autor publica a versão final, a qual concilia as duas anteriores. O texto segue o da primeira fase, passa-se na Índia, são reinseridas as cenas 10 e 11 e um texto intitulado *Wachstum ins Verbrecherische* [Crescimento em delinquência].

Apenas na segunda versão, cuja valoração da modificação é negativa, a personagem é desmontada e remontada, mas não assume o que lhe ocorreu, não incorpora pessoalmente a construção da nova personalidade. O que estaria em questão para Brecht? De que maneira as encenações lhe permitiram rever a valoração conferida à fábula? Estaria o autor testando os recursos da empatia e do efeito de distanciamento?

### **Um drama para a tribuna**

No texto *O que é o teatro épico?*, pontua Walter Benjamin (2012, p. 83) que, com a inventiva de Brecht, o palco havia se transformado em tribuna, e que essa seria a nova situação à qual todos deveriam se adaptar. Essa assertiva supõe uma crítica ao “textocentrismo” ou à intransitividade da encenação, pois é o efeito da obra que ganha destaque. A tribuna é o lugar de onde se argumenta, e que supõe uma audiência a ser convencida. No palco ilusionista, os caracteres interagem entre si, enquanto no palco tribuna, os caracteres interagem com a plateia.

Benjamin destaca como a gestualidade constrói essa tribuna, com vistas a desautomatizar uma recepção pautada na referência, que procura modelos dados de vida, por detrás da obra. O gesto não está colado à fábula, ele pode ser modificado, sendo, assim, uma ferramenta para atualizar historicamente a fábula.

Cleise Mendes (1995, p. 18), enfrentando essa nova situação de outro ângulo, propõe um deslocamento do centro de investigação da arte dramática, da mimese artística para a catarse e prossegue considerando que a função catártica seria constitutiva da obra dramática, em razão da presença de elementos cênicos em seu texto, os quais seriam criados pelas próprias palavras do drama, ou seja, pela linguagem dramática, por ser gestual e conter a atitude da personagem: “A linguagem no drama está sempre

associada a uma voz, um gesto, uma imagem humana” (MENDES, 1995, p.32); e, por pressupor uma assistência:

Existe, antes de uma situação dramática, uma linguagem dramática. É ela que confere dinâmica, por exemplo, aos longos monólogos onde a personagem, não tendo o apoio de um interlocutor, tem que estar apoiada no efeito que suas frases produzem no ouvinte. É uma linguagem que pressupõe uma assistência, uma reação. A personagem é seu primeiro ouvinte, reage a suas próprias frases. (MENDES, 1995, p.29)

Essa peculiaridade da linguagem dramática ganha em clareza ao ser observada a partir de uma perspectiva que observa, nas palavras de Maingeneau (1996, p.5), a “eficácia do discurso em situação”, a “força persuasiva do discurso”, a “linguagem como poder de intervenção no real”, ou como “discurso produtor de efeitos” e que questiona a noção de sentido restrita ao caráter representativo do enunciado, em favor de um sentido que seja dado pela enunciação.

O enunciado, ou conjunto de palavras, depende da enunciação porque ele é um ato de linguagem, e possui, além de sua dimensão locucionária, outra, ilocucionária, que modaliza o sentido. A atividade de analisar um texto não estaria mais restrita à busca das condições de verdade de um enunciado, tido como um conjunto de proposições, mas sim como uma análise do que se pode chamar de condições de comunicabilidade do texto, o que requer um esforço de reconexão do texto com os efeitos que sua exposição a diferentes contextos propõe.

Para que o ato de linguagem seja bem-sucedido, é preciso que o enunciador consiga fazer o destinatário reconhecer sua intenção de realizar um certo ato, exatamente aquele que mostra enunciando. Um enunciado só é plenamente um enunciado quando se apresenta exprimindo uma intenção desse tipo com relação ao destinatário, e o sentido do enunciado é essa própria intenção. (MAINGENEAU, 1996, p.5)

Mas qual seria a relação do aspecto cênico com as noções de enunciado e enunciação? Além das rubricas de cenário e espaço ou iluminação, parece que a gestualidade poderia ser entendida como uma espécie de abertura ilocucionária própria do enunciado dramático, mas que estaria mais visível na enunciação teatral, e essa seria a peculiaridade do teatro, torná-la visível, à medida que a performa.

A valoração negativa ou positiva da modificabilidade da identidade é proposta como um conteúdo ilocucionário, como conteúdo gestual no drama, e está presente na assimilação da nova identidade por Galy Gay. Na cena dez, Galy Gay pondera e rende-se, ele incorpora refletidamente a nova identidade.

Percebe-se que é possível apresentar a mesma fábula como algo positivo ou negativo, a partir de recursos ilocucionários, traduzidos gestualmente, constantes do enunciado dramático, os quais são ativados no contexto enunciativo.

### **Despertar a atitude crítica do espectador**

Brecht tem um objetivo, ele pretende que seu teatro seja útil e que desperte a atitude crítica do espectador, o que ele desenvolve em suas tramas e personagens através do efeito de distanciamento, com a “negação da fatalidade”, conforme anota Cleise Mendes:

O leitor/espectador, diante de algo que lhe é mostrado como ‘podendo não ser assim’, como não fatal, diante da imagem de um mundo passível (e necessitado) de transformação, seria levado a sentir-se potencialmente como um transformador. Com a negação da fatalidade, da posição trágica, do conflito apresentado como insolúvel, a cena tornar-se-ia, então, instrumento para que o espectador se sinta senhor do mundo. (Mendes, 2008, p. 5)

Ocorre que, com a ascensão de Hitler, e a consequente habitualização da mentalidade fascista, bem como com a transformação ideológica da sociedade, que passava a aceitar e ovacionar a nova mentalidade, o teatro se enchia de espectadores que viam em Galy Gay um espelho de suas ações. Nesse contexto, mais do que comprometedor, seria inócuo valorar positivamente a modificabilidade da identidade, pois, assim, o encenador não lograva o estranhamento. A relação empática prendia imediatamente os espectadores, que criticavam apenas o que fugia à fidedignidade da representação naturalista.

Naquele momento, ao mostrar Galy Gay se transformando segundo o desejo alheio, Brecht estava retratando a realidade circundante e caindo no modelo de drama burguês, segundo o qual, a comunicação empática se daria com a visão do mesmo, com plateia vendo sua vida no palco. O que estava em cena era um símile da prática social e não havia como superar a identificação.

As cenas suprimidas para o segundo espetáculo berlinense podem nos esclarecer melhor o intento de Brecht. Os capítulos seguintes à “morte” de Galy Gay mostram o

reconhecimento e aceitação da personagem no papel que o destino e as outras pessoas lhe concederam. Podemos supor Brecht com seu maquinário em ação, experimentando o efeito de estranhamento, a partir da distância entre representação e realidade, e de repente, percebendo que o estranhamento não seria possível em razão da identificação que o decurso fluido do tempo, e a sucessão de acontecimentos promoveram. O efeito de distanciamento falhava justamente em razão dos sentimentos da plateia, que vinha sendo embalada pelos rituais fascistas, em razão da “adesão emocional e inconsciente ao *pathos* do herói” (MENDES, 2008, p. 64). Com a valoração positiva, Brecht corria o risco de corroborar o discurso fascista, pois a plateia poderia responder aderindo à personagem.

A transposição do entreato do *O filhote de elefante* para o início da encenação parece ter como intento a provocação da atitude crítica do espectador, tendo em vista se tratar de um texto que destaca o caráter artificioso do drama. Ressalte-se que essa apresentação não foi bem recebida na primeira apresentação em Berlin, justamente em razão de seu caráter extremamente anti-naturalista, conforme anota Jan Knopf (2012, p. 147). Com o entreato no início, talvez Brecht conseguisse chamar a atenção para o artificialismo do que estava sendo mostrado, e, com isso, evitar a identificação dos espectadores.

### **Considerações finais**

O que as diferentes (re)construções da peça deixam claro? A situação de enunciação. É ela que finaliza a construção da personagem. O teatro de Brecht, ao destacar a enunciação acaba por desautomatizar uma recepção pautada na referência, que procura modelos dados de vida, por detrás da obra.

A encenação teatral evidencia o momento da enunciação, na medida em que a recepção e as impressões provocadas na audiência são imediatas, compartilhadas e retornam para os participantes do teatro.

Caso Brecht mantivesse a valoração positiva da modificabilidade da identidade no período entre guerras, ele correria o risco de reiterar o imaginário fascista circundante, pois não conseguiria promover o distanciamento que pretendia. É preciso um cuidado maior com o tratamento dramático da fábula, pois, para que o texto comunique seus gestos, ele precisa ser pensado a partir da plateia a quem se dirige, um drama político sobretudo e, especialmente, se se pretender acessível via estranhamento.

## Referências

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: **Magia e Técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. V.1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BRECHT, Bertolt. **Mann ist Mann**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovani Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KUGLI, Ana. Mann ist Mann. In KNOPF, Jan. **Brecht Handbuch. Stücke**. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2001, p. 152-166.

KNOPF, Jan. **Bertolt Brecht**. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie. München: Carl Hansen Verlag, 2012.

MAINGENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. A catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva, 2008.