

hoje, em tempos de pensamento único, mais atual que nunca. Porém com uma diferença: enquanto Marcuse teorizava a respeito de uma sociedade de abundância hoje reduzida a simples recordação e temia que os benefícios materiais oferecidos por ela escravizassem irremediavelmente os homens às mercadorias, retirando-lhes qualquer desejo de uma vida qualitativamente diferente, hoje o cenário mudou: parcelas cada vez mais amplas da população do globo não podem nem sequer satisfazer suas necessidades básicas mais prementes.

No entanto, este mundo em crise não oferece nenhuma garantia de ruptura da (des)ordem reinante. Por enquanto não se

anuncia em lugar algum aquilo que seria, para Marcuse, a pré-condição de uma sociedade livre: a existência, aqui e agora, do tipo humano novo que recuse, a partir da própria sensibilidade, um modo de organização social fundado na forma mercadoria. Enquanto não existirem homens e mulheres que recusem a “servidão voluntária” oferecida pela sociedade de consumo com todo o seu séquito de calamidades ou, em outras palavras, que exijam um tipo de vida “com menos esbanjamentos, menos plásticos e menos aparelhos mas com mais tempo e mais liberdade” (Marcuse, *Contra-revolução e revolta*, p. 31) a crítica de Marcuse não terá perdido nada de seu vigor.

Sobre a atualidade de Brecht no seu centenário

Iná Camargo Costa*

Nascido a 10 de fevereiro de 1898, Bertolt Brecht desde muito jovem se inclinou para a literatura e para as questões sociais. Encaminhado para a faculdade de medicina em Munique, teve oportunidade de assistir pessoalmente aos estragos provocados pela guerra tanto nos soldados quanto nos médicos: foi recrutado como enfermeiro em 1917 e sua *Lenda do soldado morto* é um expressivo documento dessa experiência, na qual morreram mais de dois milhões de soldados alemães, sem falar nos mutilados em todos os sentidos.

Terminada a guerra, volta para Munique, onde se envolve com a vida literária, teatral e política, participando ativamente do “balanço” dos estragos provocados pela guerra e das discussões sobre as esperanças despertadas pela revolução soviética. Por esta participação é eleito membro do Conselho de Trabalhadores e Soldados de Augsburg (sua cidade natal), que estava em ligação direta com o de Munique quando da massacrada revolução de 1918/19. Assim também participou da efêmera República Soviética de Munique (liquidada em maio de 1919 pelos *Freikorps*).

* Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Proclamada a *outra* República em Weimar (porque em Berlim havia uma revolução, nunca é demais lembrar), a Alemanha se “reorganiza” e Brecht começa a frequentar Berlim. Aqui conhece experiências teatrais mais comprometidas com o programa revolucionário, como as que Piscator desenvolvia sob a bandeira do teatro político, inspiradas por um lado nos modelos da vanguarda soviética (Maiakóvski e Meyerhold, para nos limitarmos a nomes conhecidos entre nós) e, por outro, no teatro de agitação e propaganda (*agitprop*) dos grupos teatrais soviéticos mais diretamente políticos.

Ao mesmo tempo que fazia suas experiências no plano da dramaturgia (*Tambores na noite*, de 1920, tem como pano de fundo a revolução alemã), Brecht acompanhava os debates teóricos sobre o teatro alemão que, como nos demais aspectos da vida, constituíam verdadeiras batalhas campais. Apelando para um esquema radical, poderíamos dizer que inúmeras posições se confrontavam, sendo que na extrema direita situavam-se os defensores do drama ortodoxo e na extrema esquerda os militantes do teatro que mais tarde veio a se chamar “épico”. Sem sair do terreno da simplificação, podemos também dizer que no drama ortodoxo são contemplados exclusivamente assuntos e problemas burgueses e no teatro épico o horizonte são os problemas dos trabalhadores. Para dizer quase a mesma coisa em outras palavras: o teatro épico, tal como formulado por Brecht, tem como pressuposto a luta de classes e, nela, expressa os interesses políticos e estéticos dos trabalhadores numa forma que recusa ponto por ponto os requisitos formais do drama.

Sendo impossível reconstituir em poucas linhas a história desta luta estética, aqui nos limitaremos a expor um dos principais argumentos de Brecht na defesa de seu teatro. Diz ele que os dramaturgos naturalistas, em fins do século XIX, justamente porque resolveram tratar de problemas dos trabalhadores no teatro (*Os tecelões*, de Hauptmann, conta a história da célebre rebelião dos tecelões da Silésia), foram os primeiros a se aproximar da forma épica de fazer teatro, muito parecida com a de romancistas como Zola e Dostoiévski. Eles teriam recuado porque a crítica os acusou de incapacidade para escrever dramas. De fato, essa crítica, conservadora não apenas no plano estético, apoiada na teoria tradicional do drama, recomendava explicitamente aos escritores, entre outros conselhos inestimáveis, que evitassem criar personagens provenientes das classes trabalhadoras, porque estas ainda viviam na esfera do épico, não eram livres (como deve ser o personagem dramático), eram incultas, inaptas para o diálogo e assim por diante.

Não demorou muito para que escritores como Brecht percebessem que o problema posto pela crítica era a própria solução: se o escritor de dramas devia fugir dos conteúdos considerados épicos, o interessado em conteúdos épicos precisava desenvolver uma forma própria para eles e que, por oposição ao drama, podia muito bem se chamar épica. Segundo o próprio Brecht, um dos primeiros a falar em forma épica foi Alfred Döblin, autor do romance *Berlim Alexanderplatz*.

Mas, como dissemos, havia inúmeras facções em luta também no *front* teatral. De modo que os mal entendidos surgiram desde o começo e prosperaram ao longo de toda a trajetória do nosso ani-

versariante. Entre as esquerdas (que nos interessam mais) houve muita polêmica, principalmente em torno do problema da identificação, posto pela experiência do *agitprop*. Esta modalidade teatral objetiva claramente *convencer* um determinado público a respeito de alguma questão específica. Por isso um de seus pressupostos é a *identificação* entre personagem e platéia, que está nos antípodas da proposta de *distanciamento* do teatro épico. Intimamente ligada a esta, encontra-se a questão da forma do teatro épico, normalmente considerada excessivamente esquemática, ou mal elaborada do ponto de vista técnico. A principal acusação de Lukács a Brecht — formalista — passa por esses tópicos.

Brecht só chegou postumamente ao Brasil, em fins dos anos cinqüenta. Sua aparição em nossa cena profissional foi problemática desde o início. Enquanto a crítica convencional tinha motivos estéticos e políticos para rejeitá-lo, a esquerda não dispunha nem da experiência teatral, nem dos conhecimentos políticos e teóricos necessários a uma relação muito produtiva com sua dramaturgia ou sua teoria. Como se não bastasse, a ditadura de 1964 se encarregou de criar um ambiente tão hostil quanto o nazista à sua obra (basta pensar que um de seus primeiros adeptos entre nós, Augusto Boal, foi deportado). O resultado foi que, tudo somado, Brecht acabou se transformando em um item como outro qualquer da nossa dieta teatral, apesar dos esforços artísticos e teóricos de gente incansável como Fernando Peixoto e Antonio Abujamra (para nos limitarmos aos nossos brechtianos históricos) que, de qualquer modo, estabeleceram entre

nós um conjunto de referências indispensável.

Mal-entendidos

É de conhecimento geral, inclusive porque amplamente tratado até pela grande imprensa, que Brecht passou uma parte de seu exílio nos Estados Unidos. Graças ao tipo de serviços que essa mesma grande imprensa gosta de prestar, o episódio de maior destaque dessa passagem é o interrogatório levado a efeito pelo senador McCarthy e seu bando, do qual a figura de Brecht costuma sair no mínimo escoriada segundo critérios que vão do cínico ao hipócrita, sem prejuízo da ignorância pura e simples dos fatos já que, quando a meta é a maledicência, nem mesmo a informação jornalística é bem-vinda.

Por razões que ainda ultrapassam muito este fenômeno, outras experiências do dramaturgo naquele país ficam na sombra. Daí o interesse em relatar um episódio que tem a vantagem de, passando a palavra ao próprio dramaturgo, chamar a atenção para os mais insistentes mal-entendidos que permanecem a respeito de seu teatro.

A história é simples: em Nova York ele se tornou amigo de Max (Mordecai) Gorelik que montou *A mãe*, peça adaptada por Brecht do romance de Gorki. Este espetáculo, mais as notas sobre a *Ópera dos três vinténs*, podem ser considerados a entrada oficial de Brecht nos Estados Unidos dos anos trinta; e Max Gorelik um de seus principais interlocutores.

Assim como no resto do mundo, entre os americanos a proposta do teatro épico foi muito debatida, e bastante incompreendida, sobretudo por militantes do Partido Comunista e da Frente Popular ligados às artes cênicas, comprometidos

que estavam com o teatro de *agitprop*. Sempre muito interessado em debates e para jogar um pouco mais de lenha na fogueira, o dramaturgo escreveu para Gorelik, mas dirigindo-se à esquerda americana, o que chamou “Pequena relação dos mais freqüentes, comuns e cansativos mal-entendidos sobre o teatro épico”.¹ É uma espécie de bilhete que passamos a reproduzir sem mais delongas, em tradução livre da edição inglesa, porque se trata de texto auto-explicativo que também dispensa comentários posteriores:

1. A teoria do teatro épico é abstrata, altamente cerebral, extremamente inteligente, mas nada tem a ver com a vida real.

Na verdade, essa teoria surgiu de muitos anos de atividade prática à qual está indissolúvelmente ligada. As peças de que a teoria deriva foram encenadas em inúmeras cidades alemãs. Uma delas, *A ópera dos três vinténs*, foi apresentada em quase todas as grandes cidades do mundo. Frases dela foram utilizadas como títulos de artigos de jornal e em discursos de advogados famosos. Algumas peças foram censuradas pela polícia e uma conquistou o maior prêmio do teatro alemão, o Kleist. A teoria foi objeto de discussão em seminários nas universidades. As peças foram encenadas por grupos de trabalhadores e por grandes atores profissionais, como Weigel, Neher, Lorre, etc., no *Theater am Schiffbauerdamm*, os quais desenvolveram os princípios da teoria. Dois grupos de teatro de Piscator também desenvolveram alguns desses princípios.

2. Um dramaturgo tem que escrever peças e não se pautar por teorias. Tudo o mais é não-marxista.

Confusão primitiva entre teoria e ideologia. Frequentemente baseada em citações pretensiosas de Marx e Engels que, por sua vez, são de natureza teórica. Em outro contexto, Lenin classificou essa atitude como “empirismo rasteiro”.

3. O teatro épico é contra as emoções. Não se deve separar razão de sentimento.

O teatro épico não é contra as emoções; ele as procura examinar, não se contentando com somente as estimular. É o teatro ortodoxo que insiste em dividir razão e emoção, de modo a fazer com que esta comande a primeira. Quando alguém faz o mais leve movimento para introduzir um mínimo de razão na prática teatral, seus profissionais berram: “Estão querendo abolir as emoções!”

4. As idéias de Brecht não são novas. Opinião usualmente expressa na fórmula “novas” idéias de Brecht.

Isto é dito sobretudo por pessoas que não atacam essas idéias porque elas sejam velhas e elas mesmas tenham idéias mais novas, mas porque são a favor das antigas e estão interessadas em fazer com que as idéias dos outros pareçam igualmente velhas. Na realidade, os partidários do teatro épico estão sempre procurando na história do teatro precedentes para alguns de seus princípios. Eles fazem o que podem para eliminar qualquer tom de novidade que possa dar a tais princípios um sabor de moda. Os princípios do teatro épico não têm muito

1. Parte do texto denominado “A little private tuition for my friend Max Gorelik”, publicado por John Willett, em seu *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. Nova York: Hill and Wang, 28ª ed., 1997, p. 162-3. Para quem tem acesso às obras de Brecht em alemão, o texto se encontra no terceiro volume de seus *Schriften zum Theater*, p. 69-72.

a ver com a estética filosófica alemã do início do século XIX. Como Marx insistia sempre, essa estética (Kant e Hegel) permanece vários graus acima das opiniões estéticas de muitos supostos marxistas, que na verdade não a conhecem, nem a entendem, assim como não entendem o que interessa nos ensinamentos de Marx.

5. Nós americanos (franceses, dinamarqueses, suíços, etc.) devemos derivar nossa estética das peças americanas (francesas, dinamarquesas, suíças, etc.).

Não existe uma dramaturgia suíça; a francesa já existiu um dia; a dramaturgia americana e a dinamarquesa impressionam os europeus por seu caráter completamente europeu. Na Alemanha o teatro épico por muito tempo foi considerado “não-alemão”; os nazistas o desqualificam como puramente decadente. Em contraposição, o capitalismo é um fenômeno extraordinariamente internacional e, pelo visto, produziu uma extraordinária similaridade de condições em diferentes países. Sobre o aprendizado com os erros de outros povos, ver *Doença infantil...*, de Lenin.

Para pensar em casa

Além dessas notas, Brecht também chamou a atenção do amigo para tópicos relevantes que costumam passar despercebidos em muitos debates:

- A intensificação da luta de classes produziu um tal conflito de interesses em nossas platéias que elas não têm mais condições de reagir à arte espontaneamente e em unanimidade. Por consequência, o artista não pode tomar o sucesso espontâneo como critério válido para seu trabalho. Nem pode cegamente admitir as classes oprimidas como tribunal de primeira instância,

pois seu gosto e seus instintos são igualmente oprimidos.

- Até uma torre de marfim é um lugar melhor para se ficar hoje em dia do que uma *villa* em Hollywood. Mas o artista realmente disposto a tomar parte nas lutas dos oprimidos não precisa se encasitelar para descobrir o que tem a fazer.

- Só se produz confusão quando se tenta contrabandear certas verdades envolvendo-as com cobertura de glacê. Isto é o mesmo que tentar alçar o tráfico de drogas a um plano moral mais elevado por meio da exposição de suas vítimas à verdade. Para começar, elas não têm como a reconhecer, e certamente estarão incapacitadas para a sua lembrança quando ficarem sóbrias.

- São os adversários da nova dramaturgia os defensores das “eternas leis do teatro” que supõem que, ao renunciar ao processo da empatia, o teatro moderno está renunciando às emoções. Tudo o que o teatro moderno faz é descartar uma esfera subjetiva das emoções que é gasta e decrépita e pavimentar o caminho para emoções de uma nova era: novas, multifacetadas e socialmente produtivas.

- O teatro moderno não pode ser julgado por sua capacidade de satisfazer os hábitos do público, mas por sua capacidade de transformá-lo. Ele precisa ser questionado não sobre seu grau de conformidade com as “eternas leis do teatro”, mas sobre a sua habilidade em dominar as leis que regem os grandes processos sociais da nossa época. Não sobre se ele é capaz de interessar o espectador em comprar um ingresso — isto é, no próprio teatro — mas sobre se ele é capaz de despertar seu interesse pelo mundo.

COSTA, Iná Camargo. Sobre a atualidade de Brecht no seu centenário. (Nota em homenagem a Brecht). *Crítica Marxista*, São Paulo, Xamã, v.1, n.7, 1998, p. 163-167.

Palavras-chave: Homenagem; Bertolt Brecht.