

## ***Baal*, de Bertolt Brecht**

Agenor Bevilacqua Sobrinho

### **Resumo**

*Este trabalho acompanha o poeta andante que devora, dança e glorifica-se. Observa o questionamento do artista sobre o preço da existência e sua disposição em pagá-lo. Ademais, analisa o apetite insaciável cujo atendimento repõe a sede de imediato.*

**Palavras-chave:** *Baal, instintos, satisfação, associal.*

### **Abstract**

*This paper outlines the errant poet who devours, who dances and glorifies himself. It observes the artist's questioning about the price of existence and his willingness to pay for it. Furthermore, it analyzes the insatiable appetite whose attendance immediately restores the thirst.*

**Keywords:** *Baal, instincts, satisfaction, unsociable.*

### **Introdução**

Bertolt Brecht (1898-1956), que não nutria muito carinho pela propriedade privada, muitas vezes, criava a partir de obras de outros, dando-lhes enfoques diversos e extraindo-lhes virtualidades ocultas e, até mesmo, distorcendo-as pela paródia.

---

· Professor de Filosofia e de Sociologia na UniABC. É autor de *O Rato Pensador* (Cia. Fagulha, 2002). *A Lente, O jogador, A guerra de Yuan e Bertolt Brecht: arte crítica e “globalização”*. Um realista num mundo irracional (livros no prelo).

*Baal*<sup>1</sup> tinha na peça *O solitário*, de Hanns Johst, referências de situações e nomes muito próximos. Entretanto, Brecht estava em desacordo com o falso idealismo e o sentimentalismo com que Johst expôs a vida de um personagem dissoluto (ESSLIN, 1979, p. 24). A linguagem empregada expressa apaixonada aceitação do mundo em toda a sua sórdida grandeza (Op. cit., p. 285).

A terceira versão de 1926 era consideravelmente distinta da de 1918, na qual a identidade de Brecht com o poeta era mais explícita: crítico teatral mordaz e uma mãe que lhe recomendava as boas ações.

O maior dramaturgo do século XX criara sua primeira peça, mas o trabalho épico só apareceria após árdua reflexão. John Willett ressalta que o épico não estava configurado nem mesmo em *Um homem é um homem* (1924-1925)<sup>2</sup>:

*It is misleading to treat this play itself as the first 'epic', as some interpreters do, for it is formally no more epic than Baal. But the production was of great importance to Brecht and to his theory, for not only was it in other respects new and compelling, but it marked a deliberate attempt to hold the spectator at arm's-length, so that he would keep his critical judgment throughout. In terms not unlike Claudel's Brecht asked the audience for 'an attitude corresponding roughly to the reader's method of thumbing through a book and checking back'; while the actor was advised, much as in Pirandello, 'not to make the spectator identify himself with individual sentences and thus get caught up in contradictions, but to keep him out of them'. (...)*

*But such precedents were unknown to Brecht when he actually wrote this play; or even The Threepenny Opera and Mahagonny; and his whole picture of the 'epic theatre' seems then to have been in a very sketchy state. It is only with*

---

<sup>1</sup> Escrita entre 1918 e 1919, estreia no dia 08 de dezembro de 1923, em Leipzig.

<sup>2</sup> Estreia em Darmstadt, em 1926.

BEVILACQUA SOBRINHO, Agenor. *Baal*, de Bertolt Brecht. pp. 34-43

the didactic works of the 1930s that the new theoretical requirements are clearly posed and met. (WILLETT, 1959, p. 176)

Para Fredric Jameson (1999, p. 22), *Baal* é obra de juventude. Brecht tentou, posteriormente, domesticá-la e interpretá-la como a expressão do a-social (*der böse Baal der asoziale*). Associal, mas numa sociedade do mesmo tipo.

Em *Baal*, a oposição de gênero, na qual a atividade peremptória é oposta a uma espécie de passividade absoluta, será na produção posterior repensada (JAMESON, op. cit., p. 24).

## A volúpia

Já em sua primeira peça, Brecht construiu autonomia entre as cenas, deixando de lado a unidade de ação; as canções existem, embora ainda não estejam questionando o teatro hipnótico.

No texto de 1919, já se podia perceber o delineamento mais específico de Baal: ele é solitário e coerente com o mundo que o devora.

Na história de Baal e seu amante Ekart (Verlaine e Rimbaud?)<sup>3</sup>, desenha-se a trama de uma personagem loquaz que quer a satisfação de seus instintos sem fronteiras.

---

<sup>3</sup> “A linguagem da peça de Brecht, muitas vezes, se assemelha à de *Iluminações* e *Uma estação no inferno*, de Rimbaud. Além disso, em *Baal*: o expressionismo é parodiado por meio da declamação de Johannes Becker e Georg Heyn; e o romantismo musical de Johst e seu culto à Beethoven, pelo uso mordaz de temas de *Tristão e Isolda*, que sardonicamente sublinham os amores desromantizados de Baal” (EWEN, 1991, p. 83). Sobre o caso de Verlaine e Rimbaud, podemos lembrar, também, George Garga e Shlink em *Na selva das cidades* (Op. cit., 1991, p. 101).

Inicialmente, o *Coral do Grande Baal* canta o nascimento e a peregrinação do poeta no mundo, bem como seu retorno à mãe terra. Depois, 22 cenas nos fazem vislumbrar esta passagem caótica e veloz.

A primeira nos remete aos limites, ao enquadramento social a que querem sujeitar o artista: lá estão os senhores com suas “salas e mulheres brancas”; lá está Mech, rico negociante madeireiro<sup>4</sup> e editor; Pschierer, o diretor de águas e esgoto; Piller, o crítico que diz controlar a imprensa, e, portanto, poderia enaltecer o poeta<sup>5</sup> quanto quisesse, desde que ele, é claro, se vendesse<sup>6</sup>.

O poeta se dirige à sociedade burguesa, que pretende castrá-lo e que ele a afronta com as armas disponíveis, seus recursos de expressão: dinamite, não palavras pacíficas e libadas por todo mundo (DESUCHÉ, 1968, p. 92-93).

Baal demonstra-se arredio; despreza os burgueses porque querem sujeitá-lo, impor-lhe limites hipócritas, normatizá-lo. Baal, todavia, é coerente com o sistema, mas não com suas regras<sup>7</sup>, as quais exigem subserviência dos que a elas estão submetidos, quando seus promotores e agentes escondem-se e desrespeitam os códigos, válidos apenas para os outros.

---

<sup>4</sup> Presença reiterada em *Na selva das cidades*, na figura de Shlink, o malaio dono do truste de madeira. Ressalte-se, ainda, que a preocupação ecológica do jovem Brecht, já em sua primeira peça, leva Baal a questionar o poder de Mech. E dar-lhe o troco: Baal desdenha os ricos, odeia os burgueses, e é amante de Emilie, a mulher do negociante, a quem humilha.

“Mech — Florestas inteiras de canela flutuam rio abaixo no Brasil. Só pra mim... Mas também posso editar seus poemas.” (BRECHT, 1986, p. 18-19)

“Baal — Há troncos de canela flutuando para você, Mech? Florestas inteiras abatidas? (...) Animais também fazem parte dos seus negócios, Mech?” (p. 22)

<sup>5</sup> Tradição desde os classicistas alemães, glorificar os representantes da sabedoria é imperativo, já que somente a crueldade do mundo não percebe o valor do poeta (Cf. EWEN, 1991, p. 80).

<sup>6</sup> Aqui, notamos a visão pouco lisonjeira de Brecht a respeito da crítica. Vendendo-se, Baal tornar-se-ia *útil*.

“Baal — Não tenho camisas. Preciso de camisas brancas.” (BRECHT, 1986, p. 21)

“Piller — Neste momento, as camisas flutuam rio abaixo, Baal. Logo atrás dos poemas.” (p. 22)

<sup>7</sup> Desafia a moral burguesa, daí a razão de sua derrota.

Assim, os marginais e rejeitados encontram em Brecht não só um interlocutor, mas, também, um canal de expressão de suas ansiedades e angústias... Um mundo até então encoberto tem sua entrada e passagem na cena teatral alemã; inaugura-se, naquele espaço, antes local de reverência à “boa família”, um deslocamento de visão de mundo: para muitos, Brecht trazia ao palco outro mundo, povoado por outras espécies de seres. No entanto, a fala era

(...) *mesclada com a linguagem da Bíblia de Lutero e encaixada nos padrões fragmentados aprendidos com Büchner - mas tudo inequivocamente Brecht.*

(EWEN, 1991, p. 83)

Brecht tece loas à revolução, citando um poema por meio da Jovem Senhora, no qual se compreende que haverá *Novo Mundo* apenas exterminando o mundo da dor (BRECHT, 1986, p. 20).

Segundo Ronald Gray (1979, p. 34), Brecht teria posto em *Baal* mais do que se dera conta naquele momento. Depois, retoma-o modificado e com menos aspectos repulsivos no juiz Azdak, de *O círculo de giz caucasiano* (1943-1945). Durante o breve período de autoridade de Azdak, o povo desfruta de uma prévia do que seria o homem liberado da *Idade de Ouro*.

Porém, por ora, estamos no mundo dilacerante. E precisa-se, então, engrossar o casco<sup>8</sup> e voltar às origens<sup>9</sup>, por temor à fascinante grande cidade que carimba as pessoas com seu cuspe<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> “Ekart — Eu não tenho a sua pele de elefante.” (BRECHT, 1986, p. 53)

“Baal — Caminho com solas grossas, desde que voltei a ficar outra vez sozinho.”

Casco, engrossar a pele: tema recorrente em Brecht. A propósito, ver *Na selva das cidades*.

<sup>9</sup> Às origens, ou seja, à floresta, ao mundo da infância onde se estava protegido, ou da animalidade natural.

“Ekart — Quero voltar para as florestas.” (BRECHT, 1986, p. 67)

“Baal — Vou-me embora para as grandes florestas.” (p. 69)

*Baal é associal, mas numa sociedade associal.*

(BRECHT apud EWEN, 1991, p. 84)

Dessa forma, não se deve exigir do homem que ele seja um “super-homem”.

Baal — *Tem que beber. Um ser humano é um ser humano.* (BRECHT, 1986, p. 26)

*Homem é homem, nisso são todos iguais.* (Op. cit., p. 63)

Contudo, em *Baal*, se existe um esboço de crítica social, esta permanece ambígua, abstrata, puramente instintiva. Em 1939, Brecht reconhece que seus conhecimentos políticos eram excessivamente limitados em sua juventude (WEIDELI, 1983, p. 15-16).

O dramaturgo alemão observa: os homens são arbitrários, gananciosos, estúpidos, indefesos, agressivos, cruéis, perversos... E, além de tudo, moralistas, como na fala do carroceiro referindo-se a Emilie:

*...é adúltera! ...Tem que levar porrada!* (BRECHT, 1986, p. 30)

Por outro lado, o autor ridiculariza os que mandam:

Carroceiro III — *Você não tem vergonha de ser infiel! disse a patroa ao criado, quando o pegou trepando com a criada!* Gargalhadas. (Op. cit., p. 27)

---

<sup>10</sup> O “cuspe na cara” é a certidão daqueles que estão na cidade, marca indelével para advertir o lugar de cada um *Na selva das cidades*. Como na fala do Homem II:

“Vou-lhe deixar uma lembrança!” *cospe-lhe na cara.* (BRECHT, 1986, p. 72)

Todavia, Baal ri da desonra: não teme as experiências.

Além disso, não podemos deixar de enfatizar que o contexto histórico da produção de *Baal* é caracterizado por instabilidade visceral que permeia a vida social. Brecht mostra a “aversão consciente ao mundo dos valores burgueses, mesmo que tudo pareça acontecer sem uma fundamentação objetiva”. É verdade que já temos “a construção da peça em cenas independentes” e “a introdução de canções, que ainda não exerce a função de quebra de ação dramática: Brecht não supera, nem pretende superar, o teatro hipnótico” (BORNHEIM, 1992, p. 53).

Baal passeia pelo cenário (Augsburg, a cidade de Brecht) e seus ambientes sórdidos com desenvoltura.

Mas, o poeta permanece fiel a si mesmo. A traição atormenta a mente de Baal/Brecht. Todos traem!, então não convém ficar só nesse jogo<sup>11</sup>. Como o *destino* é incontrolável<sup>12</sup> e ininteligível, exalta-se o instante, que se esvai de maneira instantânea. Recrutar energia para o “aqui e agora”. Depois o descaso será subornado por um bom descanso, mérito do preguiçoso.

Quanto às mulheres, não têm lugar privilegiado na economia de Baal, uma vez que são todas iguais; trazem problemas.

Lenhador III — *Mas (Teddy) arruinou o negócio por causa das mulheres.*  
(BRECHT, 1986, p. 47)

---

<sup>11</sup> Ironicamente, Brecht põe a fala na boca de uma mulher.

“Cançonetista — (Sobre Baal) Ele trabalha só para pagar a amante. É um gênio. Lupu imita-o descaradamente. Adotou seu jeito e até a amante.” (BRECHT, 1986, p. 42)

<sup>12</sup> “Lenhador IV — O destino acerta sempre as pessoas erradas.” (BRECHT, 1986, p. 47)

Baal! Seu apetite insaciável o faz devorar e engravidar-se de mundo; glutão, nenhum recipiente é tão grande que possa receber seu vômito de coisas, pessoas, situações...; porém, é esgarçando os territórios e experimentando de tudo que ele completa-se e volta a esvaziar-se para nova “depenação de cisnes”, cantorias, bebedeiras...

Apetite incontido que transborda por todos os poros, Baal se emancipa de controles; é arredio a comandos. Quer ordenar-se, ou melhor, ser conduzido por suas paixões e impulsos. Obedece, sim. Mas apenas suas inclinações dissonantes; e por ela sacrifica amores, amizades... Afogando-se em suas disposições.

“Baal precisa ser episódico: a figura do apetite deve irromper e quebrar a mobília, mas ela não pode evoluir, ela não conhece nenhuma história interessante a não ser a da exaustão final e da morte.” (JAMESON, op. cit., p. 23) Isso ainda não é cinismo brechtiano e nem mesmo camada histórica (Ibid., p. 24), mas a visão de materiais meramente sólidos e resistentes.

Um momento de dissolução. No hiato do desaparecimento da figura do pai, o Kaiser e o resto, emergem as revoltas obscuras de todos os tipos, e antes que a nova ordem do mundo moderno (Weimar) tenha se estabelecido (Loc. cit.).

E o que ocorre quando os apetites não são saciados?

O entorpecimento dos sentidos<sup>13</sup>. E a descrença<sup>14</sup>.

Mas Baal é forte. Um “elefante”. E também um *connaisseur*. Ensina a Johannes<sup>15</sup> o que é o amor e seus mistérios; aconselha Sophie — que quer desvencilhar-se dele, alegando precisar ir

---

<sup>13</sup> “Bêbado — Acendam a luz! Nem se consegue achar a própria boca.” (1986, p. 68)

<sup>14</sup> “Baal — Sempre acreditei em mim. Mas podemos nos tornar ateus.” (1986, p. 57)  
Quando se duvida das forças, nem eu (Baal) sou Deus.



para casa por causa da mãe de 60 anos — a não se prender a preocupações inúteis, pois com essa idade a mãe:

Baal - (...) *já se acostumou à desgraça*. (BRECHT, 1986, p. 38)

Os sons da guerra (1914-1918) são ensurdecedores; quando vão parar de repercutir?

Por esses motivos, é preciso aproveitar a vida. Logo serviremos de adubo ao mundo.

Os casos com homens e mulheres são dependentes de seus caprichos e veleidades. Seduz e leva mulheres à prostituição; provoca a morte delas com sua indiferença; é o herói do submundo e abandonado por este também.

A solidão de Baal é a desconsolada solidão do intelectual na competição sempre mais caótica da sociedade moderna (associal), cuja resposta paradoxal é descer à esfera do biológico para defender-se da organização opressiva (CHIARINI, 1967, p. 22-23).

## **Conclusão**

Mas a vida cobra-lhe tributo: ao matar seu amante Ekart é perseguido pelos policiais. Os quais recitam o curriculum de Baal: Guardas — (...) *assassino, artista de cabaré e poeta. Depois, foi dono de carrossel, lenhador, amante de uma milionária, preso e gigolô* (...) *Matou Ekart por causa de Sophie (prostituída)* (...) *Apesar de tudo, ele é muito infantil. Ajudou umas velhas a carregar lenha, e com isso foi apanhado. Nunca possuiu nada. A garçonete era a última coisa que lhe restava*. (BRECHT, 1986, p. 70)

---

<sup>15</sup> Johannes (Becker?) passa a conhecer no bar a alegria popular (1986, p. 27).

Foge para a floresta e é menosprezado por alguns lenhadores numa cabana, na qual morre só como um animal; aliás, consoante com sua vida bestial.

### **Referências bibliográficas**

BORNHEIM, Gerd. Brecht. *A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. Baal. In: *Teatro Completo*. Tradução de Márcio Aurélio e Willi Bolie Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, v. 1, p. 11-74.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Col. Teatro hoje)

DESUCHÉ, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Introd. y trad. de Ricard Salvat. Barcelona: Oikos-Tau, 1968.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor*. Um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo, 1991.

GRAY, Ronald. *Brecht dramaturgo*. Madrid: Ultramar, 1979.

JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

WEIDELI, Walter. *Bertolt Brecht*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

WILLET, John. *The Theatre of Bertolt Brecht: A study from eight aspects*. London: Methuen, 1959.