

Sobre Brecht e Marx (1968)

LOUIS ALTHUSSER *

Estou profundamente desconcertado por tomar a palavra diante do Piccolo e seus Amigos¹, pois sou extremamente ignorante em todas as questões de teatro. Tenho alguns pequenos conhecimentos em filosofia e em política. Conheço um pouco de Marx e Lênin. É tudo.

Quanto ao teatro, tudo o que posso dizer é que gosto muito das realizações do Piccolo Teatro. Infelizmente, assisti apenas *El Nost Milan*, *Le Baruffe Chiozzotte* e *Arlecchino*². Mas, essas três peças me impressionaram profundamente. *El Nost Milan* desempenhou um papel importante em minhas pesquisas filosóficas. Ao assistir *El Nost Milan*, compreendi um pouco melhor certas coisas importantes do pensamento de Marx.

* Este texto foi publicado no tomo II da coletânea de textos de Louis Althusser, organizada por François Matheron e intitulada: *Écrits philosophiques et politiques*. Paris, Éditions STOCK/IMEC, 1997, pp. 561-578. Na apresentação deste texto, Matheron faz as seguintes observações: “As primeiras linhas desse texto sobre Brecht e Marx, ao qual o próprio Althusser não dá nenhum título, mostra que ele foi escrito à propósito do debate organizado, em 1º de abril de 1969, pelo Piccolo Teatro de Milão, no curso do qual foi lida a sua *Lettre à Paolo Grassi*. Seu caráter inacabado, somado à ausência de qualquer menção a esse texto no balanço da discussão publicado no jornal L’Unità, em 3 de abril de 1968, permite, contudo, observar que ele não foi pronunciado. Os arquivos de Althusser contêm igualmente notas de leitura sobre os Escritos sobre o Teatro de Brecht, bem como interessantíssimas notas preparatórias, cujo conteúdo nem sempre foi retomado, no próprio texto”. Tradução de Danilo Enrico Martuscelli.

¹ Nota da Tradução Brasileira (N. T. B.). Althusser refere-se aqui ao Piccolo Teatro de Milão e à Associação dos Amigos do Piccolo Teatro, respectivamente.

² N. T. B. Conservamos aqui o nome das peças em italiano, tal como aparecem no original do texto. *El Nost Milan* foi escrita por Carlo Bertolazzi, já as peças *Le Baruffe Chiozzotte* e *Arlecchino servitore di due padroni* foram escritas por Carlo Goldoni. Todas as três peças foram dirigidas por Giorgio Strehler. Althusser faz uma análise da peça de Bertolazzi no capítulo “‘Piccolo’, Bertolazzi e Brecht: notas sobre um teatro materialista”, da obra *A favor de Marx*.

Acrescento que conheço também os Escritos Teóricos de Brecht sobre o Teatro. Acabo de lê-los nesses últimos dias³. Eles são absolutamente extraordinários para um filósofo marxista.

Vejam: as minhas relações com o teatro são, sobretudo, relações filosóficas e políticas. Evidentemente, tenho também uma relação direta como espectador com algumas peças que assisti. Mas, a minha experiência é curtíssima. É preciso que vocês saibam disso, para corrigir o que posso lhes dizer. No fundo, falo do teatro *de fora*, como filósofo e como político, como filósofo marxista. Eu lhes peço, então, ao mesmo tempo um enorme rigor e uma enorme tolerância.

Se assim mesmo posso ter a audácia de falar do teatro, eu que sou apenas filósofo, é porque tenho a impressão de que Brecht, que conhecia o teatro, me permite. Brecht não deixou, durante sua vida, de colocar em relação direta o teatro e a filosofia.

Em 1929, ele escrevia: “O futuro do teatro está na filosofia”⁴. Em 1953, portanto, vinte e quatro anos mais tarde, ele retomaria a mesma tese, aplicando-a energeticamente (“Un entretien socialiste”, 7 de março de 1953)⁵. Ele escrevia então:

“Meu teatro... é um teatro filosófico, no sentido comum desse conceito. Quero dizer que ele se interessa pelo comportamento e pelas opiniões das pessoas... Para meu alívio, me será permitido talvez emprestar o exemplo de Einstein referindo-se ao físico Infeld que, para dizer a verdade, desde sua mais tenra origem, havia acabado de refletir sobre dois seres humanos: um que anda por detrás de um raio luminoso, e outro que está preso num elevador em queda livre. Ora, a gente sabe quais coisas complexas saíram dessa reflexão. O princípio que quis aplicar ao teatro, é o de que não basta

³ Nota da Edição Francesa (N. E. F.). Notas datilografadas sobre os *Écrits sur le théâtre* de Brecht foram conservadas nos arquivos de Althusser.

N. T. B. A última edição da obra *Estudos sobre teatro*, publicada no Brasil, foi traduzida por Fiana Hasse Pais Brandão pela Editora Nova Fronteira, em 2005. Cabe observar, no entanto, que as edições brasileiras dessa obra de Brecht não são completas. Para se ter uma noção disto, basta comparar o número de páginas da edição brasileira citada acima com o número de páginas da edição francesa publicada pela Plêiade, em 2001. Enquanto que a primeira possui apenas 256 páginas, a segunda possui 1470. É importante ressaltar que para tratar da obra de Brecht, Althusser toma como referência a edição francesa dos *Écrits sur le théâtre*, organizada pela editora L'Arche.

⁴ N. E. F. *Écrits sur le théâtre*. Paris, L'Arche, 1963, p. 24.

⁵ N. E. F. *Écrits sur le théâtre*. Paris, L'Arche, 1963, pp. 265-266.

se contentar em dar uma interpretação do mundo; é preciso também transformá-lo. As mudanças que resultaram dessa vontade (vontade que eu próprio tomei lentamente consciência) sempre foram, pareçam elas insignificantes ou importantes, mudanças operadas no jogo teatral; dito de outra maneira: um grande número de regras antigas permaneceu naturalmente imutável. É nesse insignificante ‘naturalmente’ que reside todo meu erro. Nunca me ocorreu de falar, por assim dizer, dessas regras antigas que ficariam imutáveis, e muitos daqueles que leram as minhas indicações às comédias e as ‘Notas’ sobre as minhas peças pensam que eu propunha suprimir essas regras também. Que meus críticos vão primeiramente, como simples espectadores, ao teatro que faço, em vez de se preocupar em primeiro lugar com as minhas teorias, e eles verão simplesmente teatro, um teatro que espero cheio de fantasia, de humor e de idéias. E é ao analisar o efeito produzido por esse teatro que eles serão surpreendidos pelas novidades, que eles poderão depois encontrar a explicação nas minhas declarações teóricas.”

Permitam-me, na condição de filósofo, resumir os pontos fundamentais desse texto capital. Brecht enuncia um certo número de Teses determinadas, direta ou indiretamente. Vou retomá-las, explicando-as muito esquematicamente. Eis o que Brecht nos diz:

1. O teatro existe. É um acontecimento histórico e cultural. É um acontecimento.
2. Eu não quis suprimir suas regras antigas. Isso quer dizer: eu não quis suprimir o *teatro*. Pois essas regras antigas são justamente aquelas que fazem com que o teatro seja o *teatro*. Essa tese é muito importante. Ela indica que o teatro não é a vida, que o teatro não é a ciência, que o teatro não é propaganda ou agitação diretamente política. Isso não quer dizer que Brecht não reconhecia a importância da vida, da ciência e da política: ao contrário, ele julga que essas realidades são essenciais para o teatro, e ninguém afirmou isso com tanta força como ele. Mas, isso quer dizer que, para Brecht, o teatro deve continuar a ser teatro, ou seja, uma arte. Isso se nota claramente quando ele declara: vão ver minhas peças, e vocês verão “simplesmente teatro, um teatro que espero cheio de fantasia, de humor e de idéias”.
3. Eu me limitei a introduzir algumas mudanças no interior do teatro, no interior do “jogo” do teatro, a fim de produzir certos efeitos novos. É

preciso entender “jogo” em dois sentidos. Primeiramente, no sentido tradicional do jogo teatral (o teatro é um jogo: os [atores] jogam; o teatro é uma representação fictícia da realidade. O jogo não é a vida, não é a realidade. O que é representado no teatro não é a vida em pessoa. Se ela é representada, é porque ela não está *presente*). Mas, é preciso entender “jogo” num segundo sentido: pois, o teatro permite esse “jogo” (no sentido em que há “jogo” numa porta, numa dobradiça, num mecanismo). Isso quer dizer que o teatro é tanto acontecimento como abrange o *lugar*, o “jogo”, para introduzir essas mudanças.

4. As mudanças que introduzi no teatro dependem da minha vontade filosófica. Essa filosofia é resumida por Marx na célebre XI Tese sobre Feuerbach: os filósofos se contentaram em interpretar o mundo, é preciso transformá-lo. A filosofia que orientou Brecht nas mudanças que ele introduziu no “jogo” do teatro é a filosofia marxista.

Ora, justamente, o que me impressiona imensamente, é um tipo de paralelismo entre a revolução de Brecht no teatro e a revolução de Marx na filosofia. Brecht não era filósofo, dir-se-á, e os professores de filosofia não vão buscar em Brecht lições de filosofia. Por quê? Porque ele não escreveu um livro de filosofia, ele não elaborou um sistema filosófico, nem tinha um discurso teórico filosófico. O próprio Brecht afirmava que era leigo em filosofia. Os professores de filosofia não têm razão. Pois, Brecht compreendeu muito bem o essencial da revolução filosófica de Marx. Ele a compreendeu *em estado prático*, não como um discurso teórico, mas como chamarei de sua *prática teatral*. Brecht não fala nunca de prática teatral, mas sempre de mudanças na *técnica* teatral. Ele parece assim falar apenas de técnica. Mas não há técnica totalmente despida: uma técnica está sempre inserida em uma prática, ela é sempre a técnica de *uma* prática. A[s] revolução[ões] de Brecht na técnica teatral devem ser entendidas como efeitos de uma revolução na *prática* teatral⁶. Isso está absolutamente claro nos textos de Brecht: suas reformas da técnica teatral estão sempre ligadas a uma concepção do conjunto da encenação, a uma concepção do sujeito, a uma concepção da relação cena-público, atores-público, a uma concepção da relação teatro-história, a uma concepção filosófica. O conjunto desses termos faz com que as reformas técnicas de Brecht devam ser entendidas como os efeitos de uma revolução na prática teatral.

⁶N. E. F. Texto incerto. O texto datilografado contém: “A revolução de Brecht na técnica teatral deve ser entendida como efeitos de uma revolução na *prática* teatral”, precedida por uma passagem riscada por Althusser: “As revoluções técnicas de Brecht devem ser entendidas como...”.

Ora, aqui está o ponto essencial. A revolução filosófica de Marx é em todos os aspectos parecida com a revolução teatral de Brecht: é uma revolução na *prática* filosófica.

Brecht não suprime o teatro. O teatro existe; ele desempenha um papel determinado. Marx não suprime a filosofia. A filosofia existe, ela desempenha um papel determinado. Brecht não elabora todas as partes de um novo teatro, seja um antiteatro, seja um teatro que rompe com todo o teatro passado, que, por exemplo, suprime todo o repertório. Do mesmo modo, Marx e os marxistas não elaboram todas as partes de uma nova filosofia, uma antifilosofia, ou uma filosofia que rompe com toda a tradição filosófica passada. Brecht toma o teatro tal como ele existe, e opera no interior do teatro tal como ele existe. Do mesmo modo, Marx toma a filosofia tal como ela existe, e opera no interior da filosofia tal como ela existe. O que Brecht revoluciona é a maneira de praticar o teatro: o que ele traz de novo, é uma nova *prática* do teatro. Do mesmo modo, o que Marx revoluciona na filosofia, é a maneira de praticar a filosofia: o que ele traz de novo, é uma nova prática da filosofia, não, como Gramsci a exprimiu injustamente, uma filosofia nova, uma filosofia da práxis, mas uma nova prática da filosofia⁷. A gente pode dizer exatamente da mesma maneira: o teatro de Brecht não é um teatro da práxis, o que há de novo nele é uma nova prática do teatro.

É necessário ir ainda muito mais longe. O que é que permite a Marx e a Brecht proporem uma nova prática na filosofia e no teatro? Uma condição fundamental: o *conhecimento* da natureza e dos mecanismos da filosofia (para Marx) e do teatro (para Brecht).

Essa é uma questão completamente determinante. Pouco importa que esse conhecimento da natureza e dos mecanismos da filosofia e do teatro seja ou não o objeto de grandes obras teóricas. Isso é desejável, mas não é absolutamente indispensável. Hoje ainda, nós não temos uma teoria satisfatória da natureza e dos mecanismos, nem da filosofia nem do teatro. Desse ponto de vista, Marx e Lênin são tão “ingênuos” frente à teoria da natureza e aos mecanismos da filosofia quanto Brecht o é frente à natureza e aos mecanismos do teatro. Eles são, se quiser, ingênuos teoricamente, do ponto de vista dos professores de filosofia, que têm sempre necessidade de tratados teóricos explícitos e impecáveis. Mas, para nós, o que conta são os fatos novos, as práticas novas, mesmo se esses fatos e essas práticas revolucionárias não são o objeto de discursos teóricos explícitos e impecáveis. É na prática filosófica de Marx e de Lênin, é na prática teatral de Brecht que se pode

⁷ N. E. F. Notamos que o penúltimo parágrafo de *Lênin e a filosofia* (conferência pronunciada em 24 de fevereiro de 1968) termina com uma fórmula praticamente idêntica “*O marxismo não é uma (nova) filosofia da práxis, mas uma prática (nova) da filosofia*”.

descobrir seu conhecimento, mais ou menos explicitado, da natureza e dos mecanismos de seu objeto, a filosofia ou o teatro.

Se examinarmos essas duas práticas, podemos constatar esse resultado comum à filosofia e ao teatro: é muito evidente que Marx e Lênin, de um lado, e Brecht, de outro, sabem perfeitamente, pois compreenderam que a filosofia e o teatro têm profundas relações com as ciências, de um lado, e com a política, de outro. Eis aqui o primeiro ponto.

Mas isso não basta. Para simplificar as coisas, deixo de lado a relação com as ciências, e retenho apenas a relação com a política. Marx e Brecht compreenderam, cada um à sua maneira, que o próprio da filosofia e do teatro era manter com a política uma relação mistificada. A filosofia e o teatro são fundamentalmente determinados pela política, e, contudo, fazem todos seus esforços para eclipsar essa determinação, para negar essa determinação, para fingir que escapam à política. Fundamentalmente, tanto na filosofia como no teatro, é sempre a política que fala: mas quando a filosofia ou o teatro fala, o resultado, é que não se entende mais nada da voz da política. A filosofia e o teatro falam sempre para encobrir a voz da política. E conseguem muito bem. Podemos até mesmo dizer que, na imensa maioria dos casos, a filosofia e o teatro têm por função abafar a voz da política. Eles existem apenas através da política, e ao mesmo tempo eles existem para suprimir a política, à qual eles devem sua existência. O resultado é bem conhecido: a filosofia passa seu tempo afirmando que não faz política, que está acima dos conflitos políticos de classe, que se dirige a todos os homens, que fala em nome da Humanidade, sem tomar partido, ou seja, sem reconhecer o partido político que ela segue. É o que Marx chama de a filosofia que se contenta em interpretar o mundo. Na realidade, nenhuma filosofia se contenta em interpretar o mundo: toda filosofia é politicamente ativa, mas a maioria das filosofias passa seu tempo negando que sejam politicamente ativas. Elas dizem: nós não tomamos partido em política, nós nos contentamos em interpretar o mundo, em dizer o que ele é. É o que Freud denomina uma *denegação*. Quando alguém vem lhes dizer: eu não faço política, você pode estar certo que esse alguém faz. É a mesma coisa com o teatro. Brecht chamou pelo seu nome esse teatro que faz política, mas declara que não faz política: é o teatro do divertimento vespertino, o teatro culinário, o teatro do simples gozo estético. Há tanto uma filosofia pudica como um teatro pudico. A filosofia pudica é doente de especulação. O teatro pudico é doente de esteticismo, doente de teatralidade. Nesses dois casos, vemos aparecer uma verdadeira religião, uma fascinação, uma vertigem, uma hipnose, um gozo puro. A filosofia torna-se um objeto de consumo e de gozo especulativo, o teatro um objeto de consumo e de gozo estético. Os filósofos acabam criando filosofias para o consumo e o gozo especulativo, os dramaturgos, e os diretores e atores, acabam criando o teatro para o consumo e o gozo estético, culinário, etc. A crítica da especulação-

interpretação do mundo em Marx, e a crítica do teatro ou da ópera culinária em Brecht são uma única e mesma coisa.

Daí deriva a revolução da *prática* em Marx e em Brecht. Não se trata de criar uma nova filosofia, ou um novo teatro. Trata-se de instaurar uma nova prática no interior da filosofia, para que ela deixe de ser interpretação do mundo, ou seja, mistificação, e sirva à transformação do mundo; trata-se de instaurar uma nova prática no teatro para que ele deixe de ser mistificação, ou seja, divertimento culinário, e sirva também à transformação do mundo. O primeiro efeito da nova prática deve assim se pronunciar sobre a destruição da mistificação da filosofia e do teatro. Não suprimir a filosofia e o teatro, mas suprimir sua mistificação. É preciso então chamar as coisas pelo seu nome, chamar a filosofia pelo seu nome, chamar o teatro pelo seu nome, reconduzir a filosofia ao seu verdadeiro lugar e reconduzir o teatro ao seu verdadeiro lugar, para fazer aparecer essa mistificação como mistificação e, ao mesmo tempo, para mostrar a verdadeira função da filosofia e do teatro. Tudo isso, naturalmente, deve se fazer na filosofia e no teatro. Para colocar a filosofia e o teatro nos seus devidos lugares, é preciso efetuar um *deslocamento* (*spostamento*) no interior da filosofia e do teatro.

Desse modo, as coisas são bastante parecidas em Marx e em Brecht. É nesse sentido que é preciso compreender o que Brecht chama de o *Verfremdungseffekt*, que foi traduzido muito bem para o francês como efeito de distanciamento⁸, que eu traduziria de preferência como efeito de *deslocamento*⁹ ou efeito de *decalagem*¹⁰.

Esse efeito não deve ser entendido apenas como efeito de técnicas teatrais, mas como um efeito geral da revolução da prática teatral. Não se trata de mudar de lugar, de deslocar alguns pequenos elementos no jogo dos atores, trata-se de um deslocamento que afeta o conjunto das condições do teatro. A mesma regra é válida para a filosofia. Trata-se, portanto, de um *conjunto de deslocamentos*, que constituem essa nova prática.

⁸ N. T. B. A tradução para o francês do verbete alemão *Verfremdungseffekt*, ao qual Althusser se refere, é a seguinte: *effet de distanciation*. Essa noção elaborada por Brecht já foi traduzida, em Portugal, como efeito de distanciação. No Brasil, o uso mais corrente é efeito de distanciamento, embora haja autores que preferem utilizar a idéia de efeito de estranhamento. Patrice Pavis, por exemplo, considera mais apropriada a idéia de estranhamento que de distanciamento para designar a palavra *Verfremdung* que aparece na obra de Brecht, pois entende que “o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica”. Ver: *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 106.

⁹ N. T. B. No texto original de Althusser: *effet de déplacement*.

¹⁰ N. T. B. No texto original de Althusser: *effet de décalage*. De acordo com o dicionário Houaiss, a palavra decalagem vem do francês *décalage* e seu sentido etimológico é o seguinte: “ação de retirar um calço e, em conseqüência, a estabilidade ou equilíbrio de alguma coisa”.

Entre todos esses deslocamentos, há um deslocamento fundamental que é a causa de todos os outros e que resume ao mesmo tempo todos os outros: o *deslocamento do ponto de vista*. A grande lição de Marx e de Brecht é a de que é preciso deslocar o ponto de vista geral a partir do qual todas as questões da filosofia e do teatro são consideradas. É preciso abandonar o ponto de vista da interpretação especulativa do mundo (filosofia) ou do gozo estético culinário (teatro), e se deslocar, para ocupar um outro lugar, que é, grosso modo, aquele da *política*. Eu já disse que na filosofia e no teatro, é a política que fala, mas que sua voz é em geral encoberta. É preciso voltar a dar a palavra à política, é preciso então deslocar a voz da política e a voz do teatro, para que a voz que se compreende seja a voz que fala do lugar da *política*. É o que Lênin refere-se à posição de partido em filosofia. Há em Brecht toda uma série de expressões que voltam a dizer: é preciso ocupar uma posição de partido no teatro. Por posição de partido, não é preciso se compreender algo que seja idêntico à posição de partido na política, pois a filosofia e o teatro (ou a arte) *não são a política*. A filosofia é diferente da ciência, e diferente da política. O teatro é diferente da ciência e da política. Não se trata, portanto, de identificar filosofia e ciência, filosofia e política, teatro e ciência, teatro e política. Mas é preciso ocupar, na filosofia como no teatro, o lugar que *representa a política*. E para ocupá-lo, naturalmente, é preciso encontrá-lo. Isso não é fácil, porque para saber onde está o lugar da política na filosofia e no teatro, é preciso saber como funcionam a filosofia e o teatro, e *como* a política (e a ciência) são representadas. Não se vê a olho nu o lugar da política no teatro. (Esse lugar é similar ao que ela se desloca na história, ou, para falar com mais precisão, é similar ao que a política muda de *representantes* na história da filosofia e do teatro).

Uma vez que se efetuou esse deslocamento fundamental, todos os deslocamentos são conseqüências deste. Na realidade, tudo isso se faz ao mesmo tempo. É para clarificar a exposição que faço essas distinções. Na realidade, não há distinções.

Todos os efeitos do deslocamento de que fala Brecht são efeitos desse deslocamento fundamental. Vou tentar enumerá-los.

1. É necessário, em primeiro lugar, *deslocar o teatro da ideologia do teatro* que existe na cabeça dos espectadores. Para isso, é necessário “mostrar” que o teatro é teatro, apenas teatro, e não a vida. É necessário mostrar que a cena é uma cena, colocada artificialmente diante dos espectadores, e não o prolongamento da sala. É necessário mostrar que há entre a sala e a cena um vazio, uma distância. É necessário mostrar essa distância *sobre* a própria *cena*. Daí deriva toda uma série de reformas técnicas relativas à decoração, às luzes, aos objetos, ao vestuário, aos cartazes, aos painéis, aos *songs*, etc. É necessário romper com a cumplicidade entre os espectadores e o espetáculo, que é uma cumplicidade mistificada. Trata-

se aí de um deslocamento físico, que faça ver o que o teatro e os espectadores não querem ver: que o teatro não é a vida.

2. É necessário em seguida *deslocar a concepção da peça* da concepção tradicional. É o que Brecht refletiu ao falar de “estilo épico”. Isso se refere antes de tudo à concepção do diretor e, evidentemente à concepção do autor desde que ele escreva uma peça. Mas a concepção do diretor é completamente determinante. Pode-se encenar mal uma boa peça (por exemplo, *Mãe Coragem* no TNP¹¹), e encenar muito bem uma peça menos boa (por exemplo, *El Nost Milan*¹²). Esse deslocamento consiste essencialmente em descentrar a peça, em evitar que a peça seja a forma da representação espontânea que o público faz da vida, dos conflitos, do drama e de sua solução. Podemos resumir esse deslocamento tomando um exemplo inteiramente simbólico, e dizendo que a peça não deve ter seu centro nela mesma, mas fora dela, ou que não deve mais haver heróis na peça, que não deve mais haver na peça a cena na qual tudo é apresentado e resumido, da grande cena do conflito clássico. Por exemplo, o golpe de gênio de Brecht em *Galileu* é de não ter mostrado a grande cena do processo (cf. Dort¹³). O processo de Galileu, todo mundo espera vê-lo. Todo mundo espera ouvir Galileu pronunciar a frase histórica, à propósito da terra: “*e contudo ela gira!*” Brecht não mostra o processo, e Galileu não pronuncia a frase histórica. O resultado, é que o centro da peça não está na peça, mas fora da peça, e que esse centro, a gente não o vê nunca.
3. É necessário enfim *deslocar o jogo dos atores* da idéia que os espectadores e os próprios atores fazem do jogo de um ator. Sobre esse ponto, todo mundo conhece as grandes inovações técnicas de Brecht. É diante de si próprio que o ator deve tomar essa “distância”: o ator deve se deslocar diante da ideologia do ator. Normalmente, temos a tendência de conceber todas essas inovações de Brecht como puramente técnicas. É verdade: Brecht modificou a técnica do jogo do ator, mas essa técnica é uma parte de uma alteração mais ampla, é uma parte de uma alteração da prática teatral em seu conjunto. Se a destacamos do resto, ela funciona sem efeito. Hoje, todo mundo aplica as técnicas de Brecht. Podemos

¹¹ N. E. F. *Mãe Coragem* de Brecht foi encenada no Teatro Nacional Popular por Jean Vilar, em 1951.

¹² N. E. F. Cf. “‘Piccolo’, Bertolazzi e Brecht”, op. cit.

¹³ N. E. F. Referência provável à Bernard Dort, “Galilée et le cocher de fiacre”, *Théâtre public. Essais de critique*, Paris, Seuil, 1967, pp. 188-196.

dizer sem receio de se enganar que a redução da revolução da prática teatral de Brecht a simples receitas (...) técnicas é uma traição à revolução de Brecht. Uma prática é bem diferente de uma técnica.

O resultado de todos esses deslocamentos produz uma nova relação entre o espetáculo e o público. É uma relação *deslocada*. Brecht exprimiu esse efeito de deslocamento como efeito-V¹⁴, no próprio público, como o fim da *identificação*. O público deve deixar de se identificar com o que a cena lhe faz ver, ele deve se encontrar em posição crítica, e tomar o seu próprio partido, julgar, escolher e se decidir. A peça não decide nada por ele. A peça não é uma roupa pronta a vestir. A peça não é uma roupa. O público deve cortar sua própria roupa com o tecido da peça, ou ainda com os pedaços de tecido que a peça lhe dá. Pois, não há na peça roupa pronta. Em termos simples, não há heróis.

Não tenho tempo de demonstrar que na revolução filosófica de Marx, as coisas se passam exatamente da mesma maneira. A revolução filosófica de Marx consiste em provocar deslocamentos na filosofia com um duplo objetivo: suprimir em estado prático os efeitos da mistificação filosófica, e permitir àqueles que são atingidos pela prática filosófica marxista de se decidir com todo conhecimento de causa.

Resta, contudo, uma diferença importante: é que, apesar de todas essas semelhanças, *o teatro não é a filosofia*, o que constitui o objeto do teatro não é o que constitui o objeto da filosofia. Do teatro, é a arte, da filosofia, é a teoria.

É talvez aqui que Brecht atinge seus limites. Ele afirma que embora o teatro deva mostrar a política e a ciência, deve subsistir o teatro, pois o teatro é algo de específico, mas ele não diz muito bem em que o teatro é algo de específico, ele não diz o que faz com que o teatro seja teatro e não outra coisa. Contudo, Brecht nos dá razoavelmente certas indicações positivas. Por exemplo, ele afirma que o teatro deve *mostrar*, fazer ver, de maneira concreta, visível, o comportamento dos atores, e que a particularidade do teatro é mostrar. Mas ele diz também que o teatro deve *divertir*. A particularidade do teatro é então mostrar alguma coisa de importante, divertindo. Como se pode ao mesmo tempo mostrar e divertir, e de onde vem o divertimento? Sobre isso, Brecht oferece explicações que não são muito satisfatórias. Ele tem a tendência de identificar “mostrar” e fazer conhecer (ciência). (Há um lado *Aufklärer* em Brecht: o tema do “teatro da era científica”, etc.) Ele tem a tendência de interpretar o divertimento como um jogo, jogo de compreender, jogo de se sentir capaz de tomar partido na transformação do mundo, jogo da transformação. Ele tem a tendência de colocar em relação direta, em curto-circuito, a transformação do mundo

¹⁴ N. E. F. “Efeito de distanciamento ou efeito V. (*Verfremdungseffekt*)”: Brecht, “Nouvelle technique d’interprétation”, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 148.

com a transformação do espectador, a ciência da época moderna com o conhecimento objetivo que o teatro concede ao espectador. Todavia, essas explicações esbarram em dificuldades. A dificuldade essencial, o próprio Brecht a enunciou, ao afirmar que o que se passa sobre o [cena do] teatro não é a ciência, nem a vida, e que é necessário desconcertar o espectador, frustrar sua expectativa. Como essa decepção pode ser ao mesmo tempo um jogo? E qual relação há entre esse jogo e o divertimento que o teatro deve necessariamente buscar? As explicações teóricas de Brecht são insuficientes, mas, uma vez mais, não é preciso acreditar que Brecht está por inteiro em suas explicações teóricas. Há muito mais em sua prática que em suas explicações teóricas. Gostaria de tentar, por conta própria, tirar algumas explicações teóricas suplementares da prática de Brecht, e também de Strehler.

De início, colocarei uma questão muito simples a qual o próprio Brecht respondeu: qual é o *objeto* da representação teatral, de que é feito o *objeto* que permite à representação teatral ter lugar, ao mesmo tempo do lado do público, e do lado dos atores? É um fato: o teatro existe. Mas para que ele exista, é necessário que se passe alguma coisa entre o público e a cena: é necessário então que haja alguma coisa que permita a comunicação teatral, e sobre a qual se exerce a prática teatral. Brecht a exprime muito bem: são *as opiniões e os comportamentos dos homens*. Na nossa linguagem teórica marxista, diremos: o objeto do teatro é o ideológico. O ideológico não são apenas idéias, ou sistemas de idéias, mas, como elucidou Gramsci, são ao mesmo tempo idéias e comportamentos, idéias nos comportamentos, que formam um todo. Desde que os espectadores venham ao teatro, eles têm, na cabeça e no corpo, idéias e comportamentos. Sobre a cena, nós lhes mostramos suas idéias e comportamentos, idéias nos comportamentos, mostramos-lhes o ideológico. O que permite a existência do teatro é que o público vem ver sobre a cena o que ele tem na cabeça e no corpo. Para retomar uma velha fórmula, que não é desmentida, o que o público vem ver no teatro é a si próprio. O teatro é como um espelho diante do qual os espectadores se colocam para ver o que eles têm na cabeça e no corpo, eles vêm ao teatro para *se reconhecer*. É completamente fundamental: pois nós já sabemos que o ideológico tem por função o *reconhecimento* (e não o conhecimento). A prova: podemos encontrá-la na reação popular espontânea diante de uma representação teatral bem sucedida de um personagem. O público diz: “É assim mesmo! Como é verdadeiro.” É a expressão própria do *reconhecimento*, como diante de um retrato: “É ele mesmo.” Quando vem ao teatro, o público vem sempre na esperança de poder dizer no fim: “É assim mesmo.” Quando ele se reconheceu, quando está bem seguro de ser reconhecido, ele fica contente. Primeira satisfação.

Mas para que esse prazer do reconhecimento de si ideológico seja verdadeiramente saboroso, é necessário que ele contenha um certo risco, o risco de um certo

perigo. Quando nós vimos ao teatro para procurar uma boa confirmação de nós mesmos, um bom reconhecimento de nós mesmos, não estamos completamente seguros de nós mesmos, duvidamos um pouco de nós mesmos. Naturalmente, não confessamos, mas isso faz parte do prazer que esperamos. É porque o teatro gera verdadeiramente prazer apenas ao *jogar* com esse risco, com esse perigo, com essa dúvida – para afastar finalmente todo risco, todo perigo, toda dúvida. Ao jogar com os medos, com as dúvidas, com os riscos, o teatro fala bem alto o que pensamos apenas bem baixo. Isso dá ao espectador um duplo prazer: de início, ele ri, porque ele crê que são *sempre os outros* que têm medo, que duvidam, etc. Depois, ele fica contente, pois afinal de contas tudo se há de arranjar, de uma maneira ou de outra, e o prazer é multiplicado pelos perigos de que escapamos. Por fim, reconhecemos, e afirmamos: é bem verdade, o que significa que nos reconhecemos, que nós justificamos. Quando vem ao teatro, o espectador aceita a regra do jogo: com razão “jogamos” com suas idéias e seus comportamentos, para lhe *mostrar* que suas idéias e seus comportamentos não correm nenhum risco. O teatro é uma catarse, dizia Aristóteles, e Freud: a arte é um triunfo fictício. Traduzamos: um triunfo fictício, é um risco fictício. No teatro, o espectador se dá o prazer de se ver brincar com fogo, para estar bem seguro que não há fogo, ou que o fogo não está nele, mas nos outros, de todo modo para estar seguro de que não há fogo nele.

Se quisermos saber por que o teatro diverte, é necessário levar em conta esse tipo muito particular de prazer: aquele de brincar com fogo sem perigo, com essa dupla condição: 1. é um fogo sem perigo porque ele está sobre a cena, e porque a peça de teatro apaga sempre o fogo, e 2. quando há fogo, este está sempre no vizinho.

Aqui é preciso dizer algumas palavras sobre os vizinhos, ou seja, o público. Pois o público é composto de vizinhos. O que distingue o teatro do cinema, se disse há muito tempo, é que o espetáculo está na sala. Historicamente isso é verdade: no teatro reencontram-se as diferentes classes da sociedade, em companhia ou em delegações mais ou menos numerosas. Uma sala de teatro, com seus lugares diferentes, os bons e os maus, com seus entreatos, com suas conversações, é uma pequena sociedade, onde são reproduzidas as relações sociais e suas diferenças. O povo vem assistir os grandes. Os grandes sabem que são observados. Numa sala de teatro, as pessoas se vêem e se observam. Elas se vêem duplamente: na sala antes de se ver sobre a cena. Os vizinhos, nos quais há fogo sobre a cena, estão também, como por acaso, na sala. Os pequenos, que observam os grandes com consideração na sala, riem dos grandes quando há fogo neles sobre a cena, ou eles os imaginam tão grandes sobre a cena pelo fato de superarem as crises de sua vida e de sua consciência¹⁵.

¹⁵ N. E. F. O texto se encerra aqui, manifestamente inacabado.