

a investigação da influência francesa, dominante desde meados do séc. XVIII, em nossa formação. De sua amplitude e peso, não temos dúvidas. Mas de certa maneira, dos franceses emprestamos principalmente algo como o quadro geral de um sistema literário e a formulação *positiva* de nossas próprias aspirações à constituição de um cânone, com dimensão identitária afirmativa. Mas cada vez que nossa dualidade mais funda nos atingiu, a cada vez que se tratou de dar forma aos impasses e contradições de nossa formação supressiva, e às singularidades e pulsões esquisitas que ela põe em cena, foi com os alemães – os escritores e pensadores alemães – que nossos escritores dialogaram, às vezes de forma surda e subterrânea. Foi em diálogo com Goethe e Schiller que Gonçalves Dias formulou o sentimento nacional e metafísico de deslocamento. Foi ainda em diálogo oculto com Goethe que Machado de Assis deu forma ao *Esau e Jacó*, e modelou a demanda de impossível própria aos nossos faustos periféricos, aos nossos Napoleões de Barbacena e do Catete. Aos mesmos faustos e aos desvãos mais ocultos do *Meister* goethiano voltou-se Guimarães Rosa para dar corpo aos abismos de dualidade que fazem o *Grande Sertão*, assim como foi em diálogo com os alemães que Mário de Andrade procurou figurar a situação dilacerada do intelectual em situação regressiva, no *Amar, verbo intransitivo* e outros textos. A investigação dessa afinidade eletiva ainda mal começou, e só ganharíamos se pudéssemos levá-la adiante. Se a porta para fazê-lo for, em algum caso, a de Brecht, tanto melhor: ao menos não será a porta da direita.

Referências bibliográficas

DORT, B. *Lecture de Brecht*. Paris, Seuil, 32-44, 1960.

MAYER, H. *Brecht et la tradition*. Paris, L'Arche, 1977.

O TEATRO ÉPICO DE BRECHT

Iná Camargo Costa*

Abstract: This article is a reduced version of the chapter "Sinta o drama" from the book with the same title. It traces Brecht's reasons for qualifying his theater as epic, based on important literary critics such as Peter Szondi, Adorno, Lukács and Anatol Rosenfeld, including Brecht himself.

Keywords: Drama; Dramatic Form; Epic Theater.

Zusammenfassung: Dieser Artikel ist eine gekürzte Fassung des Kapitels "Sinta o drama" aus dem gleichnamigen Buch. Er untersucht Brechts Gründe, sein Theater als episch zu bezeichnen, ausgehend von wichtigen Literaturkritikern wie Peter Szondi, Adorno, Lukács und Anatol Rosenfeld sowie Brecht selbst.

Stichwörter: Drama; Dramatische Form; Episches Theater.

Palavras-chave: Drama; Forma Dramática; Teatro Épico.

1. Alguns motivos

Ao tratar das dificuldades para compor e compreender a música nova (Schoenberg), Adorno parte de algumas das idéias de Brecht em "Cinco dificuldades para dizer a verdade", texto de 1934. Adorno assume neste ensaio dos anos sessenta (ADORNO 1985) que as dificuldades a que se referia Brecht não são exclusivas do escritor, são também do mú-

* A autora é Professora Doutora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP.

sico e provêm da degeneração da chamada produção cultural em ideologia. A experiência assinalada por Brecht não se limita ao teatro; toda arte fracassa; o artista não pode mais ser ingênuo: “assim como a escrita, a composição musical enfrenta dificuldades objetivas antes desconhecidas; estas dificuldades estão relacionadas essencialmente ao lugar da arte na sociedade e não desaparecem pelo simples fato de ninguém se ocupar delas.” Quando se cultiva a música de maneira irrefletida, explica o filósofo, quando a música não percebe que suas dificuldades são o seu pressuposto e não as assume, então degenera no já dito centenas de vezes, degenera em uma espécie de tautologia do mundo que, além disso, põe uma aura em torno das coisas e confirma que o triste é imutável e assim deve ser (ib.: 112 s.).

As considerações de Adorno sobre a *linguagem tonal* da música são tão esclarecedoras e tão próximas das que podem ser feitas sobre a *forma do drama* que é possível trabalhar com a hipótese de que suas conclusões são análogas às que apóiam a intervenção de Brecht na defesa de uma nova forma de fazer teatro, chamada épica por razões históricas que pretendemos esboçar.

Segundo o filósofo, já deveria ter ficado claro que os meios tradicionais de composição, bem como as formas por eles criadas, foram afetados e modificados pelos meios e formas de configuração desenvolvidos posteriormente. Muitos se comportam, no entanto, como se os meios *tonais* fossem *algo natural*, quando na verdade surgiram na história, são resultado de uma transformação e, por isso mesmo, também são transitórios. Para dizer a mesma coisa em outra linguagem, o nível alcançado pelas forças produtivas técnicas da música está muito acima das forças produtivas subjetivas, isto é, do modo como o compositor reage a eles.

“Ocorre aqui algo muito parecido com o que se passa na sociedade em seu conjunto: nela também se produziram grandes discrepâncias entre a evolução das forças produtivas técnicas e os modos humanos de reagir, as capacidades para utilizar, controlar e aplicar com sentido essas

técnicas. A expressão mais evidente deste estado de coisas pode ser vista no fato de que, por um lado, os seres humanos conquistam o espaço cósmico e, por outro, *regridem* psicologicamente, tornam-se infantis num grau absurdo. Este estado de coisas penetra também na prática das artes, chega até seus detalhes mais sutis.” (ib.: 117)

O lugar da arte na sociedade atual se tornou incerto porque ela *não pode* compactuar com a administração mercadológica da vida espiritual. Tornou-se incerto o que a música significa para a experiência dos homens aos quais se destina e essa carência de um espaço social se apresenta como a perda de uma *linguagem* musical dada *objetivamente* de antemão. E para piorar o quadro, “a pseudo-cultura socializada se opõe à recepção da nova música compactuando com a administração do espírito e com a sua transformação em bem cultural. Esta pseudo-cultura socializada se opõe à compreensão de uma arte que não quer se submeter a esses mecanismos.” (ib.: 133)

Retomando o exposto no ensaio sobre o fetichismo na música e a regressão da audição, Adorno avança na determinação histórica da *tonalidade* e seu papel no processo, explicando que a adequação entre o ouvido e o ouvinte esteve limitada à era da tonalidade e preferencialmente em sua figura diatônica. Apesar de ser um produto histórico, no pré-consciente musical e no inconsciente coletivo a tonalidade parece ter se convertido em algo como uma *segunda natureza*. Isto explica a enorme força de resistência com que, na consciência dos ouvintes, a tonalidade se opõe à compreensão de obras que, por sua vez, foram a consequência inteiramente lógica da evolução imanente da tonalidade como linguagem da música. Seria preciso perguntar de onde a linguagem tonal retira essa capacidade de resistência; uma investigação histórica evidenciaria que tal linguagem foi em grande medida resultado de um processo não voluntário, não dirigido. É difícil, a propósito de sua constituição, não pensar nos princípios que regem a economia monetária burguesa: “a tonalidade não foi por acaso a linguagem musical da era burguesa. A harmonia do particular e do geral correspondia ao modelo de sociedade do

liberalismo clássico. Da mesma forma, a tonalidade se impunha, a partir dos bastidores, como *invisible hand*, através das espontaneidades individuais e por cima destas.” (ib.: 143)

Assim como as operações de intercâmbio na linguagem tonal são relacionadas com as operações mercantis, podemos relacionar ao mesmo processo o princípio da *autonomia do indivíduo* a partir de, e em torno do qual, se constitui o mundo “que interessa” ao drama e se estabelecem as “evidências” a respeito do que “sempre” teve validade no “teatro”. A linguagem tonal impede o ouvido de perceber a música nova com a mesma violência com que a linguagem dramática se constitui em obstáculo à fruição verdadeiramente livre de todo o teatro que se fez desde fins do século passado. Adorno ajuda a explicar porque até hoje Brecht é um problema a ser decifrado.

2. A forma do drama

Para estudar a *crise* do drama, entendido como forma historicamente constituída, em sua *Teoria do drama moderno* Peter Szondi, discípulo de Adorno, parte da idéia de que *forma é conteúdo social sedimentado*; todo conteúdo, proveniente da experiência comum, busca a sua forma. Enquanto o artista não a encontra, tende a adaptar seu conteúdo às formas pré-existentes, havendo uma relação dialética entre o enunciado do conteúdo e o enunciado formal (cf. SZONDI 1972: 9 ss.).¹ Quando forma e conteúdo se correspondem, a temática do conteúdo evolui sem problemas no interior do enunciado formal mas, não havendo essa correspondência, o enunciado do conteúdo pode entrar em contradição com o formal. Neste caso, o conteúdo põe a forma em questão, na medida em que ele se torna um dado problemático no interior de um quadro que não é. Neste momento histórico, a forma entra em crise. Um impor-

¹ Como passamos a resumir e a recortar os primeiros capítulos dessa obra de Peter Szondi, deixaremos a partir de agora de citá-lo a cada passo.

tante sintoma da crise pode ser percebido quando os críticos rejeitam uma obra por suas “dificuldades técnicas”. Dificuldades técnicas são problemas históricos, isto é, novos conteúdos da experiência que têm direito a encontrar sua forma e por isso podem ser pensados como verdadeiros sismógrafos sociais.

Os principais componentes formais do drama, *quase* de acordo com qualquer manual do século passado, começam por sua definição: a forma teatral que tem por objeto a configuração de relações intersubjetivas através do diálogo. O produto dessas relações intersubjetivas é chamado ação dramática e esta pressupõe a liberdade individual (o nome filosófico da livre iniciativa), os vínculos que os indivíduos têm ou estabelecem entre si, os conflitos entre as vontades e a capacidade de decisão de cada um. O drama repousa sobre três pilares: indivíduo, ação e diálogo.

O princípio formal do drama é a própria definição de indivíduo livre: *autonomia*. O drama deve ser um todo autônomo, absoluto. Não pode remeter a um antes, nem a um depois e muito menos ao que lhe é exterior. Daí também a sua determinação temporal: o presente-que-engendra-o-futuro segundo a implacável lógica da causalidade. O drama não admite o acaso, exige a *motivação* de todos os acontecimentos.

Os próprios temas que interessam ao drama são delimitados por razões de princípio ao âmbito das relações intersubjetivas, por serem os únicos passíveis de configuração exclusiva através do diálogo.

Quando se fala em *indivíduos* bem caracterizados, está pressuposta a exigência de *profundidade psicológica* dos personagens. São indivíduos que devem ser capazes de assumir seu próprio destino, bem como as consequências dos seus atos, sem se submeterem a instâncias externas ou superiores (fatalidade, deuses, tradições). Ao contrário, normalmente os heróis dramáticos *enfrentam* esse tipo de instâncias nas pessoas de seus agentes/representantes. (Já se vê que não é *qualquer um* que pode ser herói dramático.)

A ação dramática é sempre resultado dos atos praticados pelos protagonistas enfrentando os seus antagonistas e o *diálogo* – expressão da vontade, planos, intenções, objetivos dos personagens –, para ser dramático, deve ser veículo de *decisões*. Sendo o diálogo o veículo discursivo do drama, não há nele lugar para a narrativa (épica), mesmo que ele sempre esteja “contando uma história”. Por isso o drama moderno eliminou prólogo, coro, epílogo – componentes essenciais à tragédia clássica (grega). Esta forma não admite um narrador. O drama não é “escrito”, mas exposto. A relação com o espectador também é absoluta, objetivada na reivindicação da quarta parede. O drama exige do espectador uma passividade total e irracional: separação ou identificação perfeita. Por isso o trabalho do ator exige identificação absoluta com o personagem (desaparece o ator para dar lugar ao personagem) porque, repetindo, drama não é *representação*; ele se *apresenta* a si mesmo.

Outra consequência literária, no âmbito da restrição formal ou conteudística: sendo o drama primário, uma peça sobre assunto histórico jamais poderá ser dramática. Mas é possível fazer drama com *personagem* histórico: basta colocá-lo num momento de decisão (dramática), manipulando a história propriamente dita de modo a fazer dela simples moldura. O dramaturgo, porém, deve tomar muito cuidado em sua seleção dos materiais, pois se a decisão do personagem tiver caráter histórico (político), a peça pode *cair* no gênero épico.

Quem conhece minimamente a história da dramaturgia moderna, de Ibsen aos nossos dias, há de perceber pelo exposto que nenhum dos grandes dramaturgos atende a essas exigências. Por isso mesmo eles são grandes: tentaram, em atenção ao novo conteúdo histórico que pretendiam configurar, desenvolver outras formas teatrais. Não custa lembrar que as mais importantes foram minuciosamente analisadas por Peter Szondi no livro citado.

3. Um pouco de história

Ao contrário do que afirma a moderna ideologia teatral, nem sempre existiu o drama nos termos em que foi descrito por Peter Szondi. Para não ir muito longe, Hegel, por exemplo, foi um dos estudiosos do assunto que demonstrou como e porque alguns componentes épicos essenciais da *tragédia grega* foram eliminados pela *tragédia neoclássica*, que já caminhava decididamente rumo ao drama, forma histórica criada por e para a burguesia.²

Estudos como os de F. GAIFFE (1910) e M. LIOURE (1973) contêm informações indispensáveis para se pensar este gênero em seu enraizamento na França do século XVIII. O primeiro declara sem rodeios que “a literatura francesa viu *nascer* no século XVIII uma forma dramática nova, criada *em oposição* aos gêneros clássicos da Tragédia e da Comédia; para responder às aspirações da burguesia, que desejava ver consagrada pelo teatro a situação cada dia mais considerável que ela ocupava na sociedade” (GAIFFE 1910: 1, grifos nossos). Michel Lioure mostra que até 1762, data do primeiro registro da palavra *drama* no *Dicionário da Academia*, o termo nem ao menos tinha direito de cidadania na língua francesa. Citando Gaiffe, lembra que o drama não se dirigia mais à aristocracia de Versailles, mas aos novos privilegiados da fortuna e da cultura, cujas atividades estavam ligadas ao comércio e à indústria. O drama, no século XVIII, é essencial e assumidamente burguês.³

² Os capítulos finais da *Estética* são absolutamente conclusivos a respeito. Para um exame minucioso das mudanças históricas na própria compreensão da palavra *tragédia*, tanto em termos ditos vulgares quanto em termos técnicos, veja-se o primeiro capítulo de WILLIAMS (1992). O mesmo autor (WILLIAMS 1991) tem uma iluminadora análise da *Fedra* na qual mostra que uma série de *convenções* da tragédia clássica foi eliminada em favor do novo *conteúdo social* já presente na obra de Racine.

³ Para a história da palavra, Lioure recorreu à pesquisa de G. VON PROSCHWITZ (1964).

A idéia de que o drama se definiu como gênero à margem da tragédia e da comédia (clássicas) é também corrente, mas não diz tudo o que deve interessar sobre o assunto. Em seguida veremos com Diderot as razões da recusa dos gêneros clássicos, mas ficaremos devendo a exposição da luta mais complexa e muito mais ambígua que o drama travou com outras formas de teatro muito presentes quando de seu surgimento, como é o caso do teatro de feira com as suas revistas de ano e das diversas modalidades de teatro popular.⁴ Por outro lado, também fica faltando estabelecer os laços de família entre o drama, tal como elaborado na teoria e na prática pelos franceses, e seus antepassados italianos, espanhóis e ingleses. Lukács, por exemplo, inicia sua obra já no capítulo Shakespeare. O mesmo vale para Gaiffe, Lioure e demais historiadores do gênero⁵ que, acompanhando os argumentos do próprio Diderot, acabaram definindo Shakespeare como o “marco zero” desta história.

Em 1758, Diderot publicou o seu *Discurso sobre a poesia dramática* (DIDEROT 1986), no qual apresenta uma nova divisão da poesia dramática abrindo espaço para as “formas sérias” cuja matéria seria o burgueses. Diderot propunha que, entre a tragédia clássica, na qual só havia lugar para a aristocracia, e a comédia à Molière, na qual a burguesia no máximo aparecia como objeto de riso, fossem criadas a comédia séria e a tragédia doméstica. Em resumo, o filósofo queria que se criasse o *drama moderno* em suas divisões bem conhecidas nossas: comédia (final feliz) e tragédia (final triste) ou, nas suas palavras, *comédia séria* para tratar da virtude e dos deveres e *tragédia doméstica* para tratar das desgraças comuns (à vida burguesa e estratos sociais próximos).

É também provável que Diderot tenha sido o primeiro a definir com clareza o âmbito de onde o poeta dramático devia colher seus assun-

⁴ M. BERTHOLD (1974) apresenta importantes materiais para a identificação de todo esse teatro que acabou sendo eliminado da história do teatro moderno escrita à luz das demandas do drama setecentista.

⁵ No âmbito do debate teórico, a genealogia está esquematizada por CARLSON (1997).

tos (a esfera da vida familiar, doméstica, cotidiana, ou privada) e a estabelecer o diálogo como o veículo privilegiado do discurso dramático, como se pode ver neste trecho do *Pai de família*: “a fortuna, o nascimento, a educação, os deveres dos pais para com os filhos e dos filhos para com os pais, o matrimônio, o celibato, tudo o que se refere à condição de um pai de família, é transmitido pelo diálogo.” Da mesma forma, na terceira das conversas sobre o *Filho natural*, ele enumera algumas das categorias sociais a serem observadas em cena no âmbito da vida familiar: o homem de letras, o filósofo, o comerciante, o juiz, o advogado, o político, o cidadão, o magistrado, o financista, o grande senhor, etc.: “Isso acrescido das relações: o pai de família, a esposa, os filhos, a irmã. O pai de família! Que assunto, num século como o nosso que parece não ter a menor idéia do que é um pai de família!” (DIDEROT 1951: 1258)

A criação do drama segundo a proposta de Diderot correspondeu a uma espécie de expulsão da *esfera pública* do âmbito do teatro, marca registrada do teatro grego e do popular, e mesmo da tragédia neoclássica, de modo que Peter Szondi não estava inventando nada quando esclarecia que o drama só reconhece como legítimo aquilo que brilha no âmbito das relações inter-humanas. É também feito do *philosophe* a expulsão sumária de outros estratos sociais, bem como a exclusão do teatro popular, da esfera do drama. No primeiro caso, ainda nos *Entretiens*, não são admitidos criados na cena séria, pois “gente honesta não lhes permite se imiscuir em seus assuntos; se as cenas se passarem só entre os senhores serão mais interessantes. Se um criado falar em cena como na sociedade, será desagradável; se falar de outro jeito, será falso.” (ib.: 1247)⁶ As formas de teatro popular são todas devidamente incluídas na rubrica do burlesco e como tais devem ser evitadas, na medida em que o burlesco é uma degradação da comédia (ib.: 1245 s.).

A importação destas idéias pelos alemães está na origem dos debates que levaram à proposição do teatro épico.

⁶ Fica também estabelecida a norma culta como única legítima, *ça va sans dire*.

4. História degradada em manual

A burguesia alemã (como a de outros países) não foi capaz de criar um drama à altura das obras primas de Shakespeare ou das francesas, como as de Dumas Filho, apesar do empenho de grandes poetas e homens de teatro como Lessing. Isso produziu uma espécie de complexo de inferioridade (teatral) que impedia os críticos de perceberem as (outras) qualidades de sua dramaturgia e a criação de uma espécie de mecanismo compensatório na fórmula “peças para serem lidas” (que também se manifestou na França e em países menos votados).

Uma das características da dramaturgia alemã que parece mais ter incomodado os “homens de teatro” há de ter sido a sua vocação dita épica, ou a dificuldade de se restringir ao princípio dramático. Isso pode explicar o aparecimento em 1863 do manual clássico do professor, crítico e dramaturgo, Gustav Freytag, sobre a técnica do drama, onde se nota, para além da receita já exposta em chave crítica por Peter Szondi (resumida acima), o empenho em explicar aos candidatos a dramaturgo a diferença entre assuntos épicos e dramáticos. Para dar um exemplo nada aleatório: segundo as convicções alemãs, pobres estão na esfera do épico. Por isso trabalhadores, multidão, greve, guerra, revolução, tudo o que não puder ser apresentado de maneira dialogada é épico, devendo ser evitado nos dramas (ou no teatro, como diziam). Como as lições de Freytag são claríssimas, é suficiente reproduzir alguns de seus passos auto-explicativos sobre a diferença entre dramático e épico segundo os interesses alemães.

“Entre as grandes criações épicas [...] e a arte dramática que representa personagens e ações na medida em que uns se desenvolvem através dos outros, há uma profunda oposição [...]. O drama grego lutou bravamente com o seu material, que foi retirado do épico, assim como o poeta histórico de nosso tempo precisa de muito esforço para transformar idéias históricas em dramáticas.” (FREYTAG 1904: 18)

“O negócio da arte dramática é apresentar uma *paixão que leva a uma ação*. [...] A exposição de emoções apaixonadas como tais é terreno do poeta lírico; a pintura de *eventos emocionantes* é tarefa do poeta épico.” (ib.: 19)

“A capacidade de produzir efeitos dramáticos não é dada à humanidade por todo o tempo. A poesia dramática surge depois da épica e da lírica; seu florescimento entre os povos depende [...] especialmente de que na vida real do público os correspondentes processos mentais sejam vistos frequente e completamente. Isto só é possível quando o povo atingiu um certo grau de desenvolvimento, quando os homens se acostumaram a se observar uns aos outros criticamente sob o impulso de fazer alguma coisa, *quando o discurso atingiu um alto grau de flexibilidade e um diálogo inteligente*; quando o indivíduo não é mais limitado pelos interditos da tradição e da força externa, *fórmulas antigas e costumes populares*, mas é capaz de moldar mais livremente a sua própria vida.” (ib.: 23 s.)

“*Aquelas classes sociais que ainda permanecem sob as relações épicas, cuja vida é especialmente regulada pelos costumes de seu círculo; classes que ainda vivem sob a pressão de circunstâncias injustas; enfim, tais classes, na medida em que não são particularmente capazes de transpor, de maneira criativa, seus pensamentos e emoções para o discurso, não estão qualificadas para produzir heróis de drama.* [...] Se um poeta quiser degradar completamente sua arte [dramática], ele poderá escrever uma peça cheia de controvérsias, más tendências, perversão social na vida real, despotismo dos ricos, tormentos dos oprimidos, ou a condição dos pobres que da sociedade só recebem sofrimento. [...] *esforços para melhorar a vida dos pobres e das classes oprimidas devem ser parte importante do nosso trabalho na vida real; a musa da arte não é irmã de caridade.*” (ib.: 65 s.)

Em determinadas ocasiões o dramaturgo deve recorrer ao arauto, técnica de natureza épica “para relatar incidentes inevitáveis que, por sua natureza, não podem ser representados de maneira alguma no palco,

ou só através de mecanismos elaborados – conflagrações, batalhas navais, tumultos populares, batalhas de cavalaria ou de carros – tudo aquilo em que [...] grandes multidões estão em ação ou mobilizam grande comoção.” (ib.: 73 s.)

No plano das sugestões práticas, Freytag observa que é melhor para a peça reduzir tanto quanto possível o número de personagens e, para bem estruturá-la, o dramaturgo deve saber que “o drama tem um arranjo completamente *monárquico*; a unidade de sua ação depende essencialmente de que a ação se complete em relação a um *personagem dominante*. Também para assegurar o efeito, o interesse do espectador deve ser direcionado sobretudo para uma pessoa: este precisa perceber o mais rápido possível em quem vai concentrar prioritariamente sua atenção. [...] Nada é mais penoso para o espectador que a incerteza sobre quanta atenção dedicar a cada um dos personagens importantes.” (ib.: 305)

Já nas considerações finais, o professor faz uma espécie de voto piedoso:

“No que se refere à Alemanha, parece que ainda não vivemos num tempo em que a própria vida dramática do povo possa fluir desimpedida em sua riqueza. [...] Não é casual que ainda seja tão difícil para o poeta dramático elevar-se das concepções épica e lírica de personagem e situações.” (ib.: 343)

Os interessados em teatro e em crítica teatral já encontraram mais de um destes argumentos nas mais diversas circunstâncias, fenômeno que já foi explicado por Peter Szondi: àquela altura do século XIX a forma do drama era *objetiva*, isto é, correspondia às expectativas de autores, intérpretes, público e crítica, pelo menos na França e na Inglaterra. A diferença é que, como dizíamos, o esforço de Freytag parece dirigir-se à *criação do drama alemão*, pois o atraso do país dificultava a própria experiência social pressuposta por esta forma. Por isso ele pôde ser explícito como nenhum outro antes nem depois dele.

Do que foi anotado, cabe insistir sobre a distinção, estabelecida pela tradição alemã. Primeiro: para ser personagem de drama, é preciso ser burguês, de preferência culto; segundo: o drama exclui pobres e oprimidos que vivem na esfera do épico, porque não são livres, pelo contrário, são dependentes e, aparentemente mais grave, não estão aptos para a prática do diálogo (ou discurso criativo), pois este pressupõe espírito livre e cultivado. Essa distinção já era lugar comum entre os alemães ao tempo de Freytag e atravessou o século sem contestação. O que não impediu alguns dramaturgos de escreverem o que chamavam “drama social”, justamente porque seus assuntos provinham da esfera épica devidamente banida do horizonte dramático (como vimos, pelo argumento de que a musa dramática não é irmã de caridade). A história mostrou que pelo menos um grupo de dramaturgos no mundo todo prosseguiu desconsiderando estas recomendações, mais levadas a sério por críticos e historiadores do teatro. Um caso célebre de dramaturgo recalcitrante que escreveu drama sobre assunto épico é o de Gerhart Hauptmann: com sua peça *Os tecelões*, fez um esforço notável para dramatizar a histórica rebelião dos trabalhadores da Silésia e, como demonstraram Peter Szondi e Anatol ROSENFELD (1985)⁷, por isso mesmo pôs objetivamente em crise cada uma das exigências “técnicas” do drama: o conteúdo (novo) era incompatível com a forma (antiga).

Outro capítulo desta história diz respeito aos prodígios acadêmicos franceses, dos quais boa parte da crítica moderna é tributária. Sob a hegemonia da *peça bem feita* (drama degradado em fórmula) nos palcos, inclusive o da *Comédie*, desenvolveu-se uma teoria dos gêneros teatrais que ao mesmo tempo *restaurava* os gêneros clássicos, *promovia* Racine e Molière a modelos do teatro moderno e *impunha* a ambos o princípio do drama. O fenômeno pode ser tudo menos simples e a experiência do Segundo Império é o seu pressuposto histórico-social. Sem paradoxo, data desta época a universalização ideológica do princípio drama, a partir da qual o próprio teatro grego passará a ser explicado por ele. Hegel e

⁷ Em especial sua clássica análise de *Os tecelões*, p. 95 ss.

os debates alemães sobre a tragédia (Goethe e Schiller, entre outros) constituem o antídoto mais eficaz contra este veneno.

5: Teatro épico

Na virada do século dezenove para o vinte, os dramaturgos mais interessantes, pelos critérios acima, eram os naturalistas para os quais a forma do drama tornou-se um problema, uma camisa de força que acabou se rompendo com o teatro expressionista: dramaturgos como Georg Kaiser e Ernst Toller, na trilha dos experimentos de Strindberg, já tinham encontrado uma nova forma de teatro não-dramático. Só lhe faltava um nome.

A essa tarefa dedicaram-se os militantes do teatro político na Alemanha, em especial Bertolt Brecht, que situa historicamente o aparecimento do teatro épico:

“Os incios do drama naturalista foram os incios do drama épico na Europa. Em outros centros culturais, China e Índia, esta forma avançada já existia há dois mil anos. O drama naturalista nasceu do romance burguês dos Zola e dos Dostoievski [...]. Os naturalistas (Ibsen, Hauptmann) tentaram levar à cena os novos temas dos romances, e não encontraram outra forma a não ser a desse romance: a forma épica. Diante da imediata recepção hostil que sua suposta falta de dramaticidade provocou, eles se apressaram a abandonar a forma e com ela o material. E assim se frustrou um movimento de avanço para novos terrenos de argumentação que na realidade era um avanço para a forma épica.” (BRECHT 1976 a: 23)

Brecht situava com muita clareza seu teatro no interior de um amplo movimento e expunha suas idéias em permanente confronto com as de seus adversários, isto é, adversários do movimento geral do qual o teatro

épico foi uma expressão artística. O conceito de épico foi posto em circulação primeiro por eles, a título de acusação. Houve quem recomendasse aos dramaturgos que tentassem escrever romances, a forma adequada aos assuntos de que tratavam. Mais adiante, seus adeptos se dão conta de que, dada a divisão das esferas (lírica, épica e dramática), pressuposta pelos conservadores, bastaria inverter o sinal, transformando a objeção em proposta: se os assuntos que interessavam eram da esfera do épico e se o teatro que faziam não tinha mais nada a ver com o drama, tratava-se de dar esse mesmo nome à forma nova. Assim foi que aos poucos “teatro épico” passou a designar aquelas peças que haviam rompido primeiro com os assuntos e depois com as formas do drama. Enumerando as conquistas formais do novo teatro, Brecht dá o crédito a seus antecessores:

“O romancista Döblin expressou com notável clareza a diferença entre os dois gêneros ao assinalar que, ao contrário do que acontecia com uma obra dramática, a obra épica podia ser cortada, tesourada, em partes capazes de seguir tendo vida própria.” (ib.: 127)

Identificando na crítica e no público algumas razões da resistência ao teatro épico, o dramaturgo observa com a devida ironia que “um consumidor apenas do agradável considerará estas obras [épicas] pouco claras, porque estas colocam, precisamente, a falta de clareza nas relações humanas. Em nosso tempo as relações dos homens entre si são pouco claras. É função do teatro achar a forma de representar esta falta de clareza da maneira mais clássica possível, quer dizer, na calma épica.” (ib.: 56)

“Os modelos [do teatro épico] são violentamente combatidos pelos defensores do antigo, da rotina – que passa por experiência – e da convenção – que passa por liberdade criadora.” (BRECHT 1978: 17)

Num escrito de publicação póstuma, *A compra do latão*, encontra-se o que interessa ao teatro épico: “a forma como os homens se tratam entre si, suas inimizades e amizades, a forma como vendem cebolas, como planejam suas campanhas bélicas, como decidem seus casamen-

tos, como fabricam suas roupas” (BRECHT 1976 b: 112) e assim por diante. Mas lembra o teórico:

“Muitas características e paixões humanas, antes importantes, hoje perderam toda significação. Em troca, outras passaram ao primeiro plano. *Mas nada disso será percebido se não se afastar o olhar do indivíduo, para abarcar as grandes organizações em luta.*”

E mais adiante:

“Estamos atravessando uma época sombria, na qual a conduta social dos homens é mais abominável do que nunca, e se estende um implacável manto de trevas sobre a atividade assassina de certos grupos humanos; de modo que precisamos de muita meditação e muita organização para *lançar luz sobre a conduta social*”. (ib.: 128, 141)

O teatro contemporâneo deve aperfeiçoar constantemente a *representação da convivência social do homem*.

A *cena de rua* também trata de questões técnicas relevantes para o diretor e os atores. Um ponto, por assim dizer, de honra é a desmistificação da “arte” exigida para a escrita e a encenação teatral. Para Brecht, rigorosamente *qualquer um* é capaz de contar uma história e de representá-la comentando-a e analisando-a criticamente. Por isso o seu exemplo é um atropelamento, relatado segundo os mais variados pontos de vista, todos encenáveis. A isto ele chamou “modelo básico de uma cena de teatro épico”. O preâmbulo diz o seguinte:

“Durante o espaço de quinze anos após a primeira guerra mundial, experimentou-se, em alguns teatros alemães, uma forma relativamente nova de representar. Por seu caráter descritivo e porque se utilizava de coros e projeções que comentavam a ação, essa forma foi chamada *épica*”. (ib.: 148)

Os temas desses teatros naquele período eram os complexos processos das lutas de classes numa fase aguda e colocavam imensos desa-

fios à estética teatral. Nem por isso Brecht aceitava a mistificação desses desafios. Por isso insiste no seu exemplo:

“O teatro épico pode se dar como algo mais rico, mais complexo, mais evoluído [que o dramático] em todos os seus detalhes, sem precisar fundamentalmente de nada além do que se passa numa cena de rua para ser grande teatro.” (ib.: 148 s.)

Algumas conclusões importantes sobre as diferenças entre o teatro épico e o dramático: enquanto este, tomando o indivíduo como pontos de partida e de chegada, justifica as ações a partir dos caracteres (de sua psicologia, motivações internas, etc.), o teatro épico *deduz* os caracteres das ações porque, ao invés de olhar para o indivíduo isoladamente, olha para as grandes organizações de que estes são parte; enquanto o drama se interessa por acontecimentos “naturais”, de preferência situados na esfera da vida privada, o teatro épico destaca acontecimentos de interesse público (mesmo os da vida privada) que *exigem* explicação por não serem evidentes nem naturais; enquanto o drama se limita a apresentar seus caracteres em ação, o teatro épico transita da apresentação para a *representação* e desta para o comentário, tudo na mesma cena.

Destas características resulta a técnica do *distanciamento*:

“Para resumir, diremos que se trata de uma técnica que permite imprimir aos acontecimentos a serem representados a marca de algo que se destaca, exige explicação, não deve ficar subentendido, simplesmente não é natural. O distanciamento possibilita ao espectador elaborar uma crítica produtiva do ponto de vista social.” (ib.: 153)

Através dessa técnica combate-se a empatia, ou o ilusionismo, a reação totalmente irracional que o drama exige do espectador, como demonstrou Peter Szondi. A empatia, explica Brecht, leva o espectador a se projetar nos acontecimentos, oferecendo seus sentimentos e emoções à exploração pelo espetáculo; é um engano supor que um teatro que apela ao espírito crítico de seu público é manipulador. Ao contrário, é o

viciado nas emoções baratas estimuladas pelo drama e seus subprodutos da indústria cultural que oferece integralmente seu psiquismo à manipulação. Assim como o consumidor de drogas tem em seu fornecedor um inimigo que o explora, o consumidor das emoções dramáticas baratas tem nos seus dramaturgos, atores e diretores, traficantes inimigos. A exploração desse público viciado não tem limites e a prova mais cabal da periculosidade do tráfico de emoções foi a espetacular *ascensão democrática* de Hitler ao poder, cujas técnicas de propaganda foram *inteiramente* desenvolvidas a partir do repertório dramático,⁸ como se discute amplamente na *Compra do latão*.

Por seu combate às emoções baratas do drama, o teatro brechtiano também foi seguidamente acusado de intelectualismo, de separar razão de emoção e demais pobreza de espírito correlatas. Resposta de Brecht:

“O teatro épico não é contra as emoções; ele as examina, não se limita a provocá-las. O teatro ortodoxo insiste em dividir razão e emoção de modo que esta última comande a primeira. Quando alguém faz o mais leve movimento para introduzir um mínimo de razão na prática teatral, seus protagonistas gritam que estão querendo abolir as emoções.” (BRECHT 1997: 162 s.)

A mesma acusação é feita à música de que tratava Adorno nas conferências referidas no início destas notas e a sua resposta é similar à de Brecht:

“Por sua exigência de concentração, a nova música contraria um dos dogmas ideológicos da cultura musical dominante: o da irracionalidade da música que, por isto, só apelaria ao sentimento. A distinção entre sentimento e intelecto – que em psicologia foi para o arquivo há muito tempo – sobrevive tenazmente no uso vulgar.” (ADORNO 1985: 149)

⁸ Os filmes e documentários da fascista Leni Riefenstahl estão por aí para quem quiser conferir.

Como dissemos, Adorno ajuda muito a entender Brecht, o teatro que ele critica e o que propõe. Mesmo porque as músicas que costumam embalar as emoções dramáticas são calculadamente construídas na linguagem tonal, irmã siamesa do drama.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Dificuldades. Impromptus*. Barcelona, Laia, 1985.
- BERTHOLD, M. *Historia social del teatro*. Vol 2. Madrid, Guadarrama, 1974.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976 a.
- BRECHT, Bertolt. “La compra de bronce”. In: *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva Visión, vol. 2, 1976 b.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva Visión, vol. 3, 1978.
- BRECHT, Bertolt. “Short list of the most frequent, common and boring misconceptions about the epic theater”. In: WILLETT, John (ed.). *Brecht on theatre, the development of an aesthetic*. New York, Hill and Wang, 28th ed., 1997.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo, UNESP, 1997.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- DIDEROT, Denis. *Entretiens sur Le Fils Naturel. Oeuvres*. Paris, Gallimard, 1951.
- FREYTAG, Gustav. *Technique of the drama* (trad. Elias J. MacEwan). 4th ed. Chicago, Scott, Foresman and Co., 1904.
- GAIFFE, Félix A. *Le drame en France au XVIIIème siècle*. Paris, Armand Colin, 1910.
- LILOURE, Michel. *Le drame de Diderot a Ionesco*. Paris, Armand Colin, 1973.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 1985.

SZONDI, Peter. *Teoria del dramma moderno*. Torino, Einaudi, 1972.

VON PROSCHWITZ, G. "Le mot *drame* et ses changements de valeur du *Diable boiteux* à *La comédie humaine*". In: *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises* n. 16, março de 1964.

WILLIAMS, Raymond. *Writing in society*. London, Verso, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. London, The Hogarth Press, 1992.

BRECHT AINDA HOJE?*

Gerd Bornheim**

Abstract: This paper tries to find arguments for Bertolt Brecht's relevance to the present. It points out parallels between Brecht's *epic theater* and music, especially opera. A central point is the aesthetics of form, which was so important for Brecht and which is decisive for his modernity.

Keywords: Epic theater; Bertolt Brecht; Aesthetics of form.

Zusammenfassung: Der vorliegende Aufsatz versucht, Argumente für die Aktualität Bertolt Brechts zu finden. Es werden Parallelen zwischen Brechts *epischem Theater* und der Musik, insbesondere der Oper, aufgezeigt. Dabei spielt die für Brecht so wichtige Ästhetik der Form eine zentrale Rolle, die entscheidend für seine Modernität ist.

Stichwörter: Episches Theater; Bertolt Brecht; Ästhetik der Form.

Palavras-chave: Teatro Épico; Bertolt Brecht; Estética formal.

É difícil entender como a mente humana custa a evoluir. Há muita gente que ainda está dentro do esquema da Guerra Fria. Então configura-se algo curioso. Na Alemanha havia – e ainda há – uma espécie de alergia contra Brecht. Alergia, literalmente; não se suportava a presença de

* O presente trabalho é a transcrição de uma conferência proferida no âmbito da *XII Semana de Literatura Alemã "Cem Anos de Brecht"*, realizada de 14 a 17 de setembro de 1998, na Área de Alemão da USP. A transcrição do texto é de Renato Farias de Oliveira, com revisão de Cássio Pires de Freitas.

** O autor é Professor Livre-Docente do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. O seu endereço é: Rua Marquês Abrantes, 115, ap. 101, Flamengo, Rio de Janeiro, RJ, CEP 22230-060.