

TÉCNICAS DE MÍDIA E PROPAGANDA NA OBRA DE BERTOLT BRECHT

Communication strategies in the Bertolt Brecht's work

João André Brito Garboggini
Pontifícia Universidade Católica – PUC Campinas

Resumo: Procura verificar a presença de estratégias de comunicação na obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Marcado pelo advento de conceitos como propaganda ideológica, cultura de massas, entre outros, também é possível entender o teatro de Brecht do ponto de vista da comunicação social contra qualquer ideologia que se proponha dominante e hegemônica.

Palavras-chave: Dramaturgia; Propaganda; Sociedade.

Abstract: This paper aims to examine the presence of communication strategies in the work of German playwright Bertolt Brecht. Marked by the advent of concepts such as ideological propaganda, mass culture, among others, it is possible to understand Brecht's theatrical production as an instrument of social propaganda against any ideology that proposes itself as dominant and hegemonic.

Keywords: Drama; Propaganda; Society.

Introdução

Bertolt Brecht (1898-1956) foi um artista teatral ligado às correntes intelectuais de sua época, bem como ao pensamento marxista situado, segundo Costa (1996), *naquela interessante e muito negligenciada área onde a Ética, a Política e a Economia convergem e se encontram*, assuntos provavelmente muito polêmicos na Alemanha daquele período, visto o recrudescimento dos conflitos sociais que levaram à II Guerra Mundial (1939-1945).

Arendt (1987: 179) ironizou a *ode de Brecht a Stalin e seu louvor aos crimes stalinistas*. Contudo, segundo Paolo Chiarini:

“Brecht jamais acreditou fideísticamente no marxismo, num ímpeto de entusiasmo: como artesão esperto e desconfiado que era, percebeu ter encontrado nele um instrumento capaz de penetrar, mais do que qualquer outro, na trama do mundo moderno, nas relações humanas, na substância da civilização.” (citado por KONDER: 1967, 133)

Ainda, segundo Konder (1967, 133), *o marxismo foi, para Brecht, o instrumental adequado para a justa*

compreensão da sociedade contemporânea e a base filosófica a partir da qual se elaborava a visão do mundo subjacente às suas melhores peças. A qualidade de sua dramaturgia é universal, no que diz respeito à humanização daqueles que tomam contato com o conteúdo de suas peças teatrais, poesias e ensaios sobre a linguagem teatral. A mesma Arendt (1987: 178-9) considerou *um pouco difícil entender por que pessoas que não conhecem uma palavra em alemão se animam e se entusiasмам com Brecht em inglês, mas que a animação e entusiasmo são bem vindos, pois que inteiramente merecidos*.

Para Szondi (2001: 30), *o drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento*. De acordo com Brecht:

O palco principiou a “narrar”. A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. (...) trazendo à memória, em enormes telas, outros acontecimentos simultâneos ocorridos em algum lugar; justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens; fornecendo números concretos, susceptíveis de serem apreendidos através dos sentidos, para acompanharem diálogos

abstratos. Também os atores não consumavam completamente sua transformação, antes mantinham uma distância em relação à personagem, e incitavam, até ostensivamente, a uma crítica. (BRECHT, 1978: 47)

Ao preocupar-se com a *questão da forma (estrutura, gênero) que é capaz de proporcionar a clareza de linguagem adequada à transmissão de um claro conteúdo intelectual* (KONDER, 1967: 133), Brecht rompe com o arcabouço da dramaturgia realista, referida por Szondi, e aplica à linguagem teatral uma comunicação consciente com o público, procurando *conferir ao teatro uma feição literária* (BRECHT, 1978: 26). Desta forma, o dramaturgo alemão repensa o gênero dramático e suas possibilidades de contaminação pelo gênero épico. Ele propõe *o exercício de um ato visual complexo* (BRECHT, 1978: 26), um teatro que busca o prazer de ouvir histórias contadas no palco com recursos cênicos diversos do teatro dramático do Século XIX.

Esslin salienta que:

O drama mecanicamente reproduzido dos veículos de comunicação de massa (o cinema, a televisão, o rádio), muito embora

possa diferir consideravelmente em virtude de suas técnicas, também é fundamentalmente drama, obedecendo aos mesmos princípios da psicologia da percepção e da compreensão das quais se originam todas as técnicas da comunicação dramática. O drama, como técnica de comunicação entre seres humanos, partiu para uma fase completamente nova de desenvolvimento, de significação realmente secular em uma era que o grande crítico alemão Walter Benjamin caracterizou como sendo a da reprodutividade técnica da obra de arte. (ESSLIN: 1978: 14-15)

Contemporâneo de Walter Benjamin, Bertolt Brecht não apenas debateu-se, à sua época, com o desenvolvimento da cultura de massas, mas apropriou-se de seus meios como uma espécie de catalisador das tendências que circulavam, à sua época, entre as inovações teatrais e as novas mídias que surgiam com o desenvolvimento tecnológico daquele período. *Brecht expressava o seu entusiasmo com o progresso técnico. Nos textos teóricos do período, Brecht usa constantemente termos como montagem, processo, máquina, instrumento, experimento, ciência, produção, etc.* (FREDERICO: 2007, 219).

Durante o seu exílio nos Estados Unidos da América do Norte, Brecht ficou fascinado pelas amplas possibilidades de alcançar o público por meio da chamada “arte de massas” (KONDER: 1967, 135). A utilização das linguagens radiofônica e fílmica apropriadas por Brecht nos faz referir a métodos propostos pelo diretor que se valeu das mais diversas técnicas de divertimento de sua época, como elementos das Revistas Políticas e o emprego do filme como forma de epicização, através da *utilização de enormes telas projetando documentos e falas de personagens* (BRECHT, 1978: 47), recursos preconizados por Erwin Piscator¹.

Brecht considerava o filme como um:

Gigantesco ator que ajudava a narrar os acontecimentos. Por seu intermédio, podiam ser apresentados documentos como parte do fundo cênico, números e

¹ O teatro de Piscator se submeteu direta e exclusivamente à propaganda política. Na subordinação da arte à política, Piscator chegou ao extremo de suprimir as categorias específicas da arte como tal, só lidando com categorias meramente técnicas e políticas. (KONDER: 1967, 130). “Banimos radicalmente a palavra ‘arte’ do nosso programa: nossas ‘peças’ eram manifestos com os quais queríamos intervir na ação e fazer política” (PISCATOR: 1968, 38).

estatísticas. Eventos simultâneos, em diferentes lugares, podiam ser vistos em conjunto. (BRECHT *apud* WILLETT: 1967, 138)

O advento de conceitos relacionados à Sociedade de Massas teve como companheiro o advento de uma teoria do teatro épico, onde:

- uma rejeição da dramaturgia que constrói os heróis por intermédio da iluminação, da *mise-en-scène* e da montagem - por exemplo, a forma como Hitler é construído como herói no filme “O Triunfo da Vontade”, de Leni Riefenstahl (STAM: 2003, 170-171);
- a construção de uma cena teatral anti-ilusionista, onde o ator não representa como se além das três paredes que o rodeiam existisse, ainda, uma quarta;
- o *Verfremdungseffekt*, termo que não encontra correspondência exata em português, mas que pode ser entendido como efeito de estranheza e distanciamento, em que se efetua a representação teatral de tal

modo que parece impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça (BRECHT: 1978, 55-57);

– a multimídia, a alienação recíproca de “artes irmãs” e meios paralelos (STAM: 2003, 170-171), com o uso das tecnologias cinematográfica e radiofônica em função da linguagem teatral representaram uma inovação que renovou o drama aristotélico.

À guisa de pressuposto e justificativa

Parto do pressuposto que usar Brecht sem criticá-lo é traição (MÜLLER citado por AURELIO, 1998). O teatro brechtiano pertence e origina-se no campo da Arte Teatral e não se trata de um efeito teatro colateral aplicado à propaganda, por exemplo.

Schwarz (1998) destaca que:

Outro aspecto importante da relativização do distanciamento, das **técnicas de dasautomatização**, é que elas foram amplamente colonizadas pela publicidade (o ator na

publicidade). Aquele ótimo ator² que faz o anúncio do Bombril é brechtiano. O que ele faz? Ele trabalha com a técnica do distanciamento para vender Bombril.

Relacionar dramaturgia, poética cênica e propaganda, nesse momento histórico em que se dá a obra de Brecht, é natural. Sobretudo, concordamos que Brecht teve uma atuação política em seu tempo e, antes de mais nada, as obras de Brecht sempre tiveram como princípio o esclarecimento, a reflexão, o propósito de colocar a plateia de modo a deliberar, a fazer escolhas, proporcionando o entendimento das causas sociais que geraram os acontecimentos apresentados. Por isso mesmo, a utilização de técnicas publicitárias, incluindo a oralidade midiaticizada do rádio e de outras mídias, pode ser considerada na construção da proposta brechtiana. Afinal de contas, o teatro de Brecht volta-se para a sociedade dos operários e possui um recorte ideológico. Não há

² Carlos Moreno (1954), ator paulista que personificou, entre 1978 e 2007, o Garoto Propaganda da marca Bombril, entre outras aparições em programas de TV, como p. ex. Rá-tim-bum, em 1989, e do quadro rádio cruzeiro do programa Viva o Gordo, junto com Jô Soares e Paulo Silvino.

dúvidas sobre os aspectos estéticos e artísticos de suas peças didáticas, que contribuem para a formação de artistas e público para o teatro, assim como para uma educação, antes de ser apropriado pelos instrumentos de política e propaganda.

Proponho uma discussão com o texto de Brecht como contemporâneo das técnicas de publicidade do começo do século XX, que se aliam às estratégias de propaganda e como isso pode ser apropriado pela dramaturgia e pela poética cênica brechtiana para produção de uma teatralidade ainda hoje contemporânea e aplicável à realidade de criações cênicas.

Uma linha cinzenta entre teatro e propaganda

Segundo Sant'Anna:

A palavra propaganda foi traduzida pelo papa Clemente VII, em 1597 – quando fundou a Congregação da Propaganda, com o fito de propagar a fé católica pelo mundo - como derivação do latim *propagare*, que significa reproduzir por meio de mergulhia, ou seja, enterrar o rebento de uma planta no solo. (SANT'ANNA: 2009, 60)

Isso ocorreu no final do século XVI, durante o Concílio de Trento que lançou as bases da Contra Reforma, quando *a arte foi reconhecida como uma arma de propaganda das mais valiosas* (BLUNT: 2001, 147). Desta forma, *a propaganda constitui-se de ações que estão voltadas para a difusão de ideias, principalmente políticas* (PINHO: 1988, 26).

A arte cênica é um fim em si mesma, pois como manifestação artística, já possui a sua necessidade social, sem ser tributária da ciência ou de outras formas de conhecimento e mesmo sem uma preocupação de comunicar-se de forma direta, didática, pedagógica, retórica ou mesmo persuasiva. No entanto, o teatro também produz uma retórica, apesar de pertencer ao universo da poética. Pode propagar as mais diversas mensagens.

É possível especular que Brecht, em tempos de lutas políticas, utilizou a linguagem teatral como um veículo de conteúdo ideológico, como contraposição ao ideário nacional-socialista da Alemanha na época anterior à II Guerra. Porém, Brecht considerava ser necessário

defender o teatro épico contra qualquer possível suspeita de se tratar de um teatro profundamente desagradável, tristonho e fatigante (BRECHT, 1978: 48-49).

Para Jameson (1999: 65), é possível *acusar este teatro de ser frio e intelectualista por um lado, e propagandístico e didático por outro*. É possível que a originalidade da obra de Brecht, que nos convida a atravessar um arame bambo sem rede de segurança, tenha se aproximado de fronteiras que se estendem entre arte e propaganda. É perceptível a utilização de estratégias de natureza propagandística em sua obra teatral. Winzer coloca que *Brecht ensinava a contemplar a todo momento o teatro com todos seus inconfundíveis recursos, suas múltiplas possibilidades, como aquilo que efetivamente ele é: divertimento e propaganda da classe operária* (1984, 40).

Desta forma, podemos entender um dos aspectos do teatro brechtiano como instrumento de propaganda ideológica³, como

³ A propaganda ideológica tem a função de formar a maior parte das ideias e convicções

combate às teses hegemônicas de seus adversários políticos, e contra qualquer ideologia que se proponha hegemônica.

Bentley (1967, 130) afirma que o nome de Bertolt Brecht suscita é de propaganda, característica didática e por vezes considerada antipática quando presentes em uma peça teatral.

Bentley ainda insiste na questão de que:

As pessoas que se declaram adversas à propaganda na arte apenas se opõem, quase sempre, à propaganda “do outro lado”, resultando que a “do nosso lado” não é propaganda coisa nenhuma, mas toda a Verdade e nada mais que a Verdade, jorrando, desinteressada e intacta, da boca de Deus ou de um dos seus muitos e solícitos vice-gerentes. (BENTLEY: 1967, 130-1)

Contudo, é importante ainda concordar com Barthes (2009, 209) que *o teatro de Brecht não é apenas um teatro de propaganda*. As peças de Brecht, contemporâneas das

dos indivíduos e, com isso, orientar todo o seu comportamento social. As mensagens apresentam uma versão da realidade a partir da qual se propõe a necessidade de manter a sociedade nas condições em que se encontra ou de transformá-la em sua estrutura econômica, regime político ou sistema cultural. (GARCIA: 1990, 10-11)

novas formas técnicas, do cinema e do rádio (BENJAMIN, 1993:83), conservam-se mais como dramaturgia e contribuíram muito para o desenvolvimento do teatro ocidental no Século XX, apesar de, em alguns momentos, poderem ser pensadas como propaganda.

Na controversa *Lehrstucke*⁴ (peça didática) “A Decisão” (BRECHT: 1991) pode-se verificar a utilização de atividades propagandísticas, tanto na sua forma, quanto no seu conteúdo. As referências à propaganda do ABC dos clássicos do Comunismo, bem como as canções de elogio à URSS e ao Partido; as ações de propaganda ali presentes; a distribuição de panfletos como material de propaganda; a utilização de uma linguagem persuasiva na utilização de títulos com características de *slogans* podem levar a uma leitura sectária e de caráter doutrinário da obra citada.

⁴ A função das *Lehrstucke* era fazer de seus participantes seres ativos e reflexivos a um só tempo. O princípio que subjaz a essas tentativas era a “prática coletiva da arte”, que também teria função instrutiva no que se refere a certas ideias morais e políticas. (EWEN: 1991, 220)

EWEN, por outro lado, considera que:

A linguagem de Brecht nesta peça adquiriu uma simplicidade quase clássica, até austera, e, em muitos trechos, grandiosa. A música, composta por Hans Eisler, captou a verdadeira essência da palavra e as canções tornaram-se famosas. O povo trabalhador cantava a canção da peça. (EWEN: 1991, 234)

O teatro de Brecht sempre convida o espectador a deliberar de maneira crítica para o modo como algum personagem se comporta. *Ao invés de sentimentalmente comprar o pacote do personagem, o espectador pensa no que ele diz pra quem, em que situação e em que contexto altamente complexo essa situação está determinada* (COSTA, 2010).

Assim é possível vislumbrar, em Brecht, a utilização de uma linguagem retórica: uma tentativa de persuasão, não imposta de forma autoritária, mas que procura desafiar a inteligência e provocar a consciência de que, *num mundo de demagogia e anúncios publicitários, num mundo onde a fala era marcada pela falsa intimidade, ele precisava conquistar ouvintes*. Pois, como Anders coloca:

A toda hora somos abordados por alguém que nos dirige a palavra, de partidos políticos a firmas de sabão em pó, através da imprensa e do rádio, por meio da voz bajuladora dos meios de comunicação de massa, que ressoa sem cessar. Todos eles querem falar conosco, até mesmo nos tratando pelo nome; todos eles nos enchem a cabeça, para nos convencer de que o que oferecem é coisa nossa. (ANDERS: 2009, 203)

O Rádio visita a tecelagem Fuchs

LTDA

Terror e Miséria do Terceiro Reich é uma coletânea de pequenas peças escritas por Bertolt Brecht, entre 1935 e 1938. Datadas e bem localizadas geográfica e historicamente, o autor trabalhou a partir de *recortes de jornal, fotos e reportagens de rádio, transformando-os em incidentes dramáticos, transformados em “verdade concreta”, para mostrar como o terror e a miséria dentro da Alemanha afetavam todos os estratos da sociedade* (EWEN: 1991, 300).

Trata-se de um libelo antifascista. São vinte e quatro quadros que retratam cenas de uma sociedade em colapso. O mosaico de pecinhas teatrais, constantes de

Terror e Miséria do Terceiro Reich, são crônicas didáticas sobre a Alemanha Nacional Socialista no momento justamente anterior ao início da II Guerra Mundial. Cada quadro da coletânea é um episódio independente dos outros, uma dramaturgia com começo, meio e fim. São textos curtos e objetivos, interligados e introduzidos por um grande poema: A Grande Parada Militar Alemã (BRECHT, 1991). Cada fala dos *sketches* parece ter sido examinada com o cuidado de um publicitário avaliando o valor de um *slogan* (WILLETT: 1967, 122).

Um episódio de interesse é o de número 13, cujo título é “A Hora do Trabalhador”, ambientado na cidade alemã de *Leipzig*. A trama se desenvolve no escritório do gerente da Tecelagem Fuchs Ltda., onde um Rádio Repórter conversa com três operários; uma representante da diretoria e um soldado da SA, de porte atlético, acompanham as entrevistas. Na abertura da cena, temos a seguinte rubrica: *São os veículos de propaganda de Goebbels que levam ao povo o microfone. Mas não confiam! Entre a boca e o*

aparelho há uma ameaça velada (BRECHT: 1991, 254).

Por veículo de comunicação, podemos entender aqui o meio radiofônico, que vai mediar o que se fala e o que se pensa. A presença dos veículos de propaganda de Goebbels representa a ameaça velada a que se refere o texto de abertura da cena, pois os entrevistados serão levados a responder aquilo que interessa ao Regime Nacional Socialista. No desenvolvimento da cena, podemos observar algumas referências às realidades subjacentes num local de trabalho: o medo da traição, as divisões e desconfiança mútua, vigilância, preconceito, a ameaça do desemprego, enfim a iminência de uma guerra. São algumas das situações exploradas por Brecht.

A transmissão radiofônica, personificada pelo Repórter e seu microfone, ali se encontra inserida num ambiente de trabalho. É importante ressaltar que o rádio, por ser um “meio cego”, pois não possui imagens, permite que as ações ocorram sem que os ouvintes vejam o que realmente acontece. Assim, numa cena teatral, os espectadores

verão o descompasso entre as reações das personagens envolvidas e o que elas dizem ao microfone, que deve estar de acordo com as induções impostas pelo Repórter, pela Representante da Diretoria e pela presença silenciosa de um soldado da SA.

A personagem do Repórter abre a cena, simulando uma transmissão radiofônica:

REPÓRTER – Encontramo-nos aqui, nesta fábrica, em meio ao ruído das máquinas operatrizes, rodeados de camaradas imperturbáveis, ocupados no atento e disciplinado trabalho industrial, contribuindo para prover nossa pátria idolatrada de todos os bens de que ela necessita. Estamos hoje de manhã na tecelagem Fuchs Ltda. Embora o trabalho seja difícil e pesado, vemos em nosso redor caras alegres e satisfeitas. Mas vamos passar a palavra aos nossos companheiros. (Ao Velho Operário) – O Senhor está na empresa há vinte e um anos, não é, senhor.... (BRECHT: 1991, 255)

Na fala do Repórter, podemos perceber um entusiasmo otimista de valorização do trabalho em prol da *pátria idolatrada*, que narra a imagem – que não pode ser vista, pois se trata de uma transmissão radiofônica – de *caras alegres e satisfeitas*,

apesar do trabalho duro e fatigante (BRECHT: 1991, 255).

O Velho Operário se refere às piadas que seus colegas fazem durante o trabalho. O repórter imediatamente retruca referindo-se à utilização das piadas para *estimular o trabalho e torná-lo mais leve* e em seguida assevera que “*o regime nacional-socialista não conhece o pessimismo (...)*” (BRECHT: 1991, 255).

Quando o Velho Operário sutilmente hesita sobre a finalidade do trabalho no regime Nacional Socialista, o Repórter contrapõe-se e responde assertivamente:

REPÓRTER – Como? Ah, o senhor se refere aos cínicos, que sempre existem em qualquer lugar, embora hoje eles tendam a diminuir, pois também eles já se deram conta de que não adianta o sarcasmo, pois tudo é progresso no Terceiro Reich, desde que um pulso firme assumiu a direção do país. Era isso mesmo o que ia dizer (aponta para a Mulher Operária) a senhorita... (BRECHT: 1991, 255-6)

Desviando a atenção para a Mulher Operária, o Repórter consegue resgatar um assunto positivo para ilustrar o ambiente de trabalho de uma empresa nacional

socialista, pois a mulher dá uma fala memorizada sobre a *decoração do local de trabalho que inclui o retrato do Führer, adquirido graças a uma doação coletiva e voluntária, além dos gerânios que trazem alegria e um pouco de cor para o ambiente.* (BRECHT: 1991, 256)

Esta narrativa satisfaz os objetivos do Repórter, que reforça o lado pitoresco das flores, referindo-se a elas como *belas criaturinhas dos campos*, aproveitando a oportunidade para perguntar *de que forma mudou a vida na fábrica, desde que o destino alemão tomou novo rumo?* (BRECHT: 1991, 256). A Representante da Diretoria – presente no recinto – sopra no ouvido da moça uma resposta, sugerindo que ela fale dos banheiros.

A Mulher responde mecanicamente:

MULHER – Os novos banheiros foram uma sugestão pessoal do diretor Bauschle, a quem aproveitamos o ensejo para agradecer sinceramente. Todos podem se lavar nos novos banheiros, isto é, quando não há muita gente, nem confusão. (BRECHT: 1991, 256)

O Repórter minimiza os problemas, mas a Mulher continua: *São seis torneiras só, para quinhentas e cinquenta e duas colegas. É sempre muita bagunça. Muitas são caras de pau* (BRECHT: 1991, 256)

Ao perceber o constrangimento causado pelo comentário da operária sobre as condições precárias dos banheiros, o repórter desvia mais uma vez a atenção para outro operário que se encontra ali presente. Este terceiro Operário, no entanto, é lacônico em suas respostas ao Repórter e, no decorrer da entrevista, consegue dizer que no atual momento os salários têm mais descontos do que no Antigo Regime. A postura fria e sem elogios do Operário desconcerta o Repórter que, depois de empurrar brutalmente o Operário para longe do microfone, desconversa e engata o encerramento da reportagem tão ufanista quanto sua abertura:

REPÓRTER – Pois é isso, agora todos têm pão e trabalho, no Terceiro Reich, não é mesmo, senhor... Como é mesmo seu nome? Nenhuma máquina parada, nenhum braço desocupado na Alemanha de Adolf Hitler. (...) Na cooperação alegre dos

trabalhadores intelectuais e braçais, caminhamos para a reconstrução de nossa amada pátria alemã. Heil Hitler!

Assim se encerra o episódio, que procura mostrar e discutir como a mídia radiofônica tenta camuflar as condições precárias de trabalho na Tecelagem Fuchs Ltda.

Anotações finais

Diante do poder Nacional Socialista, que se utilizava das ferramentas da Comunicação de Massas para manter sua hegemonia totalitária, podemos especular um Brecht, contaminado pelas transformações sociais e tecnológicas que ocorriam a seu tempo. Um dos objetivos da obra de Bertolt Brecht renovou a linguagem teatral com objetivo de criar uma consciência social no ser humano.

O teatro de Bertolt Brecht pode ser didático, retórico, persuasivo, contaminado pela sociedade midiática; pode ter características propagandísticas, portanto, ou porém, é pedagógico, o que também encaminha suas práticas para um teatro no sentido de estabelecer uma doutrina ideológica.

Desta forma, o *dramaturgo alemão propõe uma discussão estética que desenvolveu uma forte crítica de inflexão marxista do modelo realista dramático operante tanto no teatro tradicional como no cinema hollywoodiano* (STAM: 2003, 168). Brecht, em suas peças teatrais, procura refletir sobre a situação humana na face da Terra, valorizando o próprio homem enquanto ser imprescindível.

Uma das obras mais conhecidas de Bertolt Brecht volta ao período da Contrarreforma, quando a Arte, usada como propaganda, sustenta-se como Arte até os dias de hoje. Brecht concebeu *Galileu Galilei* inicialmente em 1938, durante o exílio em Zurique, e retoma a obra em Hollywood em 1947, numa adaptação inglesa do próprio Brecht, com o título de *A Vida de Galileu*. *Entre a versão de 1938 e a versão de 1947 um fato marcou a vida da Humanidade: a bomba atômica e a destruição de Hiroshima e Nagasaki*. *Brecht reviu seu texto, salientando as questões referentes a Ciência e Poder* (NUNES, 1989). O dramaturgo coloca a seguinte fala na boca da

personagem que dá título à sua peça teatral:

Galileu – (...) Eu sustento que a única finalidade da ciência está em aliviar a canseira da existência humana. E se os cientistas, intimidados pela prepotência dos poderosos, acham que basta amontoar saber, por amor do saber, a ciência pode ser transformada em aleijão, e as suas novas máquinas serão aflições, nada mais. (BRECHT, 1977: 224)

Segundo Jameson (1999, 59), *Brecht sempre pensou que a ciência e a aquisição de “conhecimento” científico (Wissenschaft) eram entretenimento. Entretanto, em seguida, o autor norte-americano coloca que Brecht refere-se aos prazeres do pensar como riscos imediatos para os interesses econômicos da burguesia* (BRECHT apud JAMESON: 1999, 60).

No parágrafo 3, de seu *Pequeno Organon para o Teatro*, Brecht coloca que:

Nem sequer se deverá exigir ao teatro que ensine, ou que possua utilidade maior do que a de uma emoção de prazer quer orgânica, quer psicológica. O teatro precisa poder continuar a ser algo absolutamente supérfluo, o que significa, evidentemente, que vivemos para o supérfluo. E a

causa dos divertimentos é, dentre todas, a que menos necessita de ser advogada. (BRECHT: 1978, 101)

Podemos entender o teatro como *crítico, porém divertido, análogo, em certos aspectos, aos prazeres do esporte ou do circo; e reforçar a rejeição da dicotomia entretenimento-educação, vista como implicando que o entretenimento é inútil e a educação é desprazerosa* (STAM: 2003, 169-170). É possível pensar não apenas na sequência binária arte ou propaganda, mas sim num permanente debate sobre certos termos que vão transformando-se historicamente. Assim, arte e mídia e comunicação e retórica e propaganda e educação e suas fronteiras aparecem como um espectro conceitual que busca integração da discussão teórica.

Recebido em 28 de Junho de 2015
Aceito em 23 de Outubro de 2015

Referências

ANDERS, Gunther. *Bert Brecht: Conversas e Recordações*. In: BRECHT, Bertolt, A Santa Joana dos Matadouros. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

ARENDT, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

AURELIO, Márcio. *Escrever sobre Brecht significa para mim tirar um amontoado de lembranças alguma coisa*. In: *Vintém – Ensaios para um Teatro Dialético*. São Paulo: editora Hucitec/Companhia do Latão, n. 1, 1998. (periódico)

BARTHES, Roland. *As Tarefas da Crítica Brechtiana*. In: BRECHT, Bertolt, A Santa Joana dos Matadouros. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália 1450 – 1600*. São Paulo Cosac & Naify, Edições, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENTLEY, Eric. *A Experiência Viva do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

BRECHT, Bertolt. *A Vida de Galileu*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial: 1977.

BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1978.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo – Volumes 3, 5 e 6*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Literatura e Sociedade, vol. 1, N. 13, 2010. Disponível em: <http://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br>. Acesso em 09/07/2014.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht*. São Paulo: Globo, 1991.

ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FREDERICO, Celso. *Brecht e a Teoria do Rádio*. São Paulo: Estudos Avançados, vol. 21, N. 60, 2007. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php. Acesso em: 09/07/2014.

GARCIA, N. J. *O que é Propaganda Ideológica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

KONDER, Leandro. *Os Marxistas e a Arte*. R. de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

NUNES, Celso. *Encantamento e Provocação*. Programa do Espetáculo *A Vida de Galileu*, Curitiba: Teatro de Comédia do Paraná – Fundação Teatro Guaíra, 1989.

PINHO, José Benedito. *Comunicação em Marketing*. Campinas: Papirus, 1988.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SANT'ANNA, Armando. *Propaganda: teoria, técnica e prática*. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

SCHWARZ, Roberto. A atualidade de Brecht. *Vintém – Ensaios para um Teatro Dialético*. São Paulo: editora Hucitec/Companhia do Latão, n. 1, 1998. (periódico)

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Vintém – Ensaios para um Teatro Dialético. São Paulo: editora Hucitec/Companhia do Latão, n. 1, 1998. (periódico)

WILLET, John. *O Teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

WINZER, Klaus Dieter. *35 Anos Berliner Ensemble: um trabalho teatral em defesa da paz*. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.