

BRECHT E O TEATRO ÉPICO*

INÁ CAMARGO COSTA

Universidade de São Paulo

Quero começar por uma explicação de tipo filológico por causa de uma observação da professora Cibele Rizek, na reunião “Arte contra a barbárie”. Ela mencionou um fenômeno que batizou – e gostei muito – de “pirataria semântica”. Em vista da pirataria semântica, preciso explicar um conceito fundamental aqui: o de pressuposto. Ele foi esvaziado e, com isso, na melhor das hipóteses, as pessoas o usam acreditando que significa apenas uma coisa que veio antes do fenômeno em pauta, mas, na pior, significa alguma hipótese que alguém assume antes de examinar algum objeto (nesse caso, pressuposto se torna sinônimo de suposição ou mesmo de preconceito). Ao contrário do que entendem os piratas semânticos, pressuposto é um conceito central no pensamento dialético e só pode ser considerado pressuposto o que, no âmbito dos fatos, aconteceu antes ou durante o fenômeno que está sendo examinado, mas tem uma relação tal que o fenômeno em exame fica inexplicável sem ele. Como eu vou falar sobre o teatro épico e a relação de Brecht com o teatro épico, preciso falar dos pressupostos dessa forma teatral.

1. Começando por aquele que o próprio Brecht apontou ainda nos anos de 1920, e que dispensa explicações, o principal pressuposto do teatro épico é a ascensão do proletariado à cena histórica.

2. Com o objetivo de entender o conceito de teatro épico, o pressuposto “tradição intelectual alemã” é fundamental e sem compreendê-lo o que vem depois fica sem sentido ou arbitrário. Sendo a tradição alemã muito vasta, aqui interessa destacar apenas a divisão da produção literária em gêneros e a correspondência de cada um deles a um âmbito da vida real, ou às dimensões da vida, como se diz. A tradição alemã dividiu as nossas experiências no mundo em três dimensões, às quais correspondem três gêneros literários:¹ a da interioridade, ou da subjetividade, que corresponde ao gênero lírico; a pública, ou a dimensão da vida cotidiana, no sentido do que acontece na rua, com muita gente envolvida, essa situação em que nós estamos, a esfera política, a esfera dos negócios, a esfera das guerras, isso

* Palestra proferida no Teatro Fábrica em 3 de maio de 2005.

¹ É claro que entre os dialéticos como Hegel a divisão só tem sentido para fins de análise, pois na experiência humana as três dimensões estão presentes ao mesmo tempo.

tudo é a esfera do épico; e a terceira dimensão, ou esfera, corresponde ao âmbito da vida privada, ou do que se passa entre quatro paredes, a vida em família, o conflito de gerações, as disputas entre irmãos, amores, grandes paixões, é a esfera do dramático. Essa divisão dos gêneros literários é um dos pressupostos teóricos do teatro épico.

Para um alemão que entrou para a vida literária, para a vida teatral ou para a vida intelectual no início do século XX, isso era um ponto pacífico. Todo mundo sabia disso. Na Alemanha não se discute a divisão da vida em esferas desde, pelo menos, 1830. Desconfio que isso se aprendia na escola primária. Um estudante de dez, doze anos já devia saber dessa distinção entre épico, lírico e dramático, correspondendo às diferentes esferas da experiência na vida; e até onde sei, até hoje isso nem mesmo é objeto de discussão. Está estabelecido na tradição alemã, é um ponto que Brecht nunca precisou discutir porque é um pressuposto, um critério que, para ele, estava em vigência havia pelo menos um século.

A divisão estabelecida pelos alemães entre as esferas lírica, épica e dramática é um pressuposto de qualquer discussão que pretenda avançar em relação ao fenômeno do teatro épico. Mas há uma outra questão: Brecht não é sinônimo de teatro épico. Quando Brecht chegou a Berlim, esse ponto também já estava resolvido. Chamar de teatro épico um tipo determinado de teatro que se fazia na Alemanha também já estava, não na boca de todo mundo, mas pelo menos a turma dele (Piscator, Döblin) já chamava o teatro político de épico. Simplesmente porque a esfera do político é a esfera do épico e o teatro que trata diretamente de assuntos políticos é teatro épico. Tão simples assim.

3. Outro pressuposto: a crise na percepção do fenômeno teatral também é muito anterior a ele. Brecht não tinha nem nascido e a crítica teatral – tanto na Alemanha, que era muito forte e continua sendo até hoje, mas na França era ainda mais importante – já não sabia, desde mais ou menos 1880, como designar as peças que tratavam de assuntos épicos. E por tratar de assuntos épicos, porém escritas segundo os pressupostos do drama, as peças não davam certo, as pessoas não as entendiam, os críticos as rejeitavam, por mal escritas, por tratarem de assuntos épicos segundo as exigências do drama. A crítica francesa de final do século XIX é uma coleção dos problemas que estavam sendo enfrentados por artistas e críticos. Uma observação aparece em quase todas: “o dramaturgo x, y, z (são inúmeros...) não é capaz de se ater ao dramático”, ou “o dramaturgo evita sistematicamente os momentos dramáticos”. Se o dramaturgo criticado não estivesse tratando da esfera privada, seria natural que evitasse o dramático, pois o assunto não permitia. Basta ler as peças da época para entender o problema: elas criam uma espécie de ruído. Ruído mesmo, barulho, porque, por exemplo, o dramaturgo está tratando de um bate-boca num bar. Nesse bate-boca não se trata de amores, de discussão sobre herança, ou de relação entre pai e filho. Em briga de bar normalmente se discutem assuntos da esfera pública (política, religião, futebol). Como consequência, os críticos não gostavam das cenas que aconteciam em bar porque elas não eram dramáticas. O que acontecia? A crítica, com o freio de mão puxado, cobrava dos dramaturgos que tratassem dos seus assuntos, que já

eram épicos, segundo as regras do drama e desqualificavam dramaturgos e peças porque as peças não eram drama nem podiam mais ser. Esse problema já era claríssimo na França de 1880. Brecht nasceu 18 anos depois. Quando começou a escrever sobre o assunto, quando começou a defender a proposta do teatro épico, Brecht expôs a sua genealogia literária, reivindicando como seus antecessores, em experiências que já não eram mais de teatro dramático, autores como Émile Zola, na França. Zola é um dos melhores casos porque ele, na verdade – isso é Brecht quem diz – é o primeiro a indicar os problemas a serem enfrentados por quem quiser fazer teatro que trate dos assuntos que interessam, que são os assuntos da política, mais complexos que os da vida entre quatro paredes (familiar). Zola era romancista e é bom insistir nesse ponto. Um número muito grande de romances e de contos do Zola foi adaptado para teatro e todos eles foram rigorosamente desqualificados como mau teatro. Para nós que temos interesse em Brecht, tudo o que a crítica desqualificou no século XIX como mau teatro é precisamente o que nos interessa. Porque é com os que fizeram mau teatro segundo a crítica do fim do século XIX que a gente vai aprender alguma coisa. Os que fizeram bom teatro estavam dentro das quatro paredes do drama fazendo tudo direitinho, tratando dos mesmos assuntos de sempre desde o início do século, a saber, triângulo amoroso, traição, corno manso, corno irritado – esses eram os assuntos do teatro francês do século XIX, do qual, no Brasil, o maior herdeiro é Nelson Rodrigues, diga-se de passagem. Faziam teatro direitinho, do jeito que a crítica queria que eles fizessem. Com esses não se aprende grande coisa, embora valha a pena estudar.

Esse outro pressuposto do teatro épico é metodológico, a saber, o espírito de contradição, que eu gosto de chamar de espírito de porco. Se o crítico escreveu que uma peça é ruim, vá ver, porque ali pode ter alguma coisa interessante. Quando a crítica elogia, você já pode nem ir. E, dependendo do elogio, eu tô fora! Quando o elogio é feito pelas razões erradas, aí interessa. Esse pressuposto metodológico implica que, sem espírito de porco, não se avança muito nem na apreensão, nem na compreensão, nem nos fundamentos do teatro épico. O espírito de porco é um dos mais importantes pressupostos do teatro épico, na teoria e na prática.

4. Uma outra forma, mais acadêmica, de referir esse pressuposto do espírito de porco é o do acerto de contas com a herança intelectual/teatral, constituindo outro pressuposto: acerto de contas com o passado. Quem não faz acerto de contas com a herança não avança, está condenado a repetir o que já foi feito. E isso vale em todas as esferas que nos interessam, a saber, na prática textual, na prática cênica e nos estudos teóricos. Sem definir quem são os companheiros de luta e quem são os adversários, não se avança no sentido teórico, não se entende nem o que está fazendo. Basta pensar o desastre que é um trabalho de doutorado de uma pessoa que não acertou as contas com a herança intelectual. Tende a ter como resultado dar igual valor para qualquer afirmativa. Eu já cansei de ler, no mesmo parágrafo, duas afirmativas contraditórias e o pesquisador concordando com as duas. Isso, do ponto de vista intelectual, se chama inconsistência. Quem não faz acerto de contas com a herança intelectual está condenado à inconsistência mental. O nome clínico é esquizofrenia. A universidade brasileira é especialista em

produzir esquizofrênicos porque não valoriza o acerto de contas com a herança intelectual. Quando muito o orientador consegue que o pesquisador faça um levantamento do que existe sobre o assunto. Se o pesquisador consegue fazer isso, a instituição já se dá por satisfeita, porque pelo menos ele mostra saber que tem bastante gente que já tratou do assunto. Muito mais grave do que isso é definir um assunto e tratar dele como se nunca a ideia pudesse ter ocorrido a alguém. Esse é outro problema muito comum nos trabalhos acadêmicos.

No acerto de contas com a herança é ainda mais importante ver quem é da sua turma e quem não é. Isso é essencial. Quem não descobrir isso, vai ser um esquizofrênico, por mais normal que seja, como qualquer um de nós aqui. Nós somos normais e, no entanto, esquizofrênicos. Aliás, vou fazer mais uma brincadeira, que faz parte desse imbróglcio chamado dialética. Uma forma de explicar a dialética é esta: transformar a esquizofrenia em método. Se você perceber que você mesmo está dividido entre duas opiniões, você precisa examinar as duas até o fim para ver com a qual você fecha, ou produzir um conhecimento novo que sobrepassasse as duas. Hegel, que é o pai desse método no século XIX, não fez outra coisa. Quando viu que não tinha como escolher, ele deu o passo seguinte: as duas valem, é só ver por que esta vale aqui e aquela vale ali; o passo seguinte é ir para a frente, incorporando as duas. Isso também é pressuposto. Quando você incorpora duas opiniões contraditórias e elabora uma nova que aproveita as duas anteriores, as duas viram pressuposto da nova ideia. Hegel fez isso com várias teses de Kant e de outros pensadores sobre os mais diversos temas, desde o da liberdade, que era tão importante nos tempos da Revolução Francesa, até o dos direitos humanos.

5. Passemos aos pressupostos históricos mais presentes nos processos que Brecht viveu em Munique e Berlim. Agora é o momento *trash* da palestra. O primeiro fato, sobre o qual eu não preciso me estender, foi Brecht, com 17 anos, ter sido convocado para trabalhar como enfermeiro na Primeira Guerra mundial, que é, ela própria, enquanto processo histórico, expressão da crise do imperialismo. É preciso falar disso, da sociedade capitalista, da luta por mercados, a expansão do capitalismo alemão em conflito com o inglês, o francês e o americano. Como eu não sou historiadora, eu só vou avisar que isso existe, e, se vocês não tomarem conhecimento disso, também não vão entender Brecht, porque é o assunto de todas as peças dele: a crise do mundo capitalista tal como ela se configurou na Primeira Guerra mundial, na República de Weimar, na ascensão do nazismo, na Segunda Guerra mundial e na divisão da Alemanha entre os quatro países que a ocuparam, ocupação que ainda não terminou. A Alemanha, ainda hoje, é um país ocupado pelo exército americano. A Alemanha só é formalmente independente. Os negócios da Alemanha são definidos pelo Pentágono e os negócios da Alemanha são assegurados pelo exército americano, que continua lá. Tudo isso é assunto do teatro brechtiano desde a primeira peça que ele escreveu em Berlim e, não por acaso, tinha como nome original *Spartacus*. Spartacus é o nome do líder de uma rebelião de escravos em Roma etc., que inspirou uma facção do Partido Social Democrata alemão; havia um grupo político chamado espartaquista, rompido com o SPD. Desse grupo participavam Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, os mais

importantes líderes políticos da classe trabalhadora alemã, que foram devidamente assassinados em janeiro de 1919 pelo SPD, cujo equivalente no Brasil se chama Partido dos Trabalhadores. Não estou dizendo que o Partido dos Trabalhadores vai assassinar a nossa Rosa, até porque eu espero que a nossa Rosa não esteja lá. Mas a Rosa Luxemburg tinha sido grande militante do SPD. Ela rompeu em 1914 e essa é outra história que eu preciso lembrar, pois Brecht a conhecia.

6. Vamos a mais dois pressupostos do teatro épico. No fim do século XIX, em 1889, gente como vocês e eu, um pequeno grupo, fundou uma organização teatral chamada Cena Livre, em Berlim. O que eles fizeram, entre outras coisas, foi montar pela primeira vez uma peça que os teatros normais da burguesia alemã não aceitavam fazer, porque não era bom drama. Trata-se de *Os tecelões*, de Gerhart Hauptmann. A peça provocou uma espécie de convulsão social. O teatro era livre porque, entre outras coisas, não vivia da bilheteria, os envolvidos eram todos pobres, não precisavam submeter a peça à censura – e, se submetessem, a peça seria vetada porque tratava de assunto proibido por lei. A convulsão foi de tal ordem que o exército mandou avisar que, se eles não suspendessem as apresentações, todo mundo seria preso. O Partido Social Democrata alemão (o SPD acima), que na altura já era importante como organização política, percebendo o alcance do fenômeno, criou um equivalente que se chamava Cena Popular – todo mundo conhece como *Volksbühne*. Era o equivalente, só que vinculado ao partido. A Cena Livre, que tinha sido criada um pouco antes, percebeu que, sozinha, não ia sobreviver, porque o exército do império alemão estava ali mesmo para impedir que fizesse coisas ainda mais ousadas. Simplificando brutalmente a história, em uma reunião foi discutida a proposta da Cena Livre vincular-se ao projeto de grupos teatrais da social democracia. Venceu a proposta de filiação. Os que não aceitaram participar do processo saíram e foram cuidar da própria vida no teatro comercial e alguns fizeram muito sucesso. O exemplo mais conhecido dos que tiveram carreira brilhante no teatro convencional, mas a partir da experiência da Cena Livre, é muito conhecido por quem estuda encenação teatral. É Max Reinhardt, mas ele é incompreensível sem essa passagem pela Cena Livre. Depois da fusão da Cena Livre com a Cena Popular, passou a existir ainda uma organização na Alemanha chamada Cena Popular Livre, também conhecida como *Freie Volksbühne*. Esse movimento teve um desenvolvimento de tal ordem durante a República de Weimar que, quando do golpe de Estado de Hitler, a *Volksbühne* tinha aproximadamente 150 mil sócios só em Berlim. Isso se chama organização dos trabalhadores e da classe teatral. Era a parte organizada do teatro alemão. Essa cifra – 150 mil – é referida, por exemplo, no livro *Teatro alemão*, de Anatol Rosenfeld. Guardem essa cifra porque, depois, nós vamos tratar disso em outra chave. Vocês imaginem: um grupo de dez, doze pessoas em 1889, tem uma ideia. O Partido Social-Democrata gosta dela, adota o projeto e nele introduz um desenvolvimento – fazer teatro com trabalhadores, por trabalhadores, para os trabalhadores. Em vinte, trinta anos, só em Berlim, o processo organiza 150 mil pessoas em torno do fazer teatral.

Mas voltemos para o lado nefasto do SPD que, já em 1912, é o maior partido político da Alemanha. Em 1914 seus deputados eram a maior bancada no Parla-

mento alemão. E em agosto de 1914 o imperador envia ao Parlamento um projeto no qual solicita autorização de créditos para o executivo fazer a Primeira Guerra Mundial e o SPD aprova. Traduzindo: esteve na mão do SPD a possibilidade de impedir que a Primeira Guerra Mundial acontecesse e tudo o que se seguiu a ela. Há quem diga: mesmo que eles não aprovassem, o Estado daria outro jeito. Mas é preciso considerar que, se o SPD não votasse os créditos, não comprometeria a classe trabalhadora alemã com a guerra. E ao votar os créditos para a guerra – em decisão análoga ao que certo partido já tomou aqui no Brasil – ele contrariou frontalmente o próprio programa votado meses antes, no qual os partidos da Internacional Socialista se comprometiam com a luta pela paz. O programa do SPD era pacifista! Votando os créditos de guerra, eles rasgaram o programa e, para ser consequente com essa atitude, imediatamente após a aprovação dos créditos de guerra, o imperador manda um outro projeto de lei definindo a lei marcial, que igualmente foi aprovado, inclusive pelos social-democratas. O SPD autorizou o Estado alemão a prender e matar seus militantes que continuassem fiéis ao seu próprio programa. É por isso que Rosa Luxemburg passou todos os anos da guerra na cadeia, assim como outros que não abriram mão do item pacifista do programa social-democrata. Durante a guerra, Brecht chega à idade adulta. Ele foi estudar medicina e foi convocado, como estudante de medicina, a trabalhar como enfermeiro na cidade onde morava, Augsburg. Tudo o que se encontra na obra dele contra a guerra – por exemplo, “A balada do soldado morto”, poemas, peças – tem a ver com esses processos. Brecht conta em algum lugar que se o oficial mandasse abrir a cabeça de um paciente, ele abria a seco, porque ainda não havia anestesia. Brecht conhece por experiência própria o desastre que é a guerra, inclusive desse ponto de vista: o estrago que até o trabalho como enfermeiro, nessas condições, produz na subjetividade de uma pessoa. Ele próprio chegou a um ponto tal de desconhecimento dos direitos do outro que, para cumprir uma ordem da hierarquia militar, executava tarefas como essa.

Brecht foi anticapitalista a vida inteira por saber dos desastres que esse sistema produz, inclusive na subjetividade das pessoas. A experiência da guerra é apenas a experiência do livre comércio, do mercado, levada às últimas consequências. O capital pede guerra, e, se alguém tem dúvida, é só ver por que é que o exército americano está massacrando iraquianos e outros povos árabes. Desse ponto de vista, a experiência pessoal de Brecht continua na ordem do dia: ela apenas se ampliou. É um ponto que poderá ser discutido depois. A Primeira Guerra é, digamos assim, a experiência básica que define a entrada do menino Brecht na vida adulta; ele se tornou um adulto durante essa passagem, esse trabalho como enfermeiro na guerra.

Terminada a guerra, entre outras providências, foram libertados os prisioneiros do Partido Social-Democrata Independente (USPD), os espartaquistas, como Rosa. Voltam do *front* soldados social-democratas sobreviventes, como Piscator. O fim da guerra produz também o desemprego em massa dos trabalhadores, principalmente da indústria bélica alemã. Mas em 1917 tinha havido a revolução soviética e os soldados da trincheira com a Rússia já tinham tomado conhecimento da revolução e voltaram dispostos a fazer a revolução na Alemanha também, até porque

era uma parte importante da estratégia soviética a expansão imediata da revolução para os países do entorno da União Soviética. E começa a revolução na Alemanha. Já em novembro – a guerra acabou em agosto de 1918, se não me engano, pois o Tratado de Versailles é de agosto de 1918 – começa a movimentação apontando em direção à revolução e esse processo revolucionário na Alemanha vai até maio de 1919. Ocorre um processo que precisamos entender para compreender a República de Weimar, onde Brecht atuou como artista: a revolução começou no fim do ano de 1918 e, por uma questão de lógica histórica, o centro revolucionário era Berlim. A classe dominante alemã convocou uma espécie de comitê parlamentar – desse comitê participaram inclusive os líderes do SPD – que foi instalado numa cidade próxima de Berlim, chamada Weimar. E em Weimar foi proclamada a república. Eu insisto sobre esse ponto porque ele repete o que aconteceu em Paris quando aconteceu a Comuna de Paris. A república foi proclamada em Weimar pela simples e boa razão de que em Berlim tinha uma revolução acontecendo. Essa república se colocou diante da missão de massacrar a revolução e assim foi feito. Por isso a República de Weimar tem uma espécie de pecado original. Não no sentido cristão, mas no sentido histórico: a República de Weimar nasce e se consolida num dos maiores banhos de sangue da história da Alemanha. Nesse banho de sangue são executados Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht.

Brecht, que estava em Augsburg, uma cidade pequena, próxima de Munique, por ter estudado medicina e participado como enfermeiro das atividades de retaguarda na guerra, naturalmente se envolveu com os trabalhadores da área de saúde e, em Munique, a revolução chegou ao mesmo nível da Comuna de Paris. Brecht atuou no Conselho de Munique como deputado, representante dos trabalhadores da área de saúde em Augsburg. Vocês têm ideia do que significa isso? Significa que ele participou da experiência alemã de revolução soviética, porque conselho é *soviet* em português. República soviética de Munique ou dos conselhos de Munique são sinônimos. A república dos conselhos de Munique resistiu aos contra-ataques do exército e outras forças da ordem burguesa alemã até o fim do mês de abril de 1919. O conselho e a república de Munique foram destruídos, mas Brecht e outros artistas conseguiram escapar da mortandade. A destruição foi obra daquilo que se chama, em alemão, *freikorps*. Os *freikorps* alemães eram uma espécie de equivalente dos nossos esquadrões da morte e vieram a constituir, a partir de 1919, a principal base de organização do Partido Nazista alemão. Ainda não havia o Partido Nazista nesse momento, mas a primeira tentativa de golpe de Hitler foi justamente em Munique em 1923, se não estou enganada. Ele tentou dar um golpe de Estado apoiado por esses *freikorps*. Brecht escapou e seguiu para Berlim, onde encontrou o nível máximo de confusão política, econômica e social, porque logo em seguida vem o processo da inflação e do desemprego, que também é preciso entender. O partido que está no poder é o SPD e agora começa o imbróglio infundável da República de Weimar que só vai ser resolvido com o golpe que Hitler dá, se não me engano, em março de 1933: ele conseguiu se tornar primeiro-ministro no início do ano, em janeiro de 1933, e segue organizando suas fileiras. Em março dá o golpe de Estado e se torna o todo-poderoso da Alemanha. Com esse golpe, as coisas ficam claras.

O SPD está no poder, tem apoio de massa; em 1933, só no setor cultural são 150 mil sócios ligados à classe teatral em Berlim. O partido controla o Estado, controla os espaços públicos em Berlim. Foi assim que Piscator, depois de ter passado de leve pela experiência da revolução, acaba aceitando um emprego e vai ser diretor de um dos mais importantes teatros da Alemanha, o Deutsches Theater, que é estatal. Mas, claro, embora ele esteja ligado ao Partido Comunista, fundado em 1918, alia-se ao SPD e passa a trabalhar, prestar serviços, digamos assim, ao Estado. Piscator já tinha feito teatro de rua, tinha feito agitprop, tinha feito miséria no campo do teatro épico. A palavra ainda não tinha entrado na discussão, mas o que ele fazia era teatro épico. E no Deutsches Theater faz um espetáculo chamado *Bandeiras*, que conta a história das lutas da classe trabalhadora, incluindo a norte-americana. O mundo caiu na cabeça de Piscator e demais responsáveis por aquela ousadia, porque para a burguesia alemã aquele teatro era dela; a crítica nos jornais burgueses simplesmente caiu de pau. Resumindo seus argumentos: é um absurdo apresentar uma peça com esse assunto num teatro como o Deutsches; se fosse num estádio, num campo de futebol, tudo bem, mas aqui não pode ser. Piscator, digamos assim, atravessou o sinal, porque, afinal, tinha sido contratado pelo SPD e acreditava que o SPD defendia os interesses dos trabalhadores. Em *Bandeiras*, ele estava só contando as histórias das lutas dos trabalhadores. Mas não para a burguesia. Esse exemplo específico tem duas consequências. A primeira é mostrar que, para a burguesia, enquanto a luta de classes não é tematizada, não é exposta nos seus efeitos práticos, tudo bem. Ela até admite a discussão teórica da luta de classes. Mas na hora em que a luta de classes assume o palco do teatro, acende o sinal vermelho porque para ela isso não é teatro. Esse foi um argumento da crítica conservadora alemã em Berlim na época. Foi a propósito da polêmica que tomou conta da imprensa de direita e de esquerda em 1924 que surgiu a proposta e a defesa do conceito de teatro épico. O primeiro a perceber que a esquerda tinha que dar esse passo foi Alfred Döblin (vocês devem conhecer – e, se não conhecem, vão à primeira livraria que encontrarem e encomendem *Berlim Alexanderplatz*, um romance; seu autor é esse Döblin). Ele escreve um artigo dizendo mais ou menos o seguinte aos companheiros: a crítica tem razão, o teatro que nós fazemos é mesmo teatro épico. Os assuntos de que nós tratamos são da esfera do épico. Se eles não forem tratados de maneira dramática, o resultado fica melhor, porque as tentativas de tratar dos nossos assuntos de maneira dramática destruíram o assunto. Há uma luta entre forma e conteúdo. Nós precisamos mesmo encontrar a forma épica adequada para tratar dos nossos assuntos épicos. A operação de Döblin na luta no *front* ideológico consistiu em transformar em positivo o que era uma acusação e por isso tinha sinal negativo. Os críticos burgueses chegaram a escrever: o que vocês fazem é teatro épico. Isso não é teatro. Döblin respondeu: nós fazemos teatro épico, isso é teatro. Isso é um exemplo de luta ideológica. O que era uma acusação virou uma bandeira que passou a ser desfraldada por aqueles que faziam teatro épico, mas ainda não tinha nome. Quando muito tinha sido chamado de teatro político por gente como Piscator. O livro de Piscator que foi publicado no Brasil chama-se exatamente *Teatro político*. Porque, embora o livro tenha sido publicado em 1929, as coisas que ele fazia, que eram teatro épico, ainda não tinham nome porque só o inimigo chamava aquilo de épico para desqualificar. Assim, o

papel histórico do Döblin, em 1924, na polêmica sobre a peça *Bandeiras* foi este: conclamou os companheiros a inverter o sinal. O que era negativo na pena de um crítico burguês ficou positivo para os adeptos dos assuntos dos trabalhadores, dos socialistas – ele mesmo era um socialista cristão. Foi a partir dessa intervenção que a expressão “teatro épico” começou a circular na esquerda alemã.

Brecht estava chegando em Berlim nesse momento. Não se pode dizer que a batalha do conceito “teatro épico” estava ganha, mas o sinal já tinha mudado. E desde esse momento Brecht fez de tudo, showzinho clandestino, acompanhado ao violão (cantava muito mal, mas adorava cantar, fazia umas composições, muita paródia de música católica e evangélica; em *Happy End*, estão verdadeiras obras-primas do gênero, como a “Canção do vendedor de vinho”, do bêbado – “por detrás de uma pilha de copos”...).

Ele queria ser escritor, artista, poeta. Já foi publicada no Brasil a primeira parte dos *Diários*, até 1927, 1928, período em que ele estava escrevendo *Na selva das cidades*, com referências a essas experiências na República de Weimar. Outra coisa que ele faz é escrever crítica teatral, sempre fazendo acerto de contas com a herança. Para dar só um exemplo, eu não li até hoje (e olhem que eu gosto do assunto) nenhuma crítica que chegue perto da que ele fez sobre *Os espectros* do Ibsen. Ibsen tinha sido apropriado pela classe dominante, pelo mercado teatral. Era seguidamente montado em países que levavam o teatro a sério, como Inglaterra, França e Alemanha. Nos tempos da República de Weimar, o lado crítico da dramaturgia de Ibsen estava sendo abandonado em favor de um processo de pasteurização da obra. Brecht escreve um texto curtinho, de crítica de jornal, mostrando que tudo o que interessa para a crítica burguesa convencional – pobre Helena, o filho com a herança genética (sífilis)... – é tudo bobagem, ou desconversa do discurso anti-naturalista e vai ao miolo da questão: Helena Alving só ficou naquele casamento, que ela sabia que ia dar no que deu, por interesse material. Essa é a parte que ninguém discute. Com esse exemplo – essa é uma das primeiras críticas que Brecht escreveu – quero chamar a atenção para o seguinte ponto: não se trata, como muita gente pensa, de jogar fora os assuntos da esfera dramática. Trata-se de analisar com os recursos da percepção épica e materialista aquilo que acontece na esfera privada. Provavelmente, durante este curso, o Reinaldo Maia vai contar para vocês como é que, para a encenação do *Otelo*, o Foliás chegou ao mesmo processo, quando eles viram que a loucura de Otelo não é apenas um problema de ciúme e de homem desequilibrado que mata a mulher. Otelo, o general, tem interesses materiais muito precisos, a começar pelo fato de que ele é um árabe que traiu os seus e se aliou ao exército ocidental e, portanto, ele, personagem, tem uma situação insegura dentro das relações em que vive, porque abandonou seu povo e aliou-se ao inimigo. Esse é o primeiro ponto a ser pensado numa leitura materialista do *Otelo*. Existem análises de Brecht, nas quais, evidentemente, o Foliás se apoiou. Não se trata, para Brecht, de rifar a esfera dramática, trata-se de ir além da percepção ideológica da esfera da vida privada. A vida privada interessa para o teatro épico tanto quanto a esfera pública. O que não se pode mais fazer (do ponto de vista da luta de classes) é tratar da vida privada como faz a ideologia dominante. A esfera da vida privada – agora estou citando Walter Benjamin – tem que ser examinada criticamente, nos seus interesses mesquinhos, materiais, assassinos.

Conflito de pai e filho, conflito entre irmãos correspondem a interesses mesquinhos e assassinos que estão em jogo, é só prestar atenção. É perfeitamente possível fazer uma encenação épica de um drama desde que se atenda essa exigência, isto é, exercitando o espírito de porco...

Voltando à República de Weimar. Brecht entra em cena e *Tambores na noite*, sua primeira peça que foi montada, deveria se chamar *Spartacus*. É um dado para se entender *Tambores na noite*. A peça é uma comédia e ele mesmo, no diário, faz sérias objeções ao modo como resolveu tecnicamente alguns problemas, mas aqui interessa insistir em que o assunto de *Tambores na noite* é a revolução da qual ele participou. Ler essa peça como uma comediuzinha na qual a moça esquece do noivo que foi para a guerra, marca casamento, o noivo aparece e as relações desandam etc. é fazer uma leitura conservadora ideológica. Não estou dizendo que é uma obra-prima, nem ele achava, mas o importante é tentar ver como ele examinou a relação da vida privada com um acontecimento como foi a revolução espartaquista. O nome foi mudado provavelmente por dica de algum amigo social-democrata: se ele mantivesse *Spartacus*, o partido não permitiria a encenação da peça. Isso é só uma hipótese, nunca li nada a respeito, mas como eu conheço os social-democratas...

Brecht começa a ficar conhecido como dramaturgo a partir desse momento. Ele trabalha por todo lado, inclusive com o agitprop. Não vou entrar em detalhes, mas preciso lembrar uma outra coisa que todo o mundo esquece quando fala de Brecht. Antes de encenar em 1928 a *Ópera de três vinténs*, a partir da qual começou a elaborar os fundamentos da encenação épica – a partir da polêmica que *Ópera de três vinténs* provocou –, ele circulou por tudo no teatro alemão, da ópera ao sub-mundo do teatro de agitprop; ele conhecia tudo e mais alguma coisa. Quando, finalmente, produziu a primeira proposta de fundamentação teórica, elaborou aquela conhecida lista de características do teatro aristotélico, à qual contrapôs o que pode ser feito numa encenação épica. É por isso que, por exemplo, sobre a *Ópera de três vinténs*, ele diz que, na ópera aristotélica, a música funciona de maneira lírica, que a função lírica da música na ópera convencional é equivalente ao monólogo de Hamlet, é um aprofundamento na esfera subjetiva do personagem, completamente determinado pelos critérios de verossimilhança, tanto do drama como da ópera, que são diferentes. Por falar nisso, todo mundo faz piada com a verossimilhança na ópera perguntando como é que alguém pode acreditar que na *Traviata* aquela mulher gorda e viçosa pode estar morrendo de tuberculose... Esse é um bom exemplo de como funciona a verossimilhança. É uma convenção como tantas outras e por isso aquela mulher de duzentos quilos pode perfeitamente estar com tuberculose, cuspiendo sangue. Acho que esse é um dos melhores argumentos a favor da verossimilhança como convenção na ópera.

Brecht diz que na ópera épica, caso de *Três vinténs*, a canção funciona de maneira contraditória, dialeticamente. A canção desmente o personagem, a canção que o personagem está cantando critica a ação que o personagem realiza. Simplificando: na concepção dramática, a canção está a serviço do argumento geral e do conceito do personagem; na encenação épica a canção está em contradição com o enunciado geral e o enunciado da personagem. Para entender a *Ópera de três vinténs*, é preciso ter espírito de porco, se não, não se entende. Não preciso dizer nada

sobre música, porque Brecht estava trabalhando com Kurt Weill e músicos de verdade, em plena luta pela superação da linguagem tonal na música, que é a da ópera convencional, até Wagner, no caso alemão, porque já o Wagner ultrapassa um pouco – embora não totalmente –, já rompe com algumas convenções da linguagem tonal e introduz alguns ingredientes que funcionam como ruído para o ouvido.

Na Alemanha, a discussão sobre a linguagem tonal e a música dodecafônica é exatamente a mesma discussão sobre drama e teatro épico. As polêmicas em relação ao drama e as propostas de teatro épico são amplíssimas, assim como a polêmica entre Schönberg, Alban Berg e outros e os músicos conservadores que continuavam compondo óperas e outras formas musicais na linguagem tonal. No livro *O teatro e a cidade*, organizado pelo Sérgio Carvalho, encontra-se a palestra de Wolfgang Storch, “O teatro político da República de Weimar”, em que ele fala sobre a encenação da peça *Woyzeck* de Büchner e conta que Alban Berg assistiu e em seguida compôs a ópera. Até a República de Weimar, Büchner era incompreensível, porque já escrevia na forma épica, no início do século XIX. Essa peça já era épica formalmente e pelo conteúdo, assim como *Danton*. *Woyzeck* – todo mundo aqui conhece, não preciso repetir – tem uma marca que a tornava impossível de encenar no século XIX. É toda picadinha, uma cena não tem consequência direta na seguinte, são *flashes*, você assiste a tudo e depois tem que pensar em casa, para juntar os fios. A estrutura formal do *Woyzeck* já é épica. E o Alban Berg compôs a música para transformar essa peça em ópera. É por isso que ninguém ouve o *Woyzeck*: porque ninguém consegue, pelo ouvido, decifrar o som, pois a música é dodecafônica.

Assim como na *Ópera de três vinténs* – já estou falando do outro acontecimento, facultado pela teoria do teatro épico (mas a teoria explica o que estava acontecendo) –, em *Woyzeck* misturam-se os gêneros, rompem-se as convenções, não vale mais distinguir ópera de teatro declamado, de comédia, de drama, de agitprop. Durante a República de Weimar, essas distinções foram inteiramente superadas. Por isso a *Ópera de três vinténs*, pensando bem, não pode ser classificada, porque mistura o que vem da ópera com o que vem da comédia, do teatro declamado, tem cenas dramáticas, cenas cômicas, tudo junto. Essa ópera rompe os diques que separam um gênero do outro. No caso de *Woyzeck*, Alban Berg viu que se tratava de um experimento, do ponto de vista literário, da maior relevância e assumiu o desafio de compor a música à altura do que o experimento literário pedia. Por isso mesmo, até hoje o *Woyzeck* (peça e ópera) é uma obra incompreensível: os críticos musicais não sabem ouvir música dodecafônica, assim como os críticos formados na escola do drama não entendem uma peça do gênero épico. Até hoje, e já estamos no século XXI.

Com a *Ópera de três vinténs*, podemos dar por completo o processo. A partir dessa *Ópera*, Brecht só vai aperfeiçoar os seus instrumentos, tanto teóricos quanto poéticos, quanto dramaturgicos, porque, uma vez estabelecido o básico, é só prosseguir. O que ele passa a fazer, pelo resto da vida, é aprofundar a reflexão. Para constatar isso, basta ler os diários do exílio onde, até a morte, há comentários e críticas sobre seus próprios trabalhos. Só para dar um exemplo: no início dos anos de 1940 está em andamento a produção do *Galileu Galilei*. Ele escreve que essa peça é tecnicamente oportunista. Ele escreve isso! Diz que fez excessivas conces-

sões à concepção dramática da cena, para facilitar a própria vida, do mesmo jeito que fez com *Mãe Coragem*. Ele, autor do texto, se considera responsável pelos mal-entendidos que as duas peças provocam, porque nenhuma delas produz o necessário estranhamento, o público não percebe a gravidade da trajetória do Galileu, se toma de amores por seu heroísmo, ele sucumbe à sua condição de herói da burguesia, não é capaz de fazer a crítica que tem de ser feita ao Galileu, embora haja materiais para isso. No início estão dados os materiais para a crítica, mas a evolução que ele, dramaturgo, dá do ponto de vista dramático da construção da cena acaba jogando numa espécie de limbo esses materiais que estão no texto. A mesma coisa acontece em *Mãe Coragem*. Ele escreve que as pessoas não percebem que a Mãe Coragem é a Alemanha, acabam caindo na relação familiar, ficam com dó dela, porque, sabe como é... mãe é mãe, não é? Ninguém percebe que a mulher é uma pústula, ninguém percebe que o interesse material dessa mãe é a guerra, todo mundo ignora esses aspectos. Ele se considera, como escritor, responsável pelos mal-entendidos. Acho que é preciso respeitar um artista desse nível, que não faz concessões nem para si próprio. Ou melhor: faz como artista, mas denuncia como crítico...

No processo que se desenvolveu em Weimar, mesmo sendo um grande dramaturgo já reconhecido, Brecht continuou atuando em todos os campos. Escrevia peças para serem encenadas em reuniões de trabalhadores, as chamadas peças didáticas. Escreveu roteiro de filme, adaptou a *Ópera de três vinténs* para o cinema. Nesse caso a experiência resultou numa processo judicial que está relatado em um livro de extremo interesse, *O processo de três vinténs*. Quando aceitou fazer o roteiro, vender o roteiro para a indústria cinematográfica alemã, ele já sabia que ia bater de frente com as regras de produção de mercadoria cultural porque um filme até hoje é impensável fora da condição de mercadoria. Esse livro avisa que é necessário pensar também a história do cinema com espírito de porco para não cair em disputas como “o primeiro grande cineasta foi Griffith, foi fulano...”. A história do cinema é a história da luta, guerra mesmo, dos estúdios que criaram Hollywood contra os produtores livres de filmes. Como no início fazer cinema era muito barato, bastava comprar a câmara, rodar o filme e depois passar onde fosse possível, os estúdios detectaram um mercado e foram ao ataque para garantir as condições de monopólio que interessam ao capital. Nós, brasileiros, que discutimos tanto a produção de filmes, nunca levamos em consideração o fato histórico de que o Brasil foi incluído na divisão do mercado mundial do cinema já na primeira década do século XX. O mercado brasileiro de cinema é dos Estados Unidos e isso nunca foi sequer posto em discussão. Os americanos fizeram uma guerra por esse mercado e, como se sabe, guerra comercial faz parte do jogo legal (toda vida) do capital. Algumas etapas: chama-se o produtor independente, oferece-se um dinheiro para ele vender o negócio; se ele não vender, o grande capital pode matá-lo direta ou indiretamente, impedindo-o de permanecer no mercado, através do controle dos meios de distribuição. Quando Brecht negociou com a indústria alemã o roteiro da *Ópera de três vinténs*, essa guerra (mundial) estava em andamento. Ele já sabia que ia ter problemas, inclusive do ponto de vista técnico. Porque já sabia que uma coisa é filmar dramaticamente um roteiro e outra filmar qualquer roteiro como ele precisa ser filmado. Por natureza, o roteiro de cinema é do gênero épico. Um roteiro de cinema é formalmente épico, mas um conteúdo épico pode ser

transformado em conteúdo dramático. É uma questão de técnica. Brecht já sabia disso. Aliás, sua referência ao modo como o padrão hollywoodiano – que não é exclusivo de Hollywood – prevaleceu é genial. Ele acha que o próprio Chaplin tem responsabilidade nisso. Diz que o cinema abandonou a sua vocação original, que é épica, e começou a fazer drrrrrrr, pôs 15 erres, drrrrrrrrrrrrrama. O cinema ficou dramático, sendo épico do ponto de vista formal. Mas o cinema virou drama porque a batalha da distribuição foi ganha pela (grande) indústria americana. Todo mundo precisa conhecer essa história. Naturalmente, Brecht entrou em conflito com o estúdio que filmou sua peça desde o início. Mas, como perdeu na negociação amigável, contratou um advogado para processar a companhia. Não que ele achasse que ia ganhar. De acordo com a legislação em vigor, um autor não ganha um processo movido contra um estúdio cinematográfico, assim como nenhum de vocês, se abrir algum processo contra a Globo, não vai ganhar, mesmo que esteja coberto de razão, porque a lei garante que você não ganha. Ele levou adiante o processo por puro espírito de porco, sabendo que ia perder, mas estava fazendo um experimento sociológico, como declara. Ele queria perder, mas queria produzir material para que o caso dele servisse de instrução para outros que tivessem que lidar com organizações como a Globo e estúdios cinematográficos. Isso aconteceu no final dos anos 1920. Mas em 1929 Brecht deixou de acreditar que uma revolução estava à vista. No dia 1º de maio de 1929, quando a social-democracia mais uma vez massacrou os trabalhadores na rua. Várias organizações convocaram manifestações de rua no 1º de maio e o SPD proibiu. Mas como elas aconteceram, eles foram massacrados. E o KPD, o Partido Comunista, pelo modo como atuou, desencantou Brecht de uma vez. Nessa data, ele, que não tinha se filiado ao SPD, acabou se convencendo de que muito menos se filiaria ao KPD. Há dúvidas e polêmicas sobre esse ponto, mas eu tendo a achar que desde esse momento Brecht já sabia que não tinha mais revolução no horizonte próximo, o que não o impediu de continuar escrevendo peças e fazer, inclusive, um filme da maior importância, um documentário, chamado *Kuhle Wampe*, sobre a maneira como o Partido Comunista alemão também esvazia a luta política dos trabalhadores. Detalhe interessante: o filme tinha sido encomendado pelo KPD.

Segue-se o desastre que as ações do SPD vinham anunciando desde 1919: o massacre da revolução, agora por iniciativa da classe dominante. Se a classe trabalhadora não faz a revolução, chega uma hora em que a classe dominante resolve pôr ordem na bagunça. E isso foi feito por intermédio de Hitler, como já ficou dito. O menor partido do parlamento alemão era o nazista e seu líder se torna primeiro-ministro através de golpe (eles chamam de manobra...) legítimo pelas regras da democracia parlamentar. É por isso que eu não acredito em democracia parlamentar. Se ela pode produzir um Hitler, alguma coisa está errada na regra. Aos poucos Hitler diz a que veio: em 27 de fevereiro, como todo mundo sabe, há o incêndio criminoso do Parlamento alemão, o Reichstag. E, naturalmente, os comunistas foram não só acusados, como julgados e condenados pelo incêndio. Brecht trata desse assunto na peça *A resistível ascensão de Arturo Ui*. Como ele deixa claro, todo mundo sabia que o responsável tinha sido o Partido Nazista e que o julgamento dos comunistas acusados do incêndio foi puro teatro nazista (e foi teatro épico!).

Para encerrar: Brecht foi embora da Alemanha no dia seguinte ao incêndio, não esperou para ver o julgamento, o golpe de Estado e a transformação de Hitler em autoridade máxima, independente do Parlamento, logo em seguida, durante o mês de março de 1933. Os 150 mil sócios da Volksbühne foram dizimados pelos capangas de Hitler durante o ano de 1933. Como relata uma pesquisadora: “bares, diretórios de partidos, sindicatos, jornais, livrarias, salas de leitura, clubes, hospitais, escolas, centros de assistência social e teatros que fizeram o tecido da cultura de Weimar foram os primeiros objetos da onda de vandalismo oficial realizado em nome da ordem, da decência pública e da economia”.² Hitler mandou prender, matar, incendiar e ocupar, pelo Partido Nazista, todos os equipamentos produzidos pelos trabalhadores na sua luta cultural. A continuação dessa história fica para outra oportunidade, porque diz respeito a Brecht no exílio.

Intervenção – (inaudível)

Iná Camargo Costa – Primeiro a questão da atualidade de Brecht. Eu acho que ele tem uma primeira, inegável, que é o seu objeto de crítica, ou o conteúdo configurado em todas as peças que escreveu: o mundo que foi criado porque não houve a revolução. Como ele já era veterano de uma revolução massacrada e via a coreografia do Partido Social-Democrata no poder e providências similares em outros lugares do mundo, além do pé atrás absoluto que ele tinha em relação ao que já estava acontecendo na União Soviética, que ele acompanhava, pois tinha amigos que estavam sendo perseguidos pela ortodoxia stalinista, depois de 1924, da morte do Lenin...

Isso me obriga a mais uma digressãozinha: ele chegou a expor a amigos, na altura de 1928, a intenção de integrar o Partido Comunista. Tinha amigos no Partido Comunista, como Hanns Eisler. Esse compositor o conhecia muito bem e o aconselhou a não se candidatar a militante, porque ele teria problemas para se submeter à disciplina. Se ele se candidatasse, das duas uma: ou seria aceito e expulso em um ou dois meses ou, o mais provável, nem seria aceito, o que seria gravíssimo. Porque, naquele momento, em 1928, ser recusado pelo Partido Comunista significava ser caracterizado como inimigo da classe trabalhadora. Não se pode esquecer do poder do Partido Comunista sobre a opinião pública no âmbito da esquerda. Quando nada, porque ele “representava” a revolução soviética. Então, os amigos o aconselharam a não tentar ser militante de carteirinha do partido, porque os riscos eram muito grandes.

Esse episódio permite entender duas coisas: Brecht já tinha visto que a revolução soviética não ia se expandir, embora fosse a promessa do Stalin e da Internacional Comunista. É bom conhecer a avaliação que Brecht faz da coreografia da Internacional. Resumindo: ele não acreditava que os métodos stalinistas, já completamente instalados, fossem levar os diferentes países a uma revolução comunista. E ele tinha acompanhado de perto o que acontecera na China, porque o irmão

² Eve Rosenhaft, “Brecht’s Germany: 1898-1933”, in Peter Thomson, Glendyr Sacks, *The Cambridge Companion to BRECHT*, Cambridge University Press, 1994, p. 20.

do Hanns Eisler esteve envolvido pessoalmente no processo. Por outro lado, o Partido Social-Democrata não enganava a um veterano da República dos Conselhos de Munique como Brecht, embora as más línguas digam que o amigo dele, Kurt Weill, integrasse esse partido. Até hoje não encontrei nenhuma demonstração cabal, mas sabe-se que era cotidiana a circulação deles todos – não apenas Brecht e Kurt Weill – pelos partidos, pela parte interna do funcionamento dos partidos, acompanhando a discussão sobre o processo. A percepção e a avaliação que ele tem da coreografia da esquerda produz intervenções na polêmica teórica e na produção teatral que continuam atuais. O exemplo é atual no sentido da exigência máxima de compreensão dos movimentos do presente. Para o nosso caso, equivale a entender o que significa Bush Jr., que faz discursos absolutamente cínicos, como o de levar a democracia ao Iraque pelo poder das armas. A percepção do grau de convicção dos responsáveis pelo estado de coisas que tem como horizonte o apocalipse é fundamental. É o exemplo de Brecht. E, de outro lado, a capacidade de criticar todas as formulações que não apontam para um horizonte. É a diferença do teatro de Brecht em relação aos grupos de agitprop que alegavam investir na transformação. Sabemos que Brecht não apresenta uma receita nem nas peças didáticas, ao contrário do que os inimigos afirmam. Ele não faz um teatro de palavras de ordem do tipo faça isso, faça aquilo, faça como eu. Ele faz um teatro de desafio à sua inteligência, às suas emoções, às suas categorias de percepção do mundo. Por isso cabe a palavra revelação: ele propõe experimentos nos quais você tente mudar o seu modo de ver aquelas coisas. Ao invés de sentimentalmente se identificar ao personagem, olhar de maneira crítica para o modo como esse personagem se comporta, desde percebê-lo individualmente até as situações que o determinam, que têm graus variáveis de complexidade. Essa é a outra exigência: não se satisfazer com o que diz o personagem, mas pensar no que ele diz pra quem, em que situação e em que contexto altamente complexo essa situação está determinada. Nesse sentido, seu teatro é mais de revelação, no sentido materialista, facultado pelo desenvolvimento da eletricidade, é revelação no sentido técnico da iluminação, porque com luz você enxerga melhor que no escuro. A palavra revelação, aqui, não tem nenhuma conotação religiosa, ninguém tem epifania diante de uma peça de Brecht. Quando muito, se tem a chance de ver melhor alguma coisa ou de prestar atenção em uma coisa na qual não se reparou. O teatro épico não tem nenhuma promessa: ele é crítico nesse sentido. Até o último dia da sua vida, Brecht fez peças de crítica, mesmo as didáticas, por oposição a grupos de agitprop que, em graus variados, diziam fazer (e alguns faziam) teatro de transformação, no sentido de intervenção. Por exemplo: um sindicato vai realizar uma assembleia e pede a um grupo de agitprop que faça uma cena para ilustrar a proposta da direção. Isso é teatro de transformação: o grupo vai à assembleia, encena as vantagens dessa proposta, ou as desvantagens da outra, e a cena ajuda a assembleia a votar. O grupo teatral está fazendo uma real intervenção política. Mas não pode haver engano, pois uma modalidade de teatro que é altamente funcional numa assembleia, num ato público, em uma manifestação política, pode funcionar ao contrário fora dela. Na forma espetáculo, em que há um público convencional, que paga para assistir a uma peça em que se defende uma palavra de ordem,

temos fraude estética e política, exatamente como acontece na indústria cultural. Uma das características da indústria cultural é justamente esta: retirar do contexto aquilo que tem sentido numa circunstância específica e transformar em mercadoria para, aparentemente, dar-lhe sentido em qualquer circunstância. A gente sabe que isso não acontece.

Intervenção – (Pergunta sobre A Santa Joana dos matadouros).

Iná Camargo Costa – Santa Joana foi escrita para ilustrar como a organização religiosa intervém na luta de classes para esvaziá-la. Essa é a tese, segundo o que Brecht escreveu nas notas sobre essa peça. O comportamento da personagem Joana ilustra a função das organizações religiosas – no plural – na luta de classes. Sua função de esvaziar a luta foi consciente e politicamente estabelecida desde fins do século XIX. A maior polêmica sobre a *Santa Joana*, porém, é em relação ao papel dos comunistas na peça. Minha tese sobre esse ponto é a seguinte: Brecht mostra os comunistas da República de Weimar como baratas tontas na luta de classes; eles não conseguem nem ao menos fazer interlocução com os trabalhadores organizados em sindicato, que dirá com a massa dos trabalhadores. Por isso aparecem como palhaços. São os palhaços da República de Weimar. Ninguém concorda com essa tese, mas nem os argumentos do Roberto Schwarz me convencem do contrário (que os comunistas aparecem como heróis etc., etc.).

Intervenção – Você falou sobre a briga dele com a indústria do cinema, mas, na verdade, o teatro também é uma mercadoria... agitprop... Você acha que na peça didática ele formula alguma saída para a questão da mercadoria?

Iná Camargo Costa – Agitprop só tem sentido na militância política. Se for transformado em mercadoria, a função política é destruída pela mercadológica. Em diferentes textos Brecht diz com todas as palavras que a saída para a arte (como para a humanidade) do mundo da mercadoria é a Revolução. Mas Brecht não acha que a arte seja capaz de formular saída. O artista não é capaz de formular saída. Na *Crítica do juízo*, Kant explicou por quê, e essa é uma questão que, enquanto o mundo for o que é, continua valendo o que disse Kant: o artista, na mais otimista das hipóteses, é capaz de formular uma imagem do que seria um mundo pacificado. Mas, como a formulação do mundo reconciliado depende de encarar a barbárie, acaba prevalecendo na obra o conteúdo de barbárie que é o seu presente. Então, até a imagem da utopia fica prejudicada, como imagem. Como a arte não é conceito, não tem como ser ou formular programa político. O maior dos erros dos críticos de Brecht é achar que ele ilustra alguma palavra de ordem. Ele não faz isso, primeiro, porque não acredita naqueles palhaços – leiam a *Santa Joana* e vejam o que é o Partido Comunista para Brecht. Ele expõe todo o esvaziamento que o partido, como organização, produz. Em *Kuhle Wampe*, ele filma, documentalmente, um acampamento de trabalhadores organizados pelo Partido Comunista. E, mostra que, ao invés de discutir política, os militantes praticam joguinhos de entretenimento, como corrida de saco, ovo na colher... Tenha paciência! Eu dei esse exemplo porque é o que eu conheço de acampamento. Que política está em andamento? Na minha opinião, uma política diversionista, tal como demonstrado

pelo final do filme, em que os trabalhadores voltam e só então começam a discutir problemas político-econômicos, tal como aparecem num jornal burguês, mas sem qualquer tipo de perspectiva revolucionária, porque a discussão é totalmente desorganizada. Enquanto eles se distraem, a luta propriamente dita acontece no mundo todo: a burguesia barbarizando. Quando o artista é muito bom, como é o caso do Brecht, ele joga luz sobre os aspectos do presente que permitem, mal e porcamente, imaginar negativamente um futuro. Mas não dá para produzir a imagem desse futuro. Se não dá para produzir a imagem, você não vai produzir o caminho que leva a ela. O caminho que leva a ela é a luta política. Por isso a necessidade da aliança do intelectual, no sentido sério da palavra em alemão, o profissional que é capaz de entender o mundo – é o desafio que se coloca para os intelectuais – e dos políticos, supostamente capazes de formular uma saída. O artista, quando muito – é o caso do Brecht –, pode tomar conhecimento do que está sendo debatido. Ele começou a estudar os assuntos da revolução, a começar pelo marxismo – isso ninguém gosta de falar –, assim que chegou a Berlim e nunca mais parou. Na época em que escreveu o *Happy End*, estava estudando *O capital*. Frequentava uma das escolas do Partido Social Democrata e arranhou uma espécie de professor particular porque queria entender mesmo. *Happy End* ilustra teoremas do *Capital*. *Santa Joana dos matadouros* também, até porque é um desenvolvimento de *Happy End*. Ele trabalha com materiais que encontrou no Livro 2 de *O capital*, alguns teoremas sobre superprodução, encalhe de mercadorias e crise de abastecimento, que produz desemprego. O capitalista demite os trabalhadores porque não tem mais mercado, suas mercadorias estão encalhadas. Para entender essas coisas, é preciso entender criticamente o modo de produção capitalista. Brecht começou esses estudos em 1924 e nunca mais parou de estudar. E, concordando com Marx, escreveu que, ao contrário do que a ideologia afirma, a realidade em que nós vivemos não é imediatamente compreensível. A psicanálise até pode ajudar a entender como as pessoas se dão mal nessa realidade, mas não é por introspecção que alguém se situa no mundo. Para isso, é preciso entendê-lo e ele não é evidente; as regras do jogo do capitalismo em que nós vivemos podem ser qualquer coisa, menos evidências. Quem não entende o capitalismo não é capaz de fazer a crítica – ainda mais no estágio em que ele se encontra hoje.

Intervenção – (*Sobre Tambores na noite*).

Iná Camargo Costa – A peça começa mostrando como funciona a cabeça de um pequeno capitalista ligado nos acontecimentos. Com a volta dos veteranos da guerra, dali a nove meses vai nascer muita criança. O pai de *Tambores na noite* era fornecedor da indústria bélica, mas com o fim da guerra ele muda de ramo, passa a fabricar carrinhos de bebê. É um capitalista ligado nas janelas de oportunidades do mercado. Você para de fabricar artefatos da morte e passa a fabricar veículos de vida, carrinhos de bebê. São coisas assim que Brecht faz. Esse tipo de exemplo você encontra desde *Baal*. Cada texto dele contém pelo menos um achado absolutamente iluminador como esse. E isso não é a simples genialidade, é uma das especialidades dos alemães. Vocês leiam as peças expressionistas, que tratam da revolução, da guerra... estão entupidas de achados como esse. Aliás, alemão é muito

bom de contradição. Não é por acaso que o primeiro filósofo da dialética é um alemão. O prefácio da *Ciência da lógica* de Hegel, sem nenhuma conotação nacionalista, é uma reflexão sobre a língua alemã. Ele diz que a língua alemã é particularmente propícia ao pensamento dialético e dá uma relação de palavras em alemão que dizem uma coisa e o seu contrário, a mesma palavra. Então, uma pessoa que nasce na Alemanha tem que ser dialética porque, se não, não entende a própria língua. Você tem, o tempo todo, que saber se eu estou falando de garrafa ou não garrafa. Nesse livro Hegel realmente fundamenta o pensamento em movimento, até porque, na verdade, a dialética não é outra coisa senão o movimento natural e obrigatório do pensamento. A briga dele com a lógica convencional e com a matemática é que esses filósofos pensam o pensamento como se fosse fotografia, tudo parado, e Hegel acha que a lógica tem que configurar o modo como o pensamento se move. Se vocês pensarem no que vocês estão pensando, vocês verão que isso é verdade. Vamos a um exemplo prático: isto é um cinzeiro e isto é uma garrafa. O meu pensamento tem que transitar do conceito de cinzeiro para o de garrafa. O que interessa a Hegel é o trânsito. Você precisa saber que uma garrafa é uma garrafa mesmo, o conceito, a começar pela palavra, não a coisa, porque a coisa é da vida real. Elaborar o conceito de garrafa implica saber que garrafa é garrafa na vida real, mas, para eu saber que isso é garrafa e não isto, eu preciso saber o que não é garrafa também. Pensem para ver como ele tem razão. Eu só posso dizer com profunda convicção: isto é uma garrafa porque eu sei também que isto, isto e isto não são garrafa. Logo, o conceito de garrafa, tal como eu tenho na minha cabeça, inclui os conceitos de garrafa e de não garrafa. Daí a palavra alemã dizer o que ela é e o que ela não é na hora em que se enuncia. E como eu sou marxista-leninista, para mim Hegel é o último filósofo. Depois dele, acabou, não tem para mais ninguém, não precisamos perder tempo com filosofia. Como já disse Feuerbach, os filósofos ficaram interpretando o mundo, vamos agora transformar, depois a gente vê o que faz. Por enquanto, a palavra de ordem é transformar o mundo.

Por tudo isso, Brecht também é incompreensível sem dialética. Porque dialética é o arroz com feijão de quem fala alemão, faz parte do cardápio de qualquer estudante adolescente, pelo simples fato de estudar gramática. Não posso falar nada sobre o que aconteceu na escola alemã depois de Hitler, não sei o que acontece hoje. Mas, se vale alguma boa notícia, depois que o nazismo foi derrotado, o Partido Social-Democrata alemão, da Alemanha Ocidental, retomou a experiência do teatro livre e, na década de 1960, o movimento já tinha mais de 500 mil sócios. Por outro lado, todos aqui sabemos que não dá para contar com o Partido Social-Democrata brasileiro, esta é a má notícia.

Intervenção – A propósito da pirataria semântica.

Iná Camargo Costa – A pirataria semântica esvazia os conceitos e eles começam a designar qualquer coisa, menos aquilo que designam. Como o conceito de pressuposto de que eu tratei. A pirataria semântica foi uma expressão, não sei se cunhada, eu espero que sim, pela nossa amiga Cibele na palestra de ontem sobre o esvaziamento do Estado, digamos assim, para pegar leve. É parte do processo que nós vivemos. Neoliberalismo é pirataria semântica, globalização é pirataria

semântica... São palavras inventadas para dar um nome novo a um boi velho porque uma palavra como imperialismo é muito direta; globalização, que a substituiu, tem a vantagem de esconder a relação de dominação. Há palavras que esvaziam o objeto que designam ou palavras que têm um sentido específico, como, por exemplo, incentivo fiscal, e passam a designar qualquer coisa, menos aquilo que elas identificam. O exemplo brasileiro foi justamente o do incentivo fiscal. Incentivo fiscal não quer dizer mais nada. No exemplo da Cibele, cidadania não quer dizer mais nada. No máximo, hoje, designa direito de consumidor. Então, os conceitos recentemente – nem é tão recente assim – estão sendo seguidamente vítimas de pirataria semântica, ou por esvaziamento ou por um conteúdo que desvia o foco, como globalização.

Intervenção – Aconteceu isso com o comunismo. Hoje em dia é uma palavra que ninguém gosta de usar..

Iná Camargo Costa – São palavras que temos que resgatar: socialismo, comunismo, a história de tudo isso, acertar contas com as heranças horrendas... Não podemos pôr os fatos históricos debaixo do tapete, temos que enfrentá-los. Stalin é um fato. Aconteceu. Temos que enfrentar a herança que ele deixou. Mas, enfim, isso é outro assunto. O meu exemplo – pressuposto – foi pirateado e passou a designar qualquer antecedente, independente de ele ter relação com o fenômeno, ou suposição, como neste exemplo: “suponho que vocês leram *A Santa Joana dos matadouros*”. Já ouvi muita gente dizendo: “pressupondo que vocês tenham lido etc...”. Quando eu uso pressuposto, estou falando de tudo o que integra um conceito complexo; tudo o que eu falei aqui é pressuposto do conceito de teatro épico. Esta palestra deveria se chamar “Pressupostos do teatro épico e o papel de Brecht”. Os pressupostos do teatro épico são de ordem teórica, ideológica, histórica, social, política e pessoal. A experiência pessoal também conta. Tudo isso entra como pressuposto. As pessoas que usam a palavra não pensam assim.

Intervenção – Sobre a peça A decisão.

Iná Camargo Costa – Brecht expõe o papel da Internacional Comunista naquele momento da revolução na China: ao invés de apoiar os trabalhadores revolucionários, apoiou a burguesia e seu líder, Chiang Kaichek. Apoiou a contrarrevolução. Mao Tse-tung, que vai aparecer bem depois, foi o principal dirigente da revolução, que é posterior à Segunda Guerra Mundial. Claro que ele ignorou as diretrizes da Terceira Internacional. Brecht é testemunha dos dois processos. Primeiro, o modo como a Internacional apoiou o Kuomintang (partido de Chiang Kaichek) por causa dos interesses de Stalin em Moscou. Em nome da manutenção da camarilha do Stalin em Moscou, os comunistas chineses foram convencidos a apoiar a causa da burguesia e não a dos trabalhadores. E os stalinistas denunciaram os dirigentes chineses que tentaram fazer a revolução como traidores da revolução. Esse processo se desenvolveu durante os anos de 1924 a 1929. Para Brecht, o papel antirrevolucionário que a Terceira Internacional já estava desempenhando era evidente no caso da China. Quanto a Mao Tse-tung, que liderou a revolução em 1949, ele só foi, por assim dizer, se entender com a União Soviética bem avançados

os anos 1960, mais de dez anos depois da revolução, quando a própria Internacional Comunista já não existia mais. Mao não teve nenhum apoio de Moscou no período em que realizou a Grande Marcha. Mao Tse-tung fez a revolução na China apesar de Moscou. Brecht é contemporâneo da traição – não tem outro nome – da traição da Terceira Internacional, que apoiou Chiang Kaichek. Esse é o assunto da peça *A decisão*. O processo a que assistimos desmoraliza o jovem militante porque, por exemplo, ele se recusa a fazer aliança com o comerciante. O comerciante é a burguesia. Sem conhecer em detalhes a diretriz – de aliança com a burguesia – seguida pelos comunistas na China, você não entende a peça.

Intervenção – (inaudível)

Iná Camargo Costa – Brecht sempre se sentiu pessoalmente preocupado pelas questões de que tratou, em qualquer dos gêneros. Ele escreveu inclusive romances, crônicas, pequenos contos. A parte subjetiva, a trajetória pessoal, a experiência localizada com a família, a guerra, a República dos Conselhos... isso é tudo trajetória pessoal. Ele foi fazendo as suas escolhas. E sempre deixa claro que está subjetivamente envolvido. Nas histórias do Sr. Keuner você vê muito bem isso, ou em um livro chamado *Me-ti*, que infelizmente não temos traduzido para o português. Nesse livro encontramos um bom exemplo. Como já ficou dito, ele estudou Medicina e por isso serviu na guerra como enfermeiro. De volta a Augsburg, abandonou os estudos de Medicina e se tornou adepto, como paciente, da homeopatia. No *Me-ti* defende a homeopatia em relação à alopatia e, fazendo uma analogia com a política, sugere que os chineses têm algumas dicas sobre um pensamento político de tipo homeopático. No caso de Brecht, não só a subjetividade é relevante, a individualidade também é relevante, como a dele mesmo também é. Recomendo a leitura dos diários a quem quiser verificar. São impressionantes as observações sobre as experiências dele mesmo. Há ainda um estudo sobre o Charles Laughton, sobre o modo como esse ator ajudou-o a traduzir o *Galileu* para o inglês. Ele narra as peripécias envolvendo um alemão que não sabe inglês (ele mesmo) trabalhando com um inglês que não sabe alemão. E enumera as providências que Charles Laughton tomou para criar o personagem do Galileu. Entra tudo, porque ele não acha que tem que esconder nada. A parte subjetiva é importante mesmo. Mas sem autocomiseração e sem ideologia. Para Brecht, a produção da subjetividade é uma sucessão de enfrentamentos de interesses e, nesse sentido, ele coincide quase completamente com Freud. Para Freud, a subjetividade se constitui na afirmação dos interesses materiais: alimento, bem estar físico etc. O indivíduo fica neurótico quando não consegue se afirmar nem se dar conta do porquê não conseguiu se afirmar e por isso surta. É útil estudar Freud para perceber essa concepção materialista da formação da subjetividade. Mas é bom ser dialético, porque Freud está estudando a neurose e não responde sobre o que não é neurótico, como ilustra aquela história da mãe que perguntou a ele o que fazer para o filho não ficar neurótico e ele respondeu que não tinha receita, porque dá tudo errado mesmo...