

BERTOLT BRECHT

ESTUDOS
SOBRE TEATRO

Tradução de
FIAMA PAIS BRANDÃO



Título original em alemão:
SCHRIFTEN ZUM THEATER

© Suhrkamp Verlag 1963 e 1964, Frankfurt
Todos os direitos reservados.

Direitos exclusivos no Brasil para
EDITORA NOVA FRONTEIRA S. A.
Rua Maria Angélica, 168 — Lagoa — CEP. 22.461 — Tel.: 266-7474
Endereço Telegráfico: NEOFRONT
Rio de Janeiro — RJ

Capa:
Studio MSBB

Revisão:
Francisco Edmilson

FICHA CATALOGRÁFICA
CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

B841e Brecht, Bertolt, 1898-1956.
Estudos sobre teatro / Bertolt Brecht; coletados por Siegfried Unseld;
tradução / de / Fiana Pais Brandão. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira,
1978.

Tradução de: Schriften zum theater

1. Teatro alemão I. Título

CDD — 832
CDU — 830-2

PODERÁ O MUNDO DE HOJE SER REPRODUZIDO PELO TEATRO?

Foi com interesse que tomei conhecimento de que Friedrich Dürrenmatt formulou, numa palestra sobre teatro, a seguinte pergunta: "Poderá o mundo de hoje ser, apesar de tudo, reproduzido pelo teatro?"

Quanto a mim, esta é justamente daquelas questões que, ao serem levantadas, desde logo se impõem. Vai longe o tempo em que do teatro se exigia apenas uma reprodução do mundo susceptível de ser vivida. Hoje em dia, para que essa reprodução se torne, de fato, uma vivência, exige-se que esteja em diapásão com a vida.

Muitos afirmam que a possibilidade de vivência em teatro se torna cada vez mais reduzida, e, todavia, são poucos os que reconhecem que a reprodução do mundo atual tem aumentado progressivamente de dificuldade. Foi precisamente a consciência deste fato que levou alguns de nós, dramaturgos e encenadores, a pôr mãos à obra em busca de novos processos.

Suponho que todos já conheçam, pois parto do princípio de que estou dirigindo-me a entendidos, as não poucas experiências que concluí para conduzir ao campo de visão do teatro o mundo atual e o homem contemporâneo.

No momento em que escrevo, estou a uma centena de metros de um grande teatro, equipado com bons atores e com toda a necessária aparelhagem, onde tenho possibilidade de realizar experiências, trabalhando com numerosos colaboradores, na sua maioria jovens; à minha volta, sobre a mesa, álbuns de modelos com milhares de fotografias das nossas representações e múltiplas anotações, mais ou menos detalhadas, dos variados problemas e das suas soluções provisórias. Desfruto, portanto, de todas as facilidades. Contudo, não posso afirmar que as artes dramáticas — que, em virtude de certos motivos, desigmo por não-aristotélicas —, ou sequer a sua representação épica, sejam a solução por excelên-

cia. Uma coisa fica, porém, desde já, fora de dúvida: só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o que o descrevermos como um mundo passível de modificação.

Para o homem atual, o valor das perguntas reside nas respostas. O homem de hoje interessa-se por situações e por ocorrências que possa enfrentar ativamente.

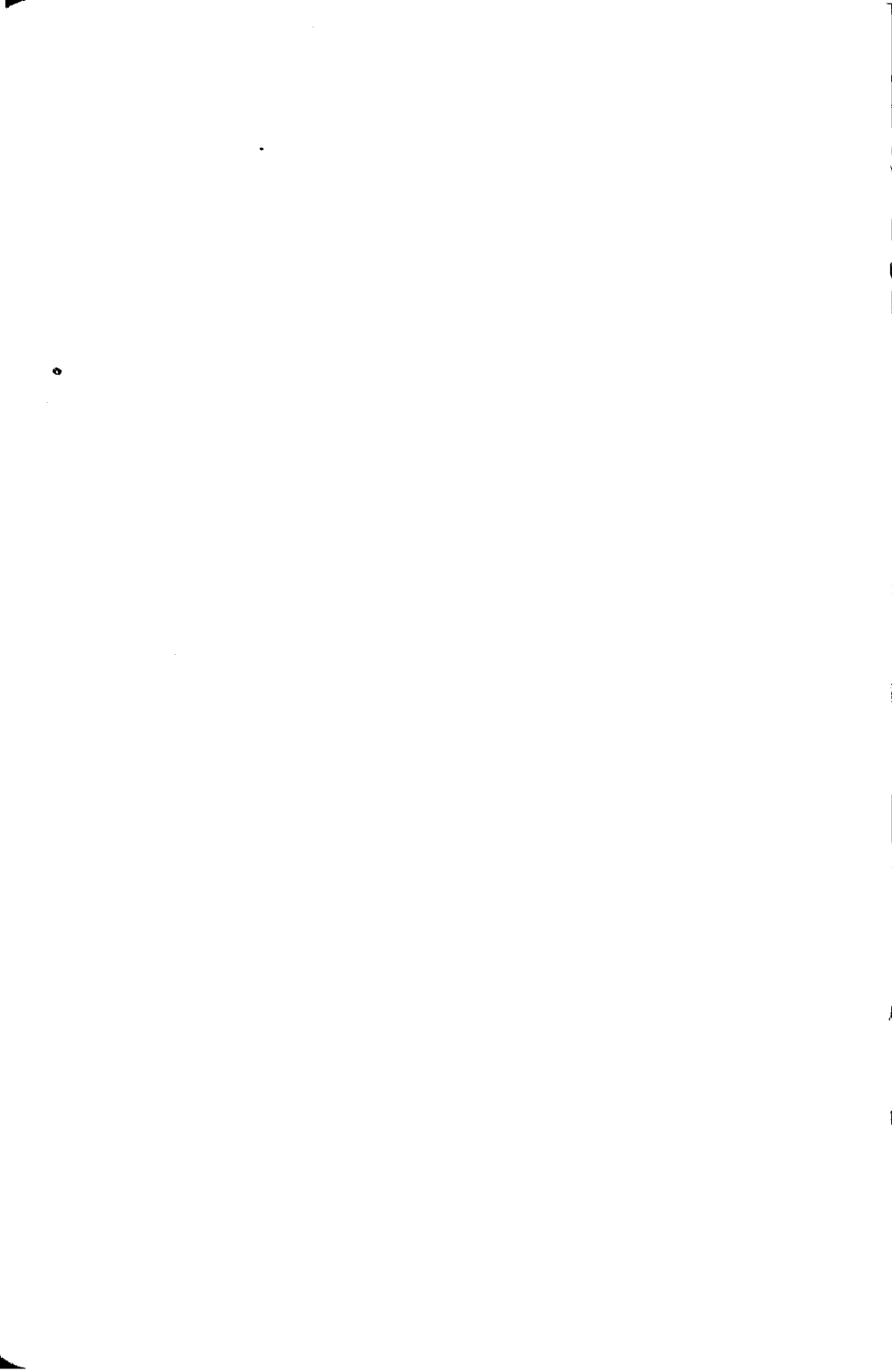
Vi, há anos, num jornal, uma fotografia em que, para fins publicitários, se exhibia Tóquio destruída por um tremor de terra. A maior parte das casas estava derrubada, mas restavam ainda, incólumes, alguns edifícios modernos. A legenda dizia: "*Steel stood*" — O aço não cedeu. Comparem esta descrição com a da erupção do Etna, de Plínio, o Velho, feita em moldes clássicos, e encontrarão neste autor um tipo de descrição que o dramaturgo do nosso século deverá superar.

Numa época em que a ciência consegue, de tal forma, modificar a Natureza, que o mundo já nos parece quase habitável, o homem não pode continuar a ser apresentado ao homem como uma vítima, como objeto passivo de um ambiente desconhecido, imutável. As leis do movimento são, do ponto de vista de uma bola, quase inconcebíveis.

E é precisamente porque a natureza da sociedade humana — em contraposição com a Natureza em geral — tem permanecido, até hoje, obscura, que nos encontramos, como nos asseguram os cientistas, perplexos perante a possibilidade de um aniquilamento total do nosso planeta, que ainda mal conseguimos tornar habitável.

Não ficarão, decerto, surpreendidos, ao ouvirem-me afirmar que a questão da viabilidade de uma reprodução do mundo é de ordem social. Já há muitos anos que venho mantendo esta opinião, e moro atualmente num país onde está se efetuando um esforço gigantesco para modificar a sociedade. Podem condenar os meios e os processos — espero, aliás, que os conheçam de fato, e não através dos jornais —, podem rejeitar este ideal específico de um mundo novo — espero também que o conheçam —, não hão, porém, de pôr em dúvida que, no país onde vivo, se trabalha para a modificação do mundo, para a modificação do convívio dos homens. E talvez concordem comigo em que o mundo de hoje precisa de uma transformação.

Nada mais será preciso acrescentar a estas breves notas (uma contribuição amigável para sua controvérsia), senão o meu parecer sobre o problema em causa: creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação.



I

**NOTAS SOBRE PEÇAS
E REPRESENTAÇÕES**



NOTAS SOBRE A ÓPERA GRANDEZA E DECADÊNCIA DA CIDADE DE MAHAGONNY

ÓPERA, SIM, MAS COM INOVAÇÕES!

Já há algum tempo se vem ambicionando a reforma da ópera. No que diz respeito ao conteúdo, a ópera deve ser atualizada; no que se refere à forma, sua elaboração deve passar a obedecer a uma técnica apropriada; isto sem que o caráter de "iguaria", que a ópera vem tendo até hoje, sofra qualquer alteração. Como o motivo por que a ópera agrada ao público é justamente o atraso em que se encontra, nada mais havia a desejar do que o afluxo de novos estratos de clientela portadores de novos apetites; tal desejo é hoje um fato. Tem-se querido democratizar, sem que venham, evidentemente, a verificar-se quaisquer alterações no caráter da democracia, caráter este que consiste numa concessão de novos direitos ao "povo", que não é, contudo, acompanhada de qualquer possibilidade de usufruto desses direitos. Ao garçom é, no fundo, indiferente que seja fulano ou sicrano o indivíduo a quem serve; sabe, apenas, que tem de servir! Depara-se-nos, assim, da parte dos mais progressistas, a apologia de inovações que levam à reforma da ópera, mas não vemos ninguém exigir, nem tampouco preconizar, que os princípios fundamentais da ópera (a sua função!) sejam postos em discussão.

Se os vanguardistas se mostram assim parcimoniosos nas suas exigências, é porque estão condicionados por fatores econômicos que lhes são, em parte, desconhecidos. As vastas engrenagens, tais como a ópera, o teatro, a imprensa etc., impõem as suas concepções, a bem dizer, incognitamente. Já há muito que, para abastecimento das suas instituições públicas, estas engrenagens tiram partido do trabalho mental (a música, a poesia, a crítica, etc.) de intelectuais que ainda participam dos lucros — intelectuais, por conseguinte, que, de um ponto de vista econômico, participam da gerência, enquanto, de um ponto de vista social, tendem já para o proletariado. São as engrenagens que valorizam o trabalho dos in-

telectuais, a seu modo, e lhe imprimem uma diretriz exclusiva; não obstante, estes persistem no logro de que nada mais se pretende do que a valorização do seu trabalho, de que se trata apenas de um fenômeno secundário que não tem qualquer influência sobre o seu trabalho e que, muito pelo contrário, lhe confere a possibilidade de exercer uma influência. O fato de os músicos, os escritores e os críticos não estarem esclarecidos no que toca à sua situação acarreta conseqüências tremendas a que até agora se tem concedido importância mínima. Pois, na convicção de estarem de posse de uma engrenagem que, na realidade, os possui, eles defendem algo sobre que já não têm qualquer controle, que já não é (como crêem, ainda) um meio ao serviço dos produtores, mas se tornou, de fato, um meio contra os produtores. Defendem, portanto, uma engrenagem que é um meio contra sua própria produção (uma vez que esta segue determinadas tendências próprias, inovadoras, que não são adequadas à engrenagem ou que se lhe opõem). A produção dos intelectuais desce ao nível de produto fabricado, e surge um conceito de valor que se fundamenta no grau de aproveitamento. De tal circunstância deriva o hábito generalizado de se analisar a obra de arte à luz da sua adequação à engrenagem, muito embora jamais se examine a engrenagem à luz da possibilidade de se servir com ela à obra de arte. Quando se diz que esta ou aquela obra é boa, subentende-se, mas nunca se diz, que é boa para a engrenagem. Esta, por sua vez, é condicionada pela sociedade existente, da qual aceita apenas aquilo que a mantém. Todas as inovações que não ameçam a função social da engrenagem, ou seja, a função de diversão noturna, poderiam ser postas por ela em discussão. Mas as que tornam iminente uma alteração dessa função, que atribuem à engrenagem uma posição diferente na sociedade, que pretendem aproximá-la, em certa medida, dos estabelecimentos de ensino ou dos grandes órgãos de informação, essas ela as põe fora de causa. A sociedade absorve, por intermédio da engrenagem, apenas o de que necessita para se reproduzir. Só poderá ser, portanto, viável uma "inovação" que leve à reforma, e não à transformação da sociedade existente — quer esta forma de sociedade se considere boa ou má.

Aos vanguardistas nem ocorre a idéia de modificar a engrenagem, pois crêem tê-la na mão, a serviço do seu poder inven-

tivo, que se exerce sem qualquer condicionamento; crêem que ela se modifica por si, de acordo com os seus pensamentos. Mas, embora o creiam, não é livre de qualquer condicionamento que eles inventam. A engrenagem é que desempenha, com ou sem eles, a sua função; os teatros representam todas as noites, os jornais saem umas tantas vezes ao dia, e uns e outros absorvem o de que necessitam, ou seja, uma certa porção de material, pura e simplesmente¹.

Poder-se-ia supor que a descoberta desta circunstância (a inevitável dependência dos criadores de arte em relação à engrenagem), já que tal fato é tão pudicamente mantido em sigilo, equivaleria à sua condenação! Porém, a restrição da atividade criadora incondicionada do indivíduo é, em princípio, uma medida progressista. O indivíduo é cada vez mais fortemente impelido a comprometer-se nos grandes sucessos que transformam o mundo. Deixa de lhe ser possível “exprimir-se” apenas. É solicitado a solucionar os problemas comuns e posto em condições de o fazer. O erro reside, tão-somente, nas engrenagens não serem ainda, hoje em dia, da comunidade, nos meios de produção não pertencerem aos produtores e em se atribuir ao trabalho um caráter mercantil, sujeitando-o às leis gerais da mercadoria. A arte é, pois, uma mercadoria; sem meio de produção (engrenagem) não seria possível produzi-la! Uma ópera só pode ser feita para a Ópera. Não se pode conceber uma ópera como um animal marinho de Böcklin, que, após a tomada do poder, seria exposto num aquário; mais ridículo, ainda, seria querer introduzi-lo, à socapa, nos nossos velhos jardins zoológicos! Mesmo que quiséssemos pôr em discussão a ópera como tal (função da ópera), ser-nos-ia forçoso fazer uma ópera.

¹ Os produtores, porém, dependem por completo, econômica e socialmente, da engrenagem que patrocina, monopolizando-a, toda a influência que eles possam exercer por si. Deste modo, a produção dos escritores, dos compositores e dos críticos adquire, progressivamente, um caráter de matéria-prima, cabendo à engrenagem a elaboração do produto para consumo.

ÓPERA, SIM...

A ópera que nos é dado desfrutar atualmente é uma iguaria. Já muito antes de se haver tornado uma mercadoria, era um instrumento de prazer. E, quer solicite, quer proporcione cultura, a ópera está ao serviço do prazer, pois solicita e proporciona, simultaneamente, uma educação do gosto. Ao abordar os temas, fá-lo numa atitude de fruição. E não só “vive” o seu tema, como também suscita uma “vivência”. Por que razão é *Mahagonny* uma ópera? O caráter fundamental dessa obra é o mesmo que o da ópera, ou seja, um caráter de iguaria. Será que na ópera *Mahagonny* o tema é abordado numa atitude de fruição? É de fato. Será, porventura, *Mahagonny* uma vivência? Com efeito, é uma vivência. Concluímos, pois, que *Mahagonny* é uma autêntica diversão.

A ópera *Mahagonny* vem fazer, conscientemente, justiça ao absurdo, nesse ramo da arte que é a ópera. O absurdo, em ópera, consiste em haver uma utilização de elementos racionais e uma aspiração de expressividade e de realismo que são, simultaneamente, anulados pela música. Um homem moribundo é real. Mas, se esse homem se puser a cantar, atinge-se a esfera do absurdo. (Coisa que não sucederia se o *ouvinte* cantasse também, ao olhá-lo.) Quanto mais imprecisa, mais irreal se tornar a realidade, através da música — é uma terceira dimensão que surge, algo muito complexo, algo que é, por sua vez, plenamente real e de que se podem extrair efeitos plenamente reais, não obstante se encontrar já muito distante do seu objeto, ou seja, da realidade utilizada —, tanto mais estimulante se tornará o fenómeno global; o grau de prazer depende diretamente do grau de irrealidade.

Este conceito de ópera que venho referindo — conceito em que não se deveria sequer tocar — condiciona todos os demais aspectos da ópera *Mahagonny*. Esse quê de absurdo, de irreal e de não-sério, colocado no plano devido, deverá, assim, anular-se a si próprio por um duplo sentido ¹. O absurdo que aqui se depara é apenas adequado ao local onde surge.

Essa atitude é de pura fruição.

¹ Esta estrita delimitação não impede que se inclua algo direto, de caráter didático, nem que tudo esteja estruturado em obediência a uma preocupação de

O conteúdo da ópera *Mahagonny* é o prazer. O caráter de diversão, já apontado, revela-se, portanto, não só na forma, como, também, no tema. Deveria se tornar o prazer objeto de uma análise, já que se tinha de tornar a análise um objeto de prazer. O prazer surge, aqui, na sua forma atual e histórica: como mercadoria ¹.

Tal conteúdo deve, sem dúvida, produzir, antes de mais nada, um efeito provocante. Vejamos um exemplo: quando, na décima terceira parte de *Mahagonny* o "Come-Tudo" se enche de comida até ir desta para melhor, fá-lo porque a fome é lei. Embora em nada tenhamos sugerido que, enquanto ele devora, há outros que estão esfomeados, o efeito não deixou de ser provocante. Mesmo que nem todos os que têm com que encher a barriga morram de comer, são muitos os que morrem de fome, e precisamente porque há quem morra de fartura. Um prazer assim é provocante, pelas vastas implicações que encerra ². A ópera de hoje em dia atua em circunstâncias idênticas, como um instrumento de prazer, de modo geral provocante. Mas tal efeito não se faz, evidentemente, sentir junto desse punhado de espectadores que a ela assistem. Em tudo o que denota um cunho provocante encontramos uma reconstituição da realidade.

criar *gesto*. É numa perspectiva moral que se afere do valor de cada acontecimento como *gesto*. Trata-se, por conseguinte, de uma descrição de costumes, mas de caráter subjetivo.

Bebamos agora mais um,
Pra casa não vamos, não.
Bebamos agora mais um,
Podemos parar então.

Ouvimos aqui a voz de moralistas subjetivos; descrevem-se a si próprios.

¹ Também o Romantismo é, assim, uma mercadoria. Surge meramente como conteúdo, não como forma.

² Um digníssimo cavalheiro, de faces congestionadas, empunhava um molho de chaves e arremetia, triunfante, contra o teatro épico. A mulher não o abandonava nesse transe. A digna senhora tinha dois dedos enfiados pela boca adentro, os olhos semicerrados em fenda, as faces balofas. Soprava pela extremidade da chave do cofre como num assobio. (A. Polgar, por ocasião da estréia de *Mahagonny* em Leipzig.)

A ópera *Mahagonny* não será, talvez, muito apetitosa, e é possível que (por não ter a consciência tranqüila) toda a sua ambição se cante justamente em não possuir tal qualidade; contudo, é, incontestavelmente, uma iguaria.

Mahagonny nada mais é senão uma ópera.

...MAS COM INOVAÇÕES!

Era necessário elevar a ópera ao nível técnico do teatro moderno. Por teatro moderno entendemos teatro épico. O esquema que segue indica as principais modificações que ocorrem, as passarmos de um teatro dramático para um teatro épico ¹.

Forma dramática de teatro

A cena "personifica" um acontecimento

envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade proporciona-lhe sentimentos leva-o a viver uma experiência o espectador é transferido para dentro da ação

é trabalhado com sugestões os sentimentos permanecem os mesmos parte-se do princípio que o homem é conhecido o homem é imutável

tensão no desenlace da ação uma cena em função da outra os acontecimentos decorrem linearmente

natura non facit saltus
(tudo na natureza é gradativo)
o mundo, como é
o homem é obrigado
suas inclinações
o pensamento determina o ser

Forma épica de teatro

narra-o

faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade força-o a tomar decisões proporciona-lhe visão do mundo é colocado diante da ação

é trabalhado com argumentos são impelidos para uma conscientização o homem é objeto de análise

o homem é susceptível de ser modificado e de modificar tensão no decurso da ação cada cena em função de si mesma decorrem em curva

facit saltus
(nem tudo é gradativo)
o mundo, como será
o homem deve
seus motivos
o ser social determina o pensamento

¹ Este esquema não apresenta contrastes absolutos, e sim, meramente, variações de matiz. É possível, pois, dentro de um mesmo processo de comunicação, optar quer por uma sugestão de caráter emotivo, quer por uma persuasão puramente racional.

A incursão dos métodos do teatro épico no domínio da ópera conduz, principalmente, a uma *separação radical dos elementos*. É possível pôr termo à consabida luta pela primazia entre a palavra, a música e a representação (luta em que sempre se põe o problema de qual deverá servir de pretexto a outra — a música pretexto para o espetáculo cênico, ou o espetáculo cênico pretexto para a música etc.) por uma separação radical dos elementos. Enquanto a expressão “obra de arte global” significar um conjunto que é uma mixórdia pura e simples, enquanto as artes tiverem, assim, de ser “com-fundidas”, todos os variados elementos ficarão identicamente degradados de *per se*, na medida em que apenas lhes é possível servir de deixa uns aos outros. Tal processo de fusão abarca também o espectador, igualmente fundido no todo e representando a parte passiva (paciente) da “obra de arte global”. Há que combater esta forma de magia. É necessário renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação.

FOI PRECISO DAR À MÚSICA, À PALAVRA E À IMAGEM MAIOR INDEPENDÊNCIA

a) *A Música*

Na música verificaram-se as seguintes modificações essenciais:

<p>A música apresenta o texto Música que intensifica o efeito do texto Música que impõe o texto Música que ilustra Música que pinta a situação psicológica</p>	<p>A música facilita a compreensão do texto que interpreta o texto que pressupõe o texto que assume uma posição que revela um comportamento</p>
--	---

A música é a mais valiosa contribuição para o tema¹.

¹ A grande quantidade de artifícios de que se compõem as orquestras de ópera possibilita, apenas, uma música de tipo associativo (uma onda de sons dá lugar a

b) *O Texto*

Para que, no divertimento, se fosse além de um mero absurdo, havia que extrair da diversão algo didático, direto. Surgiu, assim, a descrição de costumes. São as personagens em ação que narram os costumes. O texto não tinha de ser sentimental nem moral, mas, sim, de revelar sentimentalidade ou moralidade. A palavra escrita tornou-se (nos títulos) tão importante como a palavra falada. É a leitura dos títulos, sobretudo, que possibilita ao público uma atitude mais à vontade em relação à obra.

c) *A Imagem*

A inclusão de imagens autônomas na realização teatral é um fato inédito. As projeções de Neher assumem uma posição em relação aos acontecimentos em cena; o "Come-Tudo" real surge sentado defronte do "Come-Tudo" em imagem. A cena repete por si, fielmente, o que se depara na imagem, dando-lhe continuidade. As projeções de Neher são uma parte integrante da ópera, tão autônoma como a música de Weill e como o texto. Constituem o material plástico.

Estas inovações pressupõem, evidentemente, uma nova atitude da parte do público freqüentador dos teatros de ópera.

AS CONSEQÜÊNCIAS DAS INOVAÇÕES: A ÓPERA SOFREU ALGUM PREJUÍZO?

Determinadas solicitações do público, que a velha ópera satisfazia cabalmente, não serão levadas em conta pela nova ópera. Mas qual a atitude do público perante a ópera? Será possível modificá-la?

Homens adultos, experimentados na luta pela existência, inexoráveis, desembocam, em avalanchas, do metropolitano, e

outra, e assim sucessivamente); é, portanto, necessária a redução da orquestra a um máximo de trinta membros especializados. O cantor, por sua vez, transformar-se-á num relator, e os seus sentimentos pessoais não deverão transcender a sua vida privada.

precipitam-se para os camarotes dos teatros, numa ânsia de se tornarem como que cera nas mãos de magos. Juntamente com o chapéu, deixam, no vestiário, um comportamento habitual, uma posição “na vida”, e, ao saírem do vestiário, é com porte de reis que ocupam os seus lugares. Será este um procedimento condenável? Uma atitude como esta só poderia parecer ridícula a quem não preferisse uma atitude de rei à de um comerciante de queijos. Mas o procedimento dessas pessoas, na ópera, é indigno delas. Será possível que venham ainda a modificá-lo? Poder-se-á induzi-las a acenderem os seus charutos?

O fato de o “conteúdo”, de um ponto de vista técnico, se ter tornado — pela renúncia à ilusão em favor de uma virtualidade polêmica — uma parte integrante autônoma, em função da qual o texto, a música e a imagem assumem determinados “comportamentos”, e o fato de o espectador, em vez de gozar da possibilidade de experimentar uma vivência, ter, a bem dizer, de se sintonizar, e, em vez de se imiscuir na ação, ter de descobrir soluções, deram início a uma transformação que excede, de longe, uma mera questão formal. Principia-se, sobretudo, a conceber a função própria do teatro, a função social.

A velha ópera recusa-se terminantemente a qualquer discussão sobre o conteúdo. Se o espectador, ao assistir à representação de quaisquer situações, tomasse uma posição em relação a elas, a velha ópera teria perdido a sua batalha, o espectador teria “compreendido”. Sem dúvida que essa ópera comporta também elementos que não denotam um caráter puro de iguaria; é necessário distinguir entre o período da sua ascensão e o seu declínio. *A Flauta Mágica*, *O Fígaro*, *O Fidélio* continham elementos filosóficos, dinâmicos. Porém, tudo o que nelas havia de filosófico, tudo o que porventura era ousado, de tal forma se encontrava sempre condicionado pelo caráter de iguaria que ao significado sobrevinha, por assim dizer, uma atrofia, evidenciando-se, em seu lugar, a preocupação de provocar prazer. Como o sentido, na acepção própria da palavra, se atrofiara, não restava à ópera senão um sentido de outra ordem, o de ser uma ópera. O conteúdo, na ópera, deixara de constituir preocupação. Os atuais wagnerianos contentam-se com a recordação de que seus confrades primitivos teriam comprovado que a ópera tem um sentido e que, por con-

seguinte, teriam captado esse sentido. Os compositores que estão sob a égide de Wagner mantêm mesmo, ainda, uma atitude obstinada de mundividentes. Mundividência que para mais nada serve, contudo, senão para ser malbaratada como simples meio de prazer (*Electra, Jonny Começa a Tocar*). Conserva-se ainda toda uma técnica, prodigamente desenvolvida, através da qual esta atitude medrou. É, pois, como mundividente, que o bom burguês percorre o seu dia-a-dia e se sente, por ele, solicitado à contemplação. Só a partir desta realidade, a partir de um sentido sujeito a um processo de atrofia (este sentido estava, sem dúvida, *em condições de se atrofiar*), será possível entender as contínuas inovações que atribulam a ópera e que são tentativas desesperadas de emprestar extemporaneamente, a esta arte, um significado, um “novo” sentido. Nestas tentativas, é ao domínio musical que acaba por ser atribuído esse novo sentido. Nelas, a evolução das formas musicais adquire sentido como evolução; determinadas relações, modificações, etc., passaram, afortunadamente, de um meio a um fim. Progressos, porém, que não têm conseqüências e que não são conseqüência de nada, que não provêm de novas necessidades, mas apenas satisfazem, como novos atrativos, velhas necessidades, e que têm, assim, uma missão puramente conservadora. Introduzem-se novos elementos materiais, que ainda não haviam sido utilizados “naquele local” pela simples razão de não terem ainda sido utilizados em outros. (Locomotivas, pavilhões com máquinas, aviões, salas de banho, etc., servem-nos de distração. Mas há quem vá mais longe e negue o conteúdo em geral e o exponha em latim, ou, pior ainda, o suprima.) Tais progressos apenas revelam um atraso. Realizam-se sem que se altere a função do conjunto, ou melhor, realizam-se apenas para que esta não se altere.

E a música para consumo?

Precisamente no momento em que, no domínio da música, se chegara à arte concertante, ou seja, à mais pura arte pela arte — como reação ao pendor emocional da música impressionista —, surgiu, a bem dizer do nada, um conceito de música em que esta era considerada simples produto para consumo. Tal música fazia, a bem dizer, uso do leigo, utilizava-o do mesmo modo que é “utilizada” uma mulher. Eram inovações sobre inovações, e o ouvinte, já saturado, readquiria o prazer da audição. Da luta con-

tra a preguiça de ouvir passou-se diretamente à luta pelo ouvinte diligente e, mais tarde, à luta pelo músico diligente. O violoncelista da orquestra (chefe de família, com uma vasta prole) deixa de tocar por uma mundivivência e passa a tocar por prazer. Estava enfim salvo o tal caráter de iguaria! ¹

Perguntamos a nós próprios qual a razão deste marcar passo, desta perseverança tenaz em tudo o que suscita fruição, no êxtase. Por que esta falta de interesse pelas questões que transcendem o âmbito pessoal? Por que razão não se discute?

E a resposta é que nada há a esperar de uma discussão. Qualquer discussão sobre a forma da sociedade atual, mesmo que apenas se pusessem em causa os seus elementos de menor importância, se transformaria, aliás, imediata e irrefreavelmente, numa poderosa ameaça contra esta forma de sociedade.

Já vimos que a ópera é posta à venda como entretenimento noturno, circunstância que faz com que toda e qualquer tentativa de modificá-la venha a esbarrar em limites perfeitamente definidos. Uma diversão desta natureza tem, pois, de ser uma diversão solene e consagrada ao mundo das ilusões. E por quê?

Numa sociedade como a atual, não é possível conceber a inexistência de um tipo de ópera como o que vimos condenando. As ilusões que ele comporta têm uma importante função social. O êxtase é imprescindível, nada o pode substituir². Se nem sequer na

¹ Inovações como estas devem ser condenadas, na medida em que apenas servem a renovação de instituições já caducas. Só constituem, de fato, um progresso quando o que se pretende levar a cabo é a alteração radical da função dessas instituições. Neste caso, são um melhoramento quantitativo, uma libertação, um processo de purificação, cujo significado provém inteiramente dessa alteração de função já efetuada ou ainda a efetuar.

O autêntico progresso não é ter progredido, mas, sim, progredir. O autêntico progresso reside em tudo o que tornar possível ou forçar a progredir; progredir, mobilizando, numa vasta frente, todas as categorias implicadas. O autêntico progresso surge quando consideramos insustentável um determinado estado de coisas (estado real), e tem como consequência a alteração desse estado.

² "A vida, tal como nos é imposta, é por demais difícil, traz-nos demasiadas dores, desapontamentos, problemas insolúveis. Para a suportar, não poderíamos prescindir de lenitivos. Os lenitivos de que dispomos são, ao que me parece, de três

ópera o homem tem, assim, oportunidade de permanecer homem, em parte alguma a tem. Todas as suas funções intelectíveis há muito que estão reduzidas a uma desconfiança angustiada, ao logro do próximo, ao calculismo egoísta.

A velha ópera não subsiste por si, mas porque o estado de coisas a serviço do qual se encontra é, ainda e sempre, o de outrora. De outrora, sim, mas não totalmente — eis, em suma, as perspectivas que a nova ópera que por aí se apresenta nos oferece. Mas hoje em dia há que perguntar se a ópera não se encontra já num estado em que mais inovações não levem à sua renovação, mas, sim, à sua destruição¹.

Por mais que *Mahagonny* continue a ter um caráter de iguaria — e tem-no precisamente tanto quanto convém a uma ópera —, ela já tem, também, a função de modificar a sociedade; *Mahagonny* põe justamente em causa o referido caráter e ataca a sociedade por esta necessitar de tais óperas. A bem dizer, está ainda refestelada no velho trono da velha ópera; mas, pelo menos (por distração ou por crise de consciência), já o vai minando com carunchos... Introduziram-se inovações, mas não se deixou de cantar.

As inovações *autênticas* atacam o mal pela raiz.

espécies: distrações cujo efeito intenso nos permite menosprezar a nossa miséria, compensações que a reduzem, e toda a sorte de estupefacientes que nos tornam insensíveis a ela. É indispensável poder dispor de qualquer coisa deste gênero. As compensações, como as que a arte nos oferece, são ilusões contra a realidade; tal fato não reduz, porém, o seu efeito psíquico, graças ao papel que a fantasia manteve na vida psíquica." (Freud, *Das Unbehagen in der Kultur [O Mal-Estar na Civilização]*, p. 22) "A estes estupefacientes, em determinadas circunstâncias, se deve atribuir a responsabilidade do desperdício de grandes quantidades de energia, que poderiam ser empregadas para melhorar o destino humano." (*Ibid.*, p. 28).

¹ Na ópera *Mahagonny*, estão precisamente nestas circunstâncias as inovações nela introduzidas para conferir ao teatro a possibilidade de apresentar uma descrição de costumes (de pôr a descoberto o caráter mercantil tanto da diversão como de quem dela desfruta), e ainda aquelas que induzem o espectador a tomar uma atitude moral.

PELAS INOVAÇÕES — CONTRA A RENOVAÇÃO

A ópera *Mahagonny* foi escrita em 1928-1929. Nas obras subsequentes, efetuaram-se tentativas para acentuar cada vez mais um pendor didático, em detrimento do já referido caráter de iguaria. Procurou-se transformar os fatores de prazer em fatores de ensinamento e transformar determinadas instituições de estâncias de recreio em órgãos de instrução.

NOTAS SOBRE A ÓPERA DE TRÊS VINTÊNS¹

LEITURA DE DRAMAS

O *motto* da *Beggar's Opera*, de John Gay, é também adequado à *Ópera de Três Vintêns*: “*Nos haec novimus esse nihil*”. Esta versão da ópera de Gay nos dá pouco mais do que o livro de ponto de uma peça que faça parte do repertório teatral; dirige-se ao entendido, em vez de se dirigir a quem procura simplesmente prazer. Devemos, pois, esforçar-nos para que o maior número possível de espectadores ou de leitores se transforme em entendidos, transformação que já está, aliás, em curso.

A ideologia burguesa surge-nos na *Ópera de Três Vintêns* não apenas como tema, mas também no modo como o tema é apresentado. É uma espécie de relatório, um relatório de todos os acontecimentos da vida real que o espectador deseja encontrar no teatro. Como, porém, simultaneamente, o espectador vê coisas que não deseja ver, como vê os seus desejos não apenas saciados, mas criticados (vê-se não na qualidade de sujeito, mas na de objeto), é, em princípio, capaz de atribuir ao teatro uma nova função. Todavia, como o teatro opõe resistência a esta mudança de função, convém que o espectador leia, por si, peças dramáticas cujo objetivo único não seja a subida à cena, mas sim, modificar, também, o teatro. E deve fazê-lo, justamente, por falta de confiança no teatro. Verificamos, hoje em dia, um primado absoluto do teatro sobre a literatura dramática. Um primado da engrenagem teatral, isto é, dos meios de produção. A engrenagem teatral resiste a qualquer transformação que tenha em vista outros fins que não os seus. Ao contactar com o drama, é ela que logra modificá-lo, assimilando-o — exceto os casos em que o drama a si próprio se aniquila. O fato de ser possível ao teatro representar tudo, o fato de o teatro “teatralizar” tudo, torna menos premente a necessidade de se dar

¹ *Dreigroschenoper.*

devida execução cênica à nova arte dramática, necessidade, porém, que se reveste de maior importância para o teatro do que para a própria arte dramática. Este primado da engrenagem teatral deve-se, evidentemente, a motivos econômicos.

OS TÍTULOS E AS TELAS

As telas, sobre as quais se projetarão os títulos das cenas, são um impulso inicial de *conferir ao teatro uma feição literária*. A este impulso de transformação do teatro (no sentido de torná-lo mais literário) e, de um modo geral, de transformação de todos os setores da vida pública, deverá se dar o máximo incremento.

Atribuir uma feição literária ao teatro significa impor a figuração dos acontecimentos através da sua formulação. Tal processo possibilita ao teatro aproximar-se das outras instituições da atividade intelectual. Esta transformação permanecerá, contudo, unilateral, enquanto o público nela não participar e enquanto não ascender, através dela, a um nível superior.

Em desabono dos títulos, e com fundamento na arte dramática clássica, tem-se afirmado que o dramaturgo deve incluir na ação tudo o que haja para dizer e que a poesia deve extrair de si própria tudo o que tiver a exprimir. Tal exigência está em relação direta com determinada atitude característica do espectador, e que consiste em não pensar *sobre* uma coisa, mas, sim, *a partir* dessa coisa. Esta tendência, porém, de tudo submeter a uma idéia, esta mania de compelir o espectador a um dinamismo linear — onde não pode voltar-se nem para a direita, nem para a esquerda, nem para cima, nem para baixo — deve ser rejeitada à luz de uma nova arte dramática. Também na arte dramática há que introduzir as notas de rodapé e a consulta de confronto.

Temos que nos exercitar para um ato visual complexo. Nas circunstâncias que preconizamos, refletir *sobre* o decurso da ação é quase mais importante do que refletir *adentro* do decurso da ação. Além do mais, as telas exigem e possibilitam ao ator a aquisição de um novo estilo. Este novo estilo é o *estilo épico*. Durante a leitura das projeções, a atitude do espectador é a de uma pessoa que está fumando e observando algo ao mesmo tempo. Obriga, assim, o

ator a uma representação melhor e mais autêntica, pois vai querer levar um espectador que esteja fumando, um homem, por conseguinte, já bastante ocupado consigo próprio, a deixar-se absorver pela peça. Dentro em breve teríamos, deste modo, um teatro cheio de público especializado, tal como acontece já nos pavilhões desportivos, que se enchem de um público conhecedor. É impossível que os atores se atrevessem, ainda, a servir a um público entendido esses dez-réis de mímica miserável que preparam, hoje em dia, nuns quantos ensaios, sem a mínima ponderação! A mercadoria que fornecem nunca seria aceita num estado de tal forma primitivo, de tal forma em bruto. O ator teria de se servir de um processo completamente diverso para tornar sensacionais os acontecimentos já revelados pelos títulos e, por conseguinte, despojados já de qualquer sensacionalidade, do ponto de vista do conteúdo.

Mas é, infelizmente, de recear que os títulos e a permissão de fumar não bastem para se levar o público a uma utilização mais profícua do teatro.

DA MANEIRA DE CANTAR AS CANÇÕES

Ao cantar, o ator efetua uma mudança de função. Nada mais abominável que um ator que simula não notar que abandonou o plano do discurso prosaico e está cantando. O discurso prosaico, o canto e o discurso elevado constituem três estratos distintos, que sempre devem permanecer distintos entre si. Em caso algum se deverá entender por discurso elevado um grau superior do discurso prosaico e, pelo canto, um grau superior do discurso elevado. Em caso algum deverá aparecer o canto onde quer que falhe a palavra por excesso de sentimento. O ator não só precisa cantar, como também mostrar ao público que está cantando. Deverá procurar não tanto exteriorizar o conteúdo sentimental da sua canção — será lícito oferecer a outrem uma comida que já foi por nós mastigada? —, como exibir gestos, gestos que são, a bem dizer, os usos e os costumes do corpo. Pondo em prática este princípio, utiliza, ao ensaiar, de preferência às palavras do texto, locuções idiomáticas correntes, profanas, que exprimam algo semelhante na linguagem irreverente do dia-a-dia. Quanto à melodia, o ator não deve segui-

la fielmente; falar sem ser ao sabor da música é um processo que pode surtir grande efeito, por ser de uma sobriedade constante, independente da música e do ritmo. Quando o ator se conjuga com a melodia, tal ocorrência tem de constituir um verdadeiro acontecimento; para realçá-la, o ator poderá denunciar abertamente sua própria fruição da melodia. Convém que os músicos estejam visíveis durante o desempenho do ator e que este possa fazer, à vista de todos, os necessários preparativos (põe, por exemplo, uma cadeira no lugar devido, ou se maquila, etc.). Importa, especialmente, que, ao cantar, o ator *mostre que está mostrando* algo.

POR QUE RAZÃO É MACHEATH CAPTURADO DUAS VEZES, E NÃO UMA APENAS?

A primeira cena da prisão é considerada, à luz do pseudo-classicismo alemão, um *rodeio* e, do nosso ponto de vista, um exemplo de forma épica elementar. A arte dramática puramente dinâmica, ao dar primazia à idéia, faz o espectador desejar um objetivo cada vez mais definido (aqui, a *morte* do herói), provoca como que uma procura crescente da oferta, e, pela simples razão de possibilitar uma intensa participação emocional do espectador — os sentimentos só ousam manifestar-se em terreno absolutamente seguro, não toleram qualquer desapontamento —, necessita-se que a ação decorra, obrigatoriamente, em linha reta. É sob este prisma que a cena referida surge com um *rodeio*. A *arte dramática épica, de orientação materialista*, pouco interessada no investimento emocional do espectador, não conhece finalidade alguma propriamente dita, mas um fim, apenas; a obrigatoriedade a que se submete é de outro tipo e permite uma evolução não só em linha reta, como também em curvas, ou mesmo em saltos. A arte dramática dinâmica de orientação idealista, voltada para o indivíduo, quando iniciou, com os elisabetanos, a sua carreira, era, em todos os seus pontos essenciais, mais radical do que duzentos anos mais tarde, com o pseudoclassicismo alemão; este confundiu a dinâmica da interpretação com a dinâmica do que está sendo interpretado e “estruturou” o indivíduo. (Os atuais descendentes dos

descendentes já se extinguiram; a dinâmica da interpretação transformou-se, entretanto, numa hábil disposição — adquirida empiricamente — de vasta quantidade de feitos, e o indivíduo, em plena desintegração, continua a ser reconstituído em função de si próprio e com o único objetivo de se tornar um “papel”. O romance burguês decadente, por seu lado, aperfeiçoou, ao menos, a psicologia, para poder — assim o crê — analisar o indivíduo. (Como se o indivíduo já não estivesse, há muito, pura e simplesmente, desfeito!) Mas essa grande arte dramática foi menos radical na eliminação da matéria. Nela, a construção não põe de parte, na sua evolução retilínea, os desvios que os indivíduos sofrem e que são causados “pela vida” (nela vemos, ainda, entrarem freqüentemente em jogo relações que se exercem de dentro para fora, para com questões “não ocorrentes”; o campo explorado é muito extenso), antes emprega tais desvios como geradores de dinamismo. Esta fricção do indivíduo com o exterior introduz-se nele, descendo até ao âmago mais profundo; é nesse âmago que o embate é vencido. Todo o ímpeto desta arte dramática provém de uma conjugação de resistências. A estruturação da matéria não é ainda determinada pelo desejo de uma fórmula ideal satisfatória. Surgem aqui o seu quê de materialismo baconiano; o indivíduo é de carne e osso e resiste à redução a uma fórmula. Onde quer que haja materialismo, porém, é a forma épica que desponta, na arte dramática; desponta, sobretudo e mais freqüentemente, no cômico, em que sempre nos depara uma atitude materialista e chã. Hoje em dia, tem que se conceber o ser humano como “o conjunto de todas as condições sociais”, e só a forma épica poderá abarcar todos os acontecimentos em processo, os quais para a arte dramática constituem os elementos de uma ampla imagem do mundo. Também o homem, ou melhor, o homem “de carne e osso”, só pode ser concebido agora em função dos acontecimentos em que se enquadra e que o determinam. A nova arte dramática tem que incluir metodologicamente, na sua forma, a experiência. Tem que poder servir-se de conexões estabelecidas em todos os sentidos; necessita de estatismo e possui, além disso, uma tensão que é nota dominante entre todas as partes distintas de que se compõe e que as “carrega” reciprocamente. Esta forma é, assim, tudo, menos um conjunto de fatos simplesmente alinhados em seqüência.

POR QUE MOTIVO O MENSAGEIRO A CAVALO TEM DE CAVALGAR?

A *Ópera de Três Vinténs* dá-nos uma descrição da sociedade burguesa (e não apenas da escória do proletariado). A sociedade burguesa produziu uma organização burguesa do mundo, uma mundivivência característica, e sem ela não pode subsistir, à mínima de outra coisa. O aparecimento do mensageiro real a cavalo, fato no qual a burguesia vê representado o seu mundo, é indispensável. São exatamente idênticos os objetivos do Sr. Peachum quando se aproveita financeiramente das consciências inquietas da sociedade. Quem faz teatro, que reflita, se quiser, em como é cretino omitir o cavalo do mensageiro, tal como o vimos omitido por quase todos os encenadores modernistas desta ópera. Na representação de uma condenação de um inocente pela Justiça, o jornalista que revela a inculpabilidade do assassinado teria, sem dúvida, para que se cumpra o papel do teatro na sociedade burguesa, de entrar na sala do tribunal puxado por um cisne. Não compreendem, então, a que ponto é uma falta de tato desencaminhar o público e levá-lo a rir de si próprio, o que acontecerá se relegarmos para o domínio da hilaridade o aparecimento do emissário a cavalo? Sem o aparecimento, fosse lá de que maneira fosse, de um mensageiro a cavalo, a literatura burguesa desceria a uma simples descrição de situações. Este mensageiro a cavalo assegura uma fruição verdadeiramente tranqüila, mesmo de situações que são, em si, insustentáveis, e é, portanto, condição *sine qua non* de uma literatura cuja condição *sine qua non* é a inconseqüência.

O terceiro final deve ser, evidentemente, representado com perfeita seriedade e absoluta dignidade.

NOTAS SOBRE A PEÇA A MÃE¹

A *Mãe*, escrita no estilo das peças didáticas, mas exigindo atores, é uma peça de concepção dramática antimetafísica, materialista, *não-aristotélica*. Esta arte dramática não explora, tão decididamente como a arte dramática aristotélica, a tendência que há no espectador para uma *empatia por abandono*; revela, além disso, uma atitude essencialmente diversa, em relação a determinados efeitos psicológicos, tal como, por exemplo, a catarse. Assim como não pretende entregar os seus heróis ao mundo, mundo este que surge como destino inevitável, também não é intuito seu entregar o espectador a uma experiência dramática por sugestão. Esta arte dramática, empenhada em ensinar ao espectador um determinado comportamento prático, com vista à modificação do mundo, deve suscitar nele uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que está habituado. Seguem-se algumas medidas adotadas quando da representação de *A Mãe* em Berlim (1932) e em Nova York (1935).

O EFEITO MEDIATO DA CENA ÉPICA

Da primeira vez que foi representada *A Mãe*, o cenário (de Gaspar Neher) não pretendia simular qualquer localidade real; assumia, antes, a bem dizer, uma posição em relação aos acontecimentos, citava, contava, preparava e apelava para a memória. Os poucos indícios de mobiliário (portas, etc.) que comportava, limitavam-se a objetos que também representavam, isto é, objetos sem os quais a ação não decorreria, ou decorreria de outro modo. Um sistema fixo de tubos de ferro, que quase não ultrapassavam a

¹ *Die Mutter*.

altura de um homem, montados verticalmente no palco, a distâncias diversas, e nos quais se podiam enganchar outros tubos horizontais, com telas removíveis — havendo, portanto, a possibilidade de se acrescentarem indiferentemente —, permitiu uma rápida mutação de cena no espetáculo de Berlim.

Por entre os tubos, estavam suspensas, em armações, portas de madeira com fechadura. Em Nova York, o cenário (de Max Gorelik) era semelhante; contudo, menos móvel. Numa grande tela de fundo, projetavam-se textos e documentos fotográficos que permaneciam durante as cenas, de forma que a projeção adquiria um caráter de bastidor. A cena indicava, assim, não só um espaço real (por meio de alusões), mas também (através de textos e documentos fotográficos) o vasto movimento ideológico em que decorriam os acontecimentos. Em caso algum, as projeções são um simples expediente mecânico, um complemento; não constituem “ardis”, não significam um auxílio para o espectador, antes lhe são antagonicas, pois fazem gorar todo e qualquer impulso de empatia e interrompem o seu mecânico *deixar-se levar*. São, por conseguinte, elementos orgânicos da obra de arte que tornam o seu efeito *mediato*.

A REPRESENTAÇÃO ÉPICA

O teatro épico utiliza, da forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que expressem claramente o sentido dos acontecimentos. Renuncia a composições “acidentais”, que “simulem a vida”, “arbitrárias”; o palco não reflete a desorganização “natural” das coisas. É precisamente o oposto da desorganização natural que se aspira, ou seja, à organização natural. Os princípios à luz dos quais se estabelece tal organização são de índole histórico-social. A atitude que a encenação deverá assumir identifica-se com a de um cronista de costumes e a de um historiador; esta identificação, muito embora caracterizando deficientemente tal atitude, facilita-nos a sua compreensão. Na segunda cena de *A Mãe*, por exemplo, desenrolam-se os seguintes acontecimentos objetivos, que a encenação deverá destacar nitidamente uns dos outros:

1. O jovem trabalhador Pawel Wlassow recebe, pela primeira vez, a visita dos camaradas revolucionários que pretendem levar a cabo, em sua casa, uma tarefa ilegal.

2. É com desgosto que a mãe o vê em companhia dos trabalhadores revolucionários. Tenta fazê-los debandar.

3. Numa breve canção, a trabalhadora Mascha Chalatowa explica que o trabalhador, para lutar por pão e por trabalho, tem de "dar uma reviravolta completa" à nação inteira.

4. Uma busca policial revela a Pelagea Wlassowa o perigo que representa a nova atividade do filho.

5. Embora horrorizada pela barbaridade da Polícia, Pelagea Wlassowa esclarece que não é ao Estado, mas, sim, a seu filho, que considera prepotente. Condena-o, e, sobretudo, a quem o seduziu.

6. Pelagea Wlassowa percebe que o filho é escolhido para uma distribuição de panfletos e, no intuito de o afastar da tarefa, oferece-se ela própria para executá-la.

7. Os revolucionários, após breve troca de impressões, entregam-lhe os panfletos. Pelagea não sabe lê-los.

Estes acontecimentos têm de ser representados sem que se lhes dê qualquer caráter patético, têm de ser apresentados tão significativa e sensacionalmente como qualquer acontecimento histórico conhecido. O ator de um teatro assim, ao serviço de uma arte dramática não-aristotélica, deverá esforçar-se para que o espectador reconheça nele um intermediário entre si e o acontecimento. Este processo de fazer que o espectador "reconheça" o ator contribui para que o efeito do teatro épico se revista do caráter indireto que pretendemos.

UM EXEMPLO: A DESCRIÇÃO DA PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO DA PEÇA *A MÃE*

Descrevo a seguir parcialmente o que foi a primeira interpretação de *A Mãe* (por Helene Weigel), numa representação épica:

1. Na primeira cena, a atriz, de pé no meio do palco, numa atitude típica, proferiu as suas falas como se elas estivessem re-

digidas na terceira pessoa; não simulou ser a Wlassowa nem sequer considerar-se como tal e não simulou tampouco qualquer autenticidade ao falar, impedindo assim o espectador, por negligência e hábito antigo, de se transplantar para um determinado compartimento e de se considerar a invisível testemunha ocular e auditiva de uma cena íntima e única. Pôs sobretudo a descoberto, diante do espectador, a personagem que ele iria ver daí em diante, durante algumas horas, como agente e como objeto de reflexão.

2. As tentativas de Wlassowa para fazer debandar os revolucionários foram indicadas pela atriz de modo a ser possível, a quem estivesse com atenção, entrever sua própria serenidade. As invectivas que dirigiu aos revolucionários foram antes reveladoras de susto que de impetuosidade, e a proposta para ser ela a distribuir os panfletos surgiu repassada de censura.

3. Ao penetrar na fábrica, demonstra que seria vantajoso para os revolucionários conquistar para a sua causa uma tal pugnadora.

4. Recebe a sua primeira lição de economia com uma atitude de realismo ferrenho. Combate os seus opositores com certa energia, sem inimizade; ataca-os, precisamente, na sua qualidade de idealistas, idealistas que não querem ter por verdadeira a realidade. Para que uma prova *prove* realmente, Wlassowa exige não só verdade, mas também probabilidade.

5. A manifestação de Maio foi descrita como se os aludidos se encontrassem perante a Justiça, mas, no final, o intérprete de Smilgin fazia alusão ao malogro lançando-se de joelhos, e a intérprete da Mãe curvava-se para diante e, ao pronunciar o final da fala respectiva, empunhava a bandeira que tombara das mãos dele.

6. A partir desse momento, salvo no início da cena, quando dava ao espectador a impressão de agir ainda atemorizada, a Mãe passou a representar de forma mais expansiva e segura. O "elogio" do comunismo foi cantado serenamente, com facilidade.

Para uma intérprete, a cena em que Pelagea Wlassowa aprende a ler e a escrever com outros trabalhadores é uma das mais complexas. O riso do espectador a propósito de quaisquer frases soltas não a deve dissuadir de mostrar o esforço que representa ensinar gente mais velha e de menor agilidade mental. Não a deve dis-

suadir de alcançar a seriedade desse acontecimento autenticamente histórico — a socialização da ciência e a expropriação cultural da burguesia por parte de um proletariado explorado e reduzido ao trabalho corporal. Este acontecimento não se perde nas entrelinhas, é dito explicitamente. Porém, muitos dos nossos atores, quando qualquer coisa é dita claramente, numa cena, vão logo, inquietos, procurar nessa cena algo que não se disse diretamente. Assim, apóiam sua atuação no que é “inexprimível” e que se lê nas entrelinhas. Como, no entanto, tudo o que é suscetível de expressão e tudo o que é expresso se transforma, desta forma, em banalidade, este comportamento é nocivo.

7. É sob o olhar do inimigo que Pelagea Wlassowa tem de executar, com o filho, a sua tarefa revolucionária; ilude o guarda da cadeia, exibindo perante ele uma atitude que passa por ser a atitude comovedora e inofensiva de uma vulgar mãe. Provoca nele uma simpatia também inofensiva. Serve-se — no que encontramos um exemplo de amor maternal completamente novo e participante — da sua experiência de amor maternal do tipo familiar, antigo e morto. A intérprete mostra que a Mãe tem consciência do aspecto humorístico desta situação.

8. Também nesta cena, a intérprete revelou que não só ela própria, mas também a Wlassowa, compreendem, com humor, tudo o que há de cômico fácil na sua simulação. Deixou transparecer claramente a convicção de que para levar o açougueiro, fornecedor da plutocracia, a ter consciência da sua filiação numa classe, bastaria uma atitude por completo passiva, embora possuindo valor expressivo (a atitude de um indivíduo que se sente, justificadamente, lesado). Deu-nos, na sua interpretação, a gota insignificante que faz transbordar as medidas. O “elogio de Wlassowa” (exemplo de um encômio parcial) foi recitado com o pano corrido na presença de Wlassowa, que assiste algo afastada num dos lados.

10.¹ O luto da Mãe pelo filho pode ser indicado da seguinte forma: daí em diante os cabelos dela passam a ser brancos. Um luto carregado, a que todavia se faz apenas a ilusão. O luto não elimina, evidentemente, o humor. A descrição da “volatilização” de Deus tem de estar repleta de humor.

¹ No original não há item 9.

11. O efeito desta cena depende do fato de se indicar de forma decisiva o esgotamento de Pelagea Wlassowa. É-lhe extremamente difícil falar com clareza e em voz alta. Antes de principiar cada frase, reúne novas forças, fazendo uma longa pausa. Profere, de seguida, a frase, em voz clara e categórica, sem emoções. Evidencia, assim, o hábito que adquiriu ao longo de anos. A intérprete, ao reprimir a compaixão que sente pela personagem que interpreta, atua acertadamente.

12. A intérprete não só se opôs, neste passo, aos trabalhadores com quem estava falando, como também mostrou ser um deles; em conjunto com estes, deu-nos uma imagem do proletariado ao tempo do início da guerra. Especialmente o "sim" prolongado com que principia a última réplica da cena 12 era pronunciado com extremo cuidado, de tal maneira que quase se tornava o efeito principal desta cena. Encurvada (como uma anciã), a intérprete erguia o queixo e sorria, ao proferir a palavra, arrastada, baixo, em tom de falsete; era como se, simultaneamente, compreendesse a tentação de deixar tudo correr e a necessidade de dar o máximo de si, tendo em vista a situação em que se encontra o proletariado.

13. A propaganda antibelicista era feita pela intérprete, primeiro falando encurvada, com a cara desviada e velada por um grande lenço de cabeça. Indicava, assim, a natureza sub-reptícia do seu trabalho. Dentre todos os traços de caracterização imagináveis, a intérprete escolhia, sempre, os que, ao serem utilizados, dessem ensejo a que o tratamento político da Wlassowa fosse o mais alto possível (traços que eram, também, por outro lado, inteiramente individuais, únicos e específicos); escolhia, ainda, aqueles que possibilitassem a todas as Wlassowas executar o seu trabalho próprio. Era como se estivesse representando para uma roda de políticos — sem que por isso fosse menos atriz ou sáisse dos domínios da arte.

CRÍTICA AO ESPETÁCULO DE NOVA YORK

A representação da peça *A Mãe* pelo Theatre Union constituiu uma tentativa de exibir para os trabalhadores de Nova York uma peça de um género até então desconhecido. Neste espécime de uma peça de dramática não-aristotélica, de uma peça ao

serviço dos princípios cênicos de um teatro moderno, ou melhor, épico, é utilizada, por um lado, a técnica do teatro burguês (teatro que alcançou desenvolvimento pleno) e, por outro, a dos pequenos agrupamentos teatrais proletários que na Alemanha, após a Revolução, elaboraram um estilo próprio, moderno, ao serviço dos seus objetivos proletários; este estilo é desconhecido não só dos espectadores, como dos atores, dos encenadores, e também dos dramaturgos. A encenação passa a exigir, de súbito, conhecimentos de ordem política e aptidões artísticas, desnecessárias para a encenação de peças do gênero que já é bem nosso conhecido.

Entre os diversos tipos de teatro, o teatro proletário é aquele que está em condições de tomar a dianteira em relação ao público, em vez de seguir atrás. Tomar a dianteira não significa, porém, eliminar o público de uma participação na produção. Os nossos teatros deveriam fomentar, numa medida muito mais vasta do que a que atualmente se verifica, um controle da produção teatral pela percentagem de público política e culturalmente mais evoluída. Toda uma série de questões que se levantaram na encenação de *A Mãe* poderiam ter sido solucionadas com a cooperação dos trabalhadores, cooperação que seria fácil de organizar. Nunca trabalhadores com formação política teriam, por exemplo, acedido quando o Theatre afirmou ser extremamente importante para o público que a peça não durasse mais de duas horas, e se teve de excluir, sem contemplações, a grande cena (se bem que com duração de sete minutos apenas) da propaganda antibelicista, do terceiro ato. Teriam logo dito: “Mas à cena em que se mostra como em 1914 o proletariado rejeita por maioria esmagadora o programa dos bolcheviques (12) segue-se, imediatamente, como dádivas dos Céus que cabe a quem espera passivamente (14), a reviravolta de 1917! O que é preciso é mostrar que para a consumação de tais reviravoltas se carece de um trabalho prévio de índole revolucionária, e, além disso, mostrar, também, como deve ser feito esse trabalho”. Com tais argumentos, teriam ressalvado a estrutura estética do terceiro ato, que, pela malfadada omissão da cena principal, ficou destruída.

Uma dramática do tipo de *A Mãe* exige e, simultaneamente, possibilita às outras artes afins — a música e a arquitetura cênica — uma amplitude de liberdade maior do que a que surge em qual-

quer peça de outro tipo. Muito nos surpreenderam as insignificantes oportunidades oferecidas ao excepcional construtor de cena¹ para a realização dos seus propósitos. Não se recorreu a ele para a montagem, nem para marcar as posições dos atores, e também nada teve a ver com a indumentária. Foi sem o consultar que se optou, no último momento, pela russificação dos trajes, uma escrupulosa manobra política que produzia o efeito de um livro de estampas e fazia que a atividade dos revolucionários adquirisse uma feição local e exótica. Procedeu-se, até, à iluminação sem o consultar. A sua construção cênica deixa à vista a aparelhagem elétrica e a aparelhagem musical. Mas como não iluminaram os pianos, durante a execução das peças musicais, o resultado era a impressão de que, simplesmente, não tinha havido lugar para eles em outra parte. (“Eu tenho um plano, colo uma barba na cara/ponho um leque à frente dela/ e não há quem a descubra.”) Num palco que destruíra toda e qualquer ilusão, exibiram-se os truques de iluminação próprios de um palco de ilusão: viram-se impressionantes iluminações reconstituindo uma noite de outubro, no meio de paredes simples e de uma aparelhagem simples que visava efeitos absolutamente diversos. Eisler e a sua música sofreram trato idêntico. Como a encenação não considerou da incumbência do músico tanto o agrupamento como o “gesto” dos cantores, algumas peças musicais perderam por completo o seu efeito, pois o seu sentido político ficou falseado. A canção coral *O Partido Está em Perigo* estragou toda a representação. A encenação, em vez de situar o cantor ou os cantores ao lado dos instrumentos musicais ou fora de cena, levou os cantores a penetrarem no quarto em que a Mãe jazia doente e a intimarem-na, no meio de desordenada gesticulação, a ir em socorro do Partido. O fato de, na hora do perigo, o indivíduo isolado acorrer ao seu Partido, resultou num ato de brutalidade; o grito de chamada do Partido, emitido em todas as direções e pelo qual os próprios enfermos às portas da morte se levantam, teve apenas o efeito de pôr uma velha doente da cama para fora. O teatro proletário tem de aprender a conduzir as diversas artes de que necessita para uma livre expansão. Tem de saber

¹ *Bühnenbauer* — termo empregado por Brecht para designar um cenógrafo com atribuições especialmente vastas, adentro da encenação. (N. da T.)

orientar-se por argumentos de ordem artística e política e, além disso, não deve dar jamais ao encenador oportunidade de se "expressar" individualmente.

Uma das questões capitais é a da simplificação. Para que o comportamento das personagens do drama possa ser mostrado de maneira tão incisiva que o espectador tenha possibilidade de apreender completamente o significado político que ele encerra, são necessárias algumas simplificações. Simplicidade, porém, não significa primitivismo. No teatro épico, é perfeitamente possível que uma personagem se dê a conhecer num espaço mínimo de tempo; declara simplesmente, por exemplo: "Eu sou o professor desta aldeia, o meu trabalho é muito difícil, pois tenho alunos demais, etc." Mas tudo o que é possível tem, primeiramente, de ser tornado possível. E, para tal, temos necessidade da arte. A dicção e o "gesto" precisam ser cuidadosamente selecionados, e, além disso, devem ter amplitude. Visto que o interesse do espectador é canalizado exclusivamente para o comportamento das personagens, o "gesto" destas tem de ser, falando em termos puramente estéticos, significativo e típico. A encenação deve ter um sentido histórico. A breve cena, por exemplo, em que a Wlassowa recebe a primeira lição de economia não é, de forma alguma, apenas um acontecimento em sua vida, é um caso histórico; sob o monstruoso impulso da miséria, os que são explorados começam a pensar. Descubrem as causas da sua miséria. As peças deste tipo de tal modo se interessam pela evolução da vida (que descrevem como um fenômeno que se processa) que só num segundo contato com o público poderão produzir pleno efeito. Determinadas falas das personagens só poderão ser completamente entendidas quando se sabe o que estas personagens dizem mais adiante. Assim, é necessário dar aos acontecimentos e às falas um cunho especial que os enquadre na memória.

Todas estas coisas constituem difíceis tarefas artísticas; um insucesso ou um sucesso apenas parcial, de início, não deve desanimar o nosso teatro. Se pudermos melhorar a forma de estruturar a produção artística, se conseguirmos evitar que a nossa concepção de teatro estagne, se conseguirmos elaborar uma técnica e torná-la dúctil, em suma, se conseguirmos aprender, teremos

possibilidade de construir uma autêntica arte proletária — haja vista a incomparável receptividade do nosso público proletário e o incontestável ímpeto renovador do nosso teatro jovem.

CARTA AO TEATRO DE TRABALHADORES
THEATRE UNION DE NOVA YORK
SOBRE A PEÇA *A MÃE*

1.

Ao escrever a peça *A Mãe*,
baseando-me no livro do camarada Gorki e em muitas
outras novelas de camaradas proletários
extraídas da sua luta diária, fi-lo
sem quaisquer rodeios, dispondo as palavras
com singeleza, numa linguagem sóbria, escolhendo
cuidadosamente todos os gestos da minha personagem,
tal como é hábito fazer-se ao relatar
as palavras e os atos de alguém de vulto.
Apresentei o melhor que pude
os mil e um acontecimentos quotidianos
que se desenrolam, nos lares votados ao desprezo,
entre os muitos que “estão a mais”; apresentei-os tal como se
fossem
acontecimentos históricos,
de modo algum menos significativos do que os feitos
famosos dos generais e homens de Estado
que vêm nos livros de leitura.
Lancei-me à tarefa de elaborar um relato sobre uma grande
personagem histórica:
o pioneiro desconhecido da humanidade.
Para emulação.

2.

Vêem, assim, a mãe proletária percorrer o caminho,
o longo caminho sinuoso da sua classe; vêem como, primeiro,

os tostões do ordenado do filho não chegam; não lhe pode preparar uma sopa apetitosa. Envolve-se na luta com ele, teme perdê-lo. Depois, ajuda-o, a contragosto, em sua luta pelo dinheiro, receosa sempre de perdê-lo. Segue o filho a pouco e pouco, até ao âmago da luta, a luta que se está travando

pelos salários. Entrementes, aprende a ler. Abandona seu barraco, cuida de outros, além do filho, que se encontram na mesma situação e contra quem lutara outrora por causa do filho; agora, luta com eles.

O seu lar abre-se de par em par. Acolhe à sua mesa muitos outros filhos de outras mães. O barraco, que fora outrora pequeno demais para dois, torna-se agora um ponto de reunião. Ao filho só raramente o vê, porém. A luta arrebatou-o. Ela própria se encontra também na turba dos combatentes. O diálogo

entre filho e mãe torna-se o brado de incitamento durante a batalha. O filho tomba, por fim. Não mais pudera fazer-lhe a sopa, mas o caminho que seguia era o único a seguir. Está, agora, no tumulto mais aceso da interminável, da gigantesca batalha de classes. Sempre a Mãe, cada vez mais a Mãe, Mãe de muitos que tombam, Mãe dos que lutam, Mãe dos que estão por nascer, ela agora trabalha para pôr fim às negociatas do Estado. Aos senhores serve pedras, num banquete feito pela força. Limpa armas. Ensina aos seus múltiplos filhos e filhas a linguagem da luta. Contra a guerra e a exploração, membro de uma força militante, através de todo o planeta, é perseguida e persegue, não é tolerada nem tolera. Abatida e inexorável.

3.

Foi, também, tal como um relato de uma época grandiosa que representamos esta peça; não a douraram menos luzes do que

quando eram representadas as peças reais de outrora, nem foi menos serena e jocosa e sóbria nas passagens tristes. Diante de uma tela nua, entravam os atores, simplesmente, com os gestos

característicos das respectivas cenas, dando com precisão às suas falas palavras autênticas. Aguardava-se o efeito de cada frase, aguardava-se que fosse descoberto.

Aguardava-se até que a multidão tivesse pesado os prós e os contras de todas as frases — bem temos notado que quem possui pouco e muitas vezes é enganado

leva a moeda aos dentes para ver se é verdadeira.

Os nossos espectadores, que pouco possuem e muitas vezes são enganados, podiam, assim, verificar a autenticidade das falas dos atores.

Escassas alusões indicavam o local de ação. Umas quantas mesas

e cadeiras; o indispensável bastava. Mas as fotografias dos adversários mais importantes estavam projetadas nas telas de fundo.

E as máximas dos clássicos socialistas circundavam, pintadas sobre panos ou projetadas nas telas, os nossos meticulosos atores. O deslocamento em cena era natural.

Nada havia que fosse insignificante, graças a omissões bem achadas. As peças musicais foram apresentadas com leveza e graça. Na sala havia muitos risos. O inesgotável bom-humor da astuta Wlassowa, que provinha da confiança absoluta na sua jovem classe, provocava um riso feliz nas bancadas dos trabalhadores. Aproveitavam-se, ávidos, da rara ocasião que se lhes deparava de assistirem a acontecimentos já conhecidos seus sem correrem perigo iminente; rara ocasião de gozarem de ócio para estudar e para estruturar o seu próprio comportamento.

4.

Camaradas, eu vos vejo
a ler, com perplexidade, esta pequena peça.
A linguagem sóbria parece-vos pobre. As pessoas
não se exprimem, dirão vocês, tal como neste relato.
Li a vossa adaptação. Aqui acrescentam um "bom-dia",
ali um "olá, como vai". O espaço cênico, repleto
de mobiliário. Da lareira vem um cheiro de carvão.
A mulher destemida transforma-se numa "boa pessoa", o
histórico passa a trivial.
Em lugar de admiração, o que vocês solicitam
é simpatia pela mãe que perde o filho.
A morte do filho vocês a põem, sabidamente, no fim. Só assim,
crêem,
o espectador conservará o seu interesse até cair o pano.
Tal como o homem de negócios investe dinheiro numa empresa,
também o espectador,
julgam vocês, investe sentimento no herói; pretende recuperá-lo
e recuperá-lo dobrado. Mas os espectadores proletários
da primeira representação não deram pela falta do filho, no fim.
Mantiveram o seu interesse. E não foi por barbaridade que tal
ocorreu.
Também, então, houve quem nos perguntasse:
"Será que o trabalhador entenderá? Renunciará
ao habitual estupefaciente, à participação psicológica,
numa revolta alheia, na prosperidade dos outros? Renunciará
a toda essa ilusão que o excita durante duas horas e o deixa,
depois, mais extenuado,
cheio de vagas lembranças e de mais vagas esperanças?
Ao oferecerem o vosso saber e a vossa experiência,
encontrarão, realmente, uma platéia de homens de Estado?"
Camaradas, a forma das novas peças
é nova. Mas por que temer
o que é novo? É difícil de executar?
Mas por que temer o que é novo e difícil?

Para quem é explorado e sempre desiludido também a vida é uma constante experiência, e o ganho de uns quantos tostões uma empresa incerta que em parte alguma jamais se aprende. Por que razão temer o que é novo, em vez do que é velho? E mesmo que o vosso espectador, o trabalhador, hesite, vocês não deverão acertar o passo por ele, mas, sim, adiantarem-se, rapidamente, a passos largos, confiando sem reservas na sua força, que surgirá enfim.

O EFEITO "IMEDIATO" DE SUPERAÇÃO

A estética aceita hoje em dia, ao exigir um efeito imediato, exige também, da obra de arte, um efeito que supere as diferenças sociais e as restantes diferenças que existem entre os indivíduos. Este efeito de superação dos antagonismos de classes é ainda conseguido atualmente por dramas de dramática aristotélica, se bem que os indivíduos cada vez tenham mais consciência das diferenças de classe. E mesmo quando o antagonismo de classes é o tema destes dramas, ou quando neles se toma posição em favor desta ou daquela classe, tal efeito não deixa de se produzir. Seja qual for o caso, cria-se entre os espectadores um todo coletivo, surgido a partir do "humano universal", comum a todo o auditório, *durante o tempo da fruição artística*. A dramática não-aristotélica, do tipo da de *A Mãe*, não está interessada na produção deste gênero de coletivismo e, muito pelo contrário, divide o seu público.

TEATRO RECREATIVO OU TEATRO DIDÁTICO?

Quando, há uns anos, se falava de teatro moderno, eram o teatro de Moscou, o de Nova York e o de Berlim os mencionados. Talvez se citasse ainda esta ou aquela representação de Jouvét, em Paris, ou de Cochran, em Londres, ou *O Dybuk*, no Habima¹, que pertence mais propriamente ao teatro russo, pois o seu encenador foi Wachtangow. Mas, de uma maneira geral, eram apenas três as capitais do teatro, no que se refere à modernidade.

Entre o teatro russo, americano e alemão havia acentuadas diferenças; todavia, assemelhava-os o fato de serem modernos, isto é, de introduzirem inovações técnicas e artísticas. Em certo sentido, assemelhavam-se, até, no estilo, o que muito simplesmente se deve à circunstância de a técnica ser internacional (não só tudo o que a cena solicita diretamente para desenvolver a sua ação, mas também o que sobre ela exerce influência como, por exemplo, o cinema); tal semelhança de estilo deve-se ainda à circunstância de se tratar de grandes cidades progressivas, em países industriais. Recentemente, o teatro de Berlim era o mais importante, entre os dos países onde primeiro floresceu o capitalismo. Foi nele que os traços característicos do teatro moderno alcançaram temporariamente a sua expressão mais vigorosa e, provisoriamente, mais amadurecida.

A última fase do teatro de Berlim, fase que, ao que ficou dito, representou a tendência evolutiva do teatro moderno na sua forma mais pura, foi o chamado *teatro épico*. Nele se enquadra o que é costume designar por "peça da época", "cena Piscator", ou "peça didática".

¹ Teatro Habima, o teatro hebraico de Moscou, onde foi representado *O Dybuk*, de An-Ski, numa encenação de Wachtangow. (*N. da T.*)

O TEATRO ÉPICO

A expressão “teatro épico” pareceu a muitos contraditória em si, pois, a exemplo de Aristóteles, considerava-se que a forma épica e a forma dramática de narrar uma fábula eram fundamentalmente distintas uma da outra. Em caso algum, a diferença existente entre ambas se atribuía apenas à circunstância de uma ser apresentada por seres vivos e de a outra utilizar a forma de livro — houve obras de épica, como as de Homero e dos jograis medievos, que foram também realizações teatrais, e dramas, como o *Fausto*, de Goethe, e o *Manfredo*, de Byron, que, como é do conhecimento de todos, tiveram maior repercussão como livros. A diferença entre a forma dramática e a forma épica já em Aristóteles era atribuída à diferença de estrutura, sendo, assim, tratadas as leis respeitantes a estas duas formas em dois ramos distintos da estética. A estrutura dependia das diversas maneiras pelas quais a obra era oferecida ao público — através do palco ou do livro. Mas, independentemente desse fato, surgia ainda um cunho dramático nas obras épicas e um cunho épico nas obras dramáticas. O romance burguês do século passado cultivou um pendor dramático bastante intenso, pendor este que se traduziu em intensa concentração da fábula e interdependência entre as partes isoladas. O tom emocional da narração e um realce especial dado ao entrechocar das forças em causa caracterizavam essa “dramaticidade”. Ao épico Döblin se deve uma excelente caracterização dos dois gêneros ao afirmar que, ao contrário do drama, a epopéia se pode, a bem dizer, retalhar em pedaços, pedaços que permanecem, apesar de tudo, com inteira vitalidade.

Não pretendemos explicar aqui por que motivo a oposição entre épico e dramático, durante longo tempo considerada insuperável, perdeu a sua rigidez; basta-nos chamar a atenção para o fato de a cena, através de aquisições técnicas, ter adquirido condições para incorporar nas representações dramáticas elementos narrativos. As possibilidades oferecidas pelas projeções, possibilidades de maior transformação da cena através da utilização de “motores” — o cinema —, completaram o equipamento do palco; surgiram no preciso momento em que se constatou não ser possível, ainda, apresentar os acontecimentos que se revestem para os

homens de importância máxima pelo simples processo de personificação das forças em ação ou da submissão das personagens ao poder de invisíveis forças metafísicas. Para a exata compreensão dos acontecimentos, tornava-se necessário dar realce (por vasto e "significativo") ao *ambiente* em que viviam os homens.

Este ambiente também era, naturalmente, exibido nas obras dramáticas produzidas até então; porém, não como um elemento independente, mas, sim, apenas, do ponto de vista da figura central do drama. Surgia da reação que o herói lhe contrapunha. Aparecia a nossos olhos como uma tempestade que apenas se entrevê num barco que desfralda as velas à superfície das águas e, depois, é visto ao vergar das velas. No teatro épico, porém, pretendia-se que o ambiente se manifestasse independentemente.

O palco principiou a "narrar". A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. E não era somente o fundo que tomava posição perante os acontecimentos ocorridos no palco, trazendo à memória, em enormes telas, outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em algum lugar; justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens; fornecendo números concretos, susceptíveis de serem apreendidos através dos sentidos, para acompanharem diálogos abstratos; pondo à disposição de acontecimentos plásticos, cujo sentido fosse indefinido, números e frases. Também os atores não consumavam completamente a sua transformação, antes mantinham uma distância em relação à personagem, e incitavam, até ostensivamente, a uma crítica.

Não mais era permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem conseqüências na prática), por mera empatia para com a personagem dramática. A representação submetia os temas e os acontecimentos a um processo de alheamento indispensável à sua compreensão. Em tudo o que é evidente, é hábito renunciar-se, muito simplesmente, ao ato de compreender. O que era natural tinha, pois, de adquirir um caráter sensacional. Só assim as leis de causa e de efeito podiam ser postas em relevo. Os homens tinham que agir de determinada forma e poder, simultaneamente, agir de outra.

Foram, de fato, modificações de monta.

[Para um confronto esquematizado entre o teatro dramático e o teatro épico, v. "Notas sobre a Ópera *Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny* (pág. 11).]

O espectador do teatro dramático diz: — Sim, eu também já senti isso. — Eu sou assim. — O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. — Será sempre assim. — Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. — Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: — Isso é que eu nunca pensaria. — Não é assim que se deve fazer. — Que coisa extraordinária, quase inacreditável. — Isto tem que acabar. — O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. — Isto é que é arte! Nada ali é evidente. — Rio de quem chora e choro com os que riem.

O TEATRO DIDÁTICO

O palco principiou a ter uma ação didática.

O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de gado de consumo passaram a fazer parte dos temas do teatro. Coros elucidavam o espectador acerca dos fatos para ele desconhecidos. Por meio de montagens cinematográficas, mostravam-se acontecimentos de todo o mundo. As projeções forneciam material estatístico. Pela deslocação dos fundos para primeiro plano, a ação dos homens era submetida a uma crítica. Havia uma forma certa e uma forma errada de agir. Apareciam os homens que sabiam o que faziam e outros que não sabiam. O teatro passou a oferecer aos filósofos uma excelente oportunidade, oportunidade, aliás, aberta apenas a todos aqueles que desejavam não só explicar como também modificar o mundo. Fazia-se filosofia; ensinava-se, portanto. E, com tudo isto, o teatro perdia a sua função de entretenimento? Acaso nos empurravam de novo para os bancos da escola e nos tratavam como analfabetos? Queriam que fizéssemos exames, que conseguíssemos um diploma?

É voz corrente que existe uma diferença marcante entre aprender e divertir-se. É possível que aprender seja útil, mas só divertir-se é agradável. É preciso defender o teatro épico contra

qualquer possível suspeita de se tratar de um teatro profundamente desagradável, tristonho e fatigante.

O que podemos dizer é que a oposição entre aprender e divertir-se não é uma oposição necessária por natureza, uma oposição que sempre existiu e sempre terá de existir.

A aprendizagem que conhecemos da escola, da preparação profissional, etc., é indubitavelmente penosa. Mas deve ter-se em conta em que circunstâncias e para que objetivo ela se processa. Trata-se, na realidade, de uma compra. A instrução é mera mercadoria, adquirida com objetivo de revenda. Em todos aqueles que ultrapassaram a idade escolar a instrução tem de ser levada a efeito quase que em sigilo, pois quem confessa ter de aprender coloca-se, simultaneamente, num plano inferior, considerando-se alguém que sabe pouco. Além disso, o proveito da instrução encontra-se muito limitado por fatores que estão fora do alcance da vontade do estudante. Temos o desemprego, contra o qual não há sabedoria que valha. Temos a divisão do trabalho, que inutiliza e impossibilita uma cultura geral. A instrução está muitas vezes nas mãos de quem já não progride por esforço algum. Raramente a cultura dá acesso ao Poder, mas existe uma cultura que só se consegue adquirir através do Poder.

A instrução desempenha para as diferentes camadas da população um papel muito diverso. Há camadas que são incapazes de conceber uma melhoria de situação; a situação em que se encontram parece-lhes suficientemente boa para si. Aconteça o que acontecer ao petróleo, dele recebem lucros. E, além do mais, já se sentem, efetivamente, um pouco envelhecidas. Já não poderão viver muitos anos mais. Por que motivo então vão ficar tentando aprender uma porção de coisas mais? Já disseram o que tinham a dizer e pronto. Mas há outras camadas da população "que ainda não tiveram a sua vez", que estão descontentes com a situação, que têm um grande interesse prático pela instrução, que querem se orientar a todo custo, que sabem que sem instrução estão perdidas — estes estudantes são os melhores e os mais sequeiros de saber. É possível, também, encontrar diferenças entre os diversos países e populações. O gosto pela instrução depende então de muitos e variados fatores. Mas, não obstante, há uma forma de instrução que causa prazer, que é alegre e combativa.

Não fora esta possibilidade de uma aprendizagem divertida, e o teatro, em que pese toda sua estrutura, não seria capaz de ensinar.

O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte.

O TEATRO E A CIÊNCIA

“Mas que tem a ciência a ver com a arte? Sabemos perfeitamente que a ciência pode ser motivo de diversão, mas nem tudo o que diverte tem cabimento num palco.”

Já muitas vezes, ao apontar os incalculáveis serviços que a ciência moderna, devidamente empregada, pode prestar à arte, e, em especial, ao teatro, me contestaram que a arte e a ciência são dois domínios valiosos, mas totalmente diversos, da atividade humana. Tal asserção é, naturalmente, um terrível lugar-comum, e é bom afirmar logo que está, de fato, certa, como a maioria dos lugares-comuns. A arte e a ciência atuam de maneiras muito diferentes, não nego. No entanto, devo confessar, por muito que fira a sensibilidade de alguns, que não me é possível subsistir como artista sem me servir da ciência. É possível que esta afirmação suscite em muitas pessoas sérias dúvidas acerca das minhas aptidões artísticas. Estão habituadas a ver nos poetas seres sem par, seres quase anormais, que, com uma certeza verdadeiramente divina, conhecem coisas que aos outros só é dado conhecer com grande esforço e muita aplicação. É, naturalmente, desagradável ter de admitir que não pertencemos ao número desses seres eleitos. Não podemos, porém, deixar de admiti-lo. Não podemos também deixar de objetar a que se considerem as tarefas científicas daqueles que declaradamente as professam ocupações secundárias (como tal perfeitamente admissível) que são desempenhadas ao serão, depois do trabalho feito. Bem sabemos que Goethe se dedicou também às ciências naturais e Schiller à história e que estes fatos são muito condescendentemente tolerados como uma espécie de mania. Não pretendo acusar ambos, sem mais nem menos, de terem necessitado destas ciências para a sua atividade poética, não pretendo desculpar-me com eles, mas devo dizer que necessito das ciências. E tenho, mesmo, de admitir que não vejo com bons olhos

quem quer que não esteja ao nível de um conhecimento científico, isto é, que cante tal como as aves, ou como se supõe cantarem as aves. Não quer isto dizer que rejeite uma bela poesia que tenha por tema o paladar de um linguado ou o prazer de uma excursão náutica, apenas porque o autor não estudou gastronomia ou ciência náutica. Mas creio que só poderão ser cabalmente conhecidos aqueles grandes e complexos acontecimentos do mundo dos homens que, para melhor compreensão, chamarem a si todos os recursos possíveis.

Suponhamos que havia a representar grandes paixões ou acontecimentos, desses que influenciam o destino dos povos. O instinto do Poder, por exemplo, surge-nos, hoje em dia, como uma grande paixão. Supondo que um poeta "sentia" este instinto, supondo que pretendia mostrar-nos alguém que ambicionasse o Poder — como poderá esse poeta conhecer o complicado mecanismo exterior dentro do qual se luta, hoje, pelo Poder? Se o herói que nos propõe é um político, como se faz, hoje, a política? Se é um homem de negócios, como se fazem, hoje, os negócios? Mas há poetas que se interessam muito menos apaixonadamente pelo instinto de Poder do indivíduo do que pelos negócios ou pela política! Como deverão eles proceder para conseguirem os necessários conhecimentos? Limitando-se a andarem por aí, de olhos abertos, pouco averiguarão e, contudo, isso já seria mais do que apenas revirar os olhos num ataque de loucura. A função de um jornal como o *Völkischer Beobachter*¹ ou de uma firma como a Standard Oil é algo bastante complexo, algo que não se poderá conhecer por simples milagre. A psicologia é um importante domínio para os dramaturgos. Há quem suponha que, apesar de um homem vulgar não ser capaz de descobrir, sem um esclarecimento cabal, os motivos que levaram alguém a um assassinio, um poeta dispõe dessa possibilidade; poderá dar, baseando-se em si próprio, a imagem do estado de espírito de assassino. Para tal, bastará olhar para dentro de si mesmo e pôr, além disso, a fantasia a trabalhar, se for preciso... Quanto a mim, uma vasta série de motivos me impede de abandonar-me à agradável esperança de conseguir bastar-me a mim próprio de uma forma assim tão cômoda. Já não consigo en-

¹ Órgão do Ministério da Propaganda do Terceiro Reich. (N. da T.)

contrar em mim todos os fundamentos de ação observados no homem que vêm transcritos em artigos de jornais ou de publicações científicas. Tal como sucede a um vulgar juiz no momento em que é proferida a condenação, sou incapaz de imaginar satisfatoriamente o estado de espírito de um assassino. A moderna psicologia, da psicanálise ao behaviorismo, proporciona-me conhecimentos que me facilitam uma apreciação totalmente diversa do caso em questão, muito especialmente se tomar em conta os dados da sociologia e não desprezar a economia e a história. Dirão que o que proponho é complicado, ao que não poderei responder senão afirmativamente. Talvez acabem por se convencer e por concordar comigo em que há uma boa porção de literatura que é bastante primitiva, mas perguntarão, ainda, profundamente preocupados: "Uma noite de teatro não passará, então, a ser uma coisa tremenda?" A resposta é negativa. Tudo o que uma poesia contiver de caráter científico tem de estar completamente transposto para o plano da poesia. Este aproveitamento poético de elementos científicos contribui também para o prazer que vem do aspecto poético propriamente dito. Porém, para que tal transposição não resulte em prejuízo do prazer científico, é necessário aprofundar o pendor para uma íntima penetração nas coisas, é necessário cultivar o desejo de tornar o mundo susceptível de ser dominado; deste modo, nos asseguraremos, numa época de grandes descobertas e invenções, da fruição da sua poesia.

SERÁ PORVENTURA O TEATRO ÉPICO UMA "INSTITUIÇÃO MORAL"?

O teatro, segundo Friedrich Schiller, deve ser uma instituição moral. Quando Schiller formulou esta exigência, não lhe ocorreu que o fato de se ditar moral do alto do palco poderia pôr o público em debandada. É que, nessa época, o público nada tinha contra que se ditasse moral. Só mais tarde, Friedrich Nietzsche o injuriou, chamando-o de "trompeteiro moral de Säckingen".¹ Para Nietzsche, a preocupação moral era algo melancólico; Schiller, porém,

¹ *Der Trompeter von Säckingen*, obra dramática do romântico Scheffel. (N. da T.)

considerava de interesse altamente recreativo. Para Schiller, nada havia que fosse mais divertido e causasse maior satisfação do que propagar ideais. A burguesia estava então estruturando a ideologia nacional. — Arrumar nossa casinha, gabar a prata da casa, apresentar contas, são coisas altamente recreativas. Por outro lado, é muito triste falarmos da ruína da nossa casa, precisar de vender a prata, pagarmos as contas. — Foi sob este prisma que Friedrich Nietzsche encarou a questão, um século mais tarde. A moral não lhe caiu no goto e, por conseguinte, tampouco o seu homônimo.

Também muitos se voltaram contra o teatro épico, alegando que era demasiado moral. Mas, apesar de tudo, no teatro épico apenas secundariamente surgiam questões morais. O verdadeiro propósito do teatro épico era, mais do que moralizar, analisar. Assim, primeiro, analisava-se a questão, e só depois vinha a “substância”, a moral da história. Afirmar que nos entregamos a uma análise por mero gosto de analisar, sem qualquer outro motivo mais palpável, e que ficamos, depois, completamente surpreendidos com o resultado, é evidentemente falso. O motivo que nos levou a tal análise foi, sem dúvida, os desacertos que víamos à nossa volta, situações dificilmente toleráveis, situações que não só por escrúpulos morais era difícil suportar. Não é apenas por escrúpulos morais que é possível suportar a fome, o frio e a repressão. A finalidade das nossas pesquisas não se limitava a despertar escrúpulos em relação a determinadas situações (embora se pudessem facilmente suscitar tais escrúpulos, se bem que não em todo o auditório — era raro, por exemplo, manifestarem-se escrúpulos nos ouvintes que tiravam proveito das situações em questão!); a finalidade das nossas pesquisas era descobrir meios que pudessem impedir a criação de situações como essas tão dificilmente toleráveis. Isto é, não falávamos em nome da moral, mas em nome de todos os que sofrem danos, o que é muito diferente. Diz-se com freqüência aos que foram lesados, recorrendo justamente a alusões de ordem moral, que deveriam se conformar com a sua situação. Para tais moralistas, são os homens que existem em função da moral, e não a moral em função dos homens.

Do que ficou dito se poderá deduzir até que ponto e em que sentido o teatro épico é uma instituição moral.

PODER-SE-À FAZER TEATRO ÉPICO ONDE QUER QUE SEJA?

No que respeita ao estilo, o teatro épico nada apresenta de especialmente novo. Assemelha-se ao antiquíssimo teatro asiático, pelo seu carácter de exposição e pelo realce dado ao aspecto artístico. E já os mistérios medievais, o teatro clássico espanhol e o teatro jesuíta evidenciavam tendências didáticas.

Estas formas de teatro correspondiam diretamente a certas e determinadas tendências da época e com elas morreram. Também o moderno teatro épico está ligado a certas e determinadas tendências. Não pode ser, de forma alguma, feito onde quer que seja. A maioria das grandes nações não está disposta a debater os seus problemas num palco. Londres, Paris, Tóquio e Roma reservam seus teatros para fins totalmente diversos. Até agora, apenas em raros lugares, e não por muito tempo, as circunstâncias foram propícias ao desenvolvimento de um teatro épico. Em Berlim, o fascismo pôs fim energicamente ao desenvolvimento desse teatro.

Este tipo de teatro pressupõe, além de um determinado nível técnico, um poderoso movimento na vida social, movimento este não só interessado na livre discussão das questões vitais, visando à sua solução e dispondo da possibilidade de defender esse interesse contra todas as tendências que se lhe oponham.

O teatro épico é a tentativa mais ampla e mais radical de criação de um grande teatro moderno; cabe-lhe vencer as mesmas imensas dificuldades que, no domínio da política, da filosofia, da ciência e da arte, todas as forças com vitalidade têm de vencer.

EFEITOS DE DISTANCIAMENTO NA ARTE DRAMÁTICA CHINESA

Vamos abordar agora, sem nos alongarmos demasiado, o emprego do efeito de distanciamento na arte dramática chinesa. Este efeito foi, ultimamente, utilizado na Alemanha, em peças de dramática *não-aristotélica* (que não se fundamentam na empatia): foi utilizado ao serviço das tentativas realizadas para a estruturação de um *teatro épico*. O objetivo dessas tentativas consistia em se efetuar a representação de tal modo que fosse impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça. A aceitação ou a recusa das palavras ou das ações das personagens devia efetuar-se no domínio do consciente do espectador, e não, como até esse momento, no domínio do seu subconsciente.

Esta tentativa de distanciar do público os acontecimentos representados manifesta-se já, em grau primitivo, nas obras teatrais e pictóricas apresentadas nas tradicionais feiras anuais. O modo como fala o palhaço do circo e o modo como estão pintados os *panoramas*¹ acusam a utilização do ato de distanciamento. A maneira, por exemplo, como está pintada a reprodução do quadro *A fuga de Carlos, o Temerário, depois da batalha de Murten*, reprodução exibida em muitas feiras anuais alemãs, é, decerto, deficiente; no entanto, o “ato de distanciamento” conseguido nessa pintura — e que o original não possui — de modo algum se deve atribuir a deficiência na reprodução. O militar em fuga, o cavalo, a escolta e a paisagem foram, conscientemente, pintados de modo que produzissem a impressão de um acontecimento extraordinário, de uma catástrofe surpreendente. O pintor, não obstante todas as deficiências que encontramos na sua obra, conseguiu tirar um efeito excelente do imprevisto. É o assombro que lhe comanda o pincel.

¹ Designação de certas barracas de feira que apresentam motivos pictóricos dispostos panoramicamente. (*N. da T.*)

Também a velha arte dramática chinesa conhece o efeito de distanciamento e utiliza-o de maneira muito sutil. Sabemos que o teatro chinês emprega uma porção de símbolos. Cito alguns exemplos: um general traz ao ombro uma porção de pequenas bandeiras, em número precisamente igual ao dos regimentos que comanda. Indica-se a pobreza cosendo irregularmente sobre os trajes de seda alguns pedaços do mesmo material, mas de cor diversa, que representam remendos. Os caracteres são indicados por meio de máscaras, ou seja, por meio da pintura. Determinados gestos executados com as duas mãos representam o abrir violento de uma porta, etc. O palco, propriamente, parece não sofrer alteração alguma, do princípio ao fim do espetáculo, se bem que sejam colocados alguns móveis ao longo da representação. Tudo isto é conhecido há muito e dificilmente poderá se modificar.

O hábito de encarar uma representação de caráter artístico como um todo não se destrói facilmente. Todavia, é, sem dúvida, necessário destruí-lo, se se quiser estudar um efeito isolado, entre muitos outros. O efeito de distanciamento é obtido no teatro chinês do seguinte modo:

Primeiro, o artista chinês não representa como se além das três paredes que o rodeiam existisse, ainda, uma quarta. *Manifesta saber que estão assistindo ao que faz.* Tal circunstância afasta, desde logo, a possibilidade de vir a produzir-se um determinado gênero de ilusão característico dos palcos europeus. O público já não pode ter, assim, a ilusão de ser o espectador impressentido de um acontecimento em curso. E, desta feita, torna-se perfeitamente supérflua toda uma técnica prolixamente desenvolvida nos palcos europeus; permite a referida técnica ocultar que as cenas estão montadas de forma que possam ser reconhecidas pelo público sem o mínimo esforço. Tal como os acrobatas, os atores escolhem, bem à vista de todos, as posições que melhor os expõem ao público. Outra medida técnica: *o artista é um espectador de si próprio.* Ao representar, por exemplo, uma nuvem, o seu surto imprevisto, o seu decurso suave e violento, a sua transformação rápida e, no entanto, gradual, olha, por vezes, para o espectador, como se quisesse dizer-lhe: "Não é assim mesmo?" Mas olha também para os seus próprios braços e para as suas pernas, guiando-os, examinando-os e, acaso, elogiando-os, até, no fim. Olha claramente para o

chão, avalia o espaço de que dispõe para seu trabalho; nada disto parece poder perturbar a ilusão. O artista separa, pois, a mímica (representação do ato de observar) do "gesto" (representação da nuvem), mas este em nada fica perdendo pela separação; a posição do corpo provoca uma reação na fisionomia e confere-lhe toda sua expressão. Ora nos mostra uma significativa expressão de reserva, ora de completo triunfo. O artista utilizou o rosto como uma folha em branco que pode ser preenchida pelo "gesto" do corpo.

O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou antes, causar-lhe estranheza. Para consegui-lo, observa-se a si próprio e a tudo o que está representando, com alheamento. Assim, o quer que represente adquire o aspecto de algo efetivamente espantoso. Numa arte com estas características, o quotidiano passa para além do âmbito da evidência. Vejamos mais um exemplo: é apresentada ao público uma mulher jovem, filha dum pescador, remando num bote. Conduz de pé a embarcação inexistente, com um pequeno remo que mal lhe chega aos joelhos. Ora a corrente se torna mais rápida, ora lhe é mais difícil manter o equilíbrio, ora encontra uma enseada e rema descuidadamente. Eis como se conduz um barco! Mas esta viagem de bote dá a impressão de ser uma viagem histórica, cantada em muitas canções, invulgar, bem conhecida de todos. Os movimentos desta mulher jovem e famosa foram fixados em imagens, cada curva do rio era uma aventura, aventura conhecida; e a curva a que aludimos agora também é conhecida. É a atitude do artista que provoca no espectador esta sensação e que torna a viagem célebre. A referida cena recorda-nos a marcha para Budweis, na versão de Piscator de *O Valente Soldado Chvéik*. A marcha de Chvéik, três dias ao sol e às estrelas, em direção à frente, que, por mais estranho que pareça, nunca alcança, foi um autêntico acontecimento histórico, não menos notável decerto do que a expedição de Napoleão à Rússia em 1812.

A auto-observação praticada pelo artista, um ato artificial de autodistanciamento, de natureza artística, não permite ao espectador uma empatia total, isto é, uma empatia que acabe por se transformar em autêntica auto-renúncia; cria, muito pelo contrário, uma distância magnífica em relação aos acontecimentos. Isso não significa, porém, que se renuncie à empatia do espectador. É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de al-

guém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante.

A atuação dos artistas chineses parece ao artista ocidental freqüentemente fria. Não que o teatro chinês renuncie à representação de sentimentos! O artista representa acontecimentos que contêm uma forte tensão emocional; todavia, o seu desempenho jamais denota qualquer calor. Nos momentos de profunda agitação da personagem representada, o artista prende nos lábios uma madeixa de cabelos e mordisca-a. Faz isso, porém, como se num rito; nada revela de eruptivo. Estamos perante a clara repetição de um acontecimento, feita por terceiros, perante uma descrição, na verdade, engenhosa. O artista mostra assim uma pessoa que está fora de si, usando, para tal, os indícios exteriores do seu estado. É esta a forma adequada de mostrar que um homem está "fora de si". Pode haver quem a considere inadequada, mas não, decerto, para um palco. Entre os muitos indícios possíveis, foram escolhidos alguns, bem determinados, sendo evidente que a escolha obedeceu a uma premeditação intensa. A ira distingue-se, naturalmente, do mau humor, o ódio da aversão, o amor da simpatia, mas todos os variados movimentos da sensibilidade são apresentados sobriamente. Esta aparente frieza de sentimentos é consequência do referido distanciamento do ator em relação à personagem que apresenta. Evita, assim, que as sensações das personagens se tornem sensações do espectador. O indivíduo que o ator representa não exerce qualquer violência sobre ninguém, não é o próprio espectador; é, antes, um seu vizinho.

O ator ocidental esforça-se por aproximar o espectador tanto quanto possível dos acontecimentos que estão sendo representados e das personagens que estão representando. De acordo com este objetivo, procura levar o espectador a pôr-se na sua pele, e emprega toda a energia de que dispõe para se metamorfosear o mais completamente possível num outro tipo humano, o tipo da personagem representada. E, se consegue uma completa metamorfose, a sua arte como que se esgota, assim. O ator, uma vez transformado no caixa bancário, no médico ou no general que está representando, necessita de tão pouca arte como a que o caixa, o médico ou o general necessitam na vida real.

Este ato de metamorfose completa é, aliás, muito penoso. Stanislawski preconiza um grande número de artifícios, todo um verdadeiro sistema, por intermédio do qual é possível provocar sempre de novo, ativamente, em cada espetáculo, aquilo a que chamou *creative mood*, disposição criadora. O ator, habitualmente, não consegue por muito tempo sentir-se como se na realidade fosse outro; começa logo, extenuado, a copiar apenas certos aspectos superficiais da atitude e da entoação do outro, o que faz que o seu efeito junto do público decresça, então, a olhos vistos. A razão de tal ocorrência deve atribuir-se, sem dúvida, ao fato de a criação do outro ter sido um ato "intuitivo" e, portanto, obscuro, que ocorreu no subconsciente; ora o subconsciente é demasiado débil para poder ser controlado; tem, por assim dizer, fraco poder de memória.

O artista chinês não conhece dificuldades desta ordem, não intenta jamais uma metamorfose completa. O seu desempenho limita-se, de antemão, a referir-se simplesmente à personagem que está a representar. E com que arte o faz! Recorre, somente, a um mínimo de ilusão. Tudo o que apresenta se reveste de interesse, mesmo para quem esteja arrebatado. Que ator ocidental, dos que cultivam o velho estilo (excetuando um ou outro ator cômico), seria capaz de exhibir os elementos da sua arte dramática, tal como o fazia o ator chinês Mei Lan-Fang, de *smoking*, numa sala sem iluminação especial e rodeado de entendidos? Suponhamos, por exemplo, que teria de representar o Rei Lear quando este reparte a herança, ou Otelo quando descobre o lenço. O ator ocidental produziria efeito idêntico ao de um ilusionista de feira que deixa todos os truques à vista, o que faz com que ninguém esteja disposto a ver segunda vez a mesma cena; apenas mostraria como é que se finge. Deixando de haver qualquer hipnose, restariam apenas uns quantos réis de mímica atabalhoada, uma autêntica mistura feita de qualquer maneira para satisfazer os fregueses apressados. Mas nenhum ator ocidental se sujeitaria, naturalmente, a fazer uma tal exibição. Que seria do caráter sagrado da arte? Da mística da metamorfose? Para o ator ocidental, é importante que o que faz seja inconsciente, pois, se não fosse inconsciente, teria, sem dúvida, menor valor. Um confronto com a arte dramática asiática põe inteiramente a nu o preciosismo que caracteriza ainda a nossa arte.

Será decerto cada vez mais difícil aos nossos atores consumir o mistério da metamorfose completa; o poder mnemônico do seu subconsciente fraqueja cada vez mais. Só quase em casos geniais se consegue ainda extrair a verdade da intuição conspurcada de um membro de uma sociedade estratificada em classes.

Para o ator é difícil e cansativo provocar em si, todas as noites, determinadas emoções ou estados de alma¹; em contrapartida, é-lhe mais fácil revelar os indícios externos que acompanham e denunciam essas emoções. Mas a transmissão de emoções ao espectador — *contágio emocional* — não é, decerto, uma transmissão pura e simples. Nela surge o efeito de distanciamento, que não se apresenta sob uma forma despida de emoções, mas, sim, sob a forma de emoções bem determinadas que não necessitam de encobrir-se com as da personagem representada. Perante a mágoa, o espectador pode sentir alegria; perante a raiva, repugnância. Ao falarmos da revelação dos indícios externos das emoções não temos em mente uma revelação e uma escolha de indícios que se realizem de tal modo que o contágio emocional se dê, ainda, em consequência do ator provocar em si a emoção que está representando, ao expor os seus indícios externos. Deixando subir a voz, sustendo a respiração e contraindo simultaneamente os músculos do pescoço, o que provoca uma afluência de sangue à cabeça, é fácil ao ator criar, em si, um estado de cólera; o efeito de distanciamento, porém, não se manifesta nestas circunstâncias. Este se produz, por exemplo, se o ator, em determinado momento, mostrar, sem transição de espécie alguma, uma palidez intensa no rosto, palidez que provoca mecanicamente ocultando o rosto entre as mãos onde tem qualquer substância branca de maquilagem. E se o ator exibir, simultaneamente, uma aparente serenidade, o seu estado de susto, proveniente desta ou daquela notícia ou descoberta, provocará um efeito de distanciamento. Esta maneira de representar é mais sã e, a nosso parecer, mais digna de seres racionais; requer não só muita psicologia e arte de viver, como também aguda compreensão do que é, de fato, importante socialmente. Nela decorre, também, evidentemente, um processo de criação, mas de uma forma superior, pois está elevado à esfera do consciente.

¹ *Stimmung*.

O efeito de distanciamento não pressupõe um desempenho forçado. De modo algum se deverá relacioná-lo com a vulgar estilização. O efeito de distanciamento depende, muito pelo contrário, da facilidade e da naturalidade do desempenho. O ator não necessita se apoiar exclusivamente na sua *sensibilidade natural* ao controlar a veracidade do desempenho (uma operação necessária que tanto preocupou Stanislawski no seu sistema); a cada instante o pode retificar por confronto com a realidade (— Um homem encolerizado falará, realmente, assim? Uma pessoa acabrunhada sentar-se-á assim?), retificação que lhe vem do exterior, portanto, dos outros. Representa de maneira que a quase todas as frases poderão seguir-se juízos críticos da parte do público e quase todos os seus gestos poderão ser examinados.

O artista chinês jamais cai em transe. Em qualquer momento pode ser interrompido. Não perderá o fio da meada. Após a interrupção, prosseguirá a sua representação, precisamente a partir do ponto em que o tiverem interrompido. Não iremos perturbá-lo em pleno “momento místico de configuração”; já antes de se apresentar no palco, perante nós, concluíra a sua configuração. Tampouco o perturba que, durante o seu desempenho, haja gente à sua volta em plena atividade. Mãos solícitas estendem-lhe, à vista de todos, o de que necessita para a sua representação. Durante uma cena de morte representada por Mei Lan-Fung, um espectador que se sentava a meu lado soltou uma exclamação de perplexidade, a propósito de um gesto do artista. Alguns espectadores à nossa frente voltaram-se, indignados, e protestaram. Procediam como se estivessem a assistir à morte real de uma moça autêntica. Essa atitude estaria talvez certa num espetáculo teatral europeu, mas era extremamente ridícula num teatro chinês. O efeito de distanciamento falhara em relação a esses espectadores.

É difícil conceber o efeito de distanciamento da arte dramática chinesa como uma técnica que pode ser transferida para outro meio, como uma concepção de arte que se pode desligar do teatro chinês. Além disso, o teatro chinês parece-nos extremamente precioso; a sua representação das paixões humanas, esquemática, e a sua concepção da sociedade rígida e errada. À primeira vista, nada desta grande arte nos parece coadunar-se a um teatro

realista e revolucionário. Os motivos e os objetivos do efeito de distanciamento, pelo contrário, são-nos estranhos e suspeitos.

Antes de mais, quando vemos chineses representando é difícil libertarmo-nos da sensação de que a estranheza que suscitam em nós provém do fato de sermos europeus. Mas temos de ser capazes de imaginar que obtêm efeito idêntico junto dos espectadores chineses. Não devemos, também, nos perturbar, o que é ainda mais difícil, com o fato de o artista chinês, ao provocar uma impressão de mistério, parecer que não tem interesse algum em revelar esse mistério. O seu mistério é o mistério da Natureza (e, sobretudo, o da natureza humana); não deixa que devassem no seu íntimo a maneira de produzir o fenômeno natural; e a própria Natureza não lhe permite, a ele que produz o fenômeno, compreendê-lo. Estamos perante a expressão artística de uma técnica primitiva, um estágio primitivo da ciência. É do testemunho da magia que o artista chinês extrai o seu efeito de distanciamento. O modo "como a coisa se faz" é, ainda, algo misterioso, a ciência é, ainda, ciência de truques, está na mão de poucos, que a guardam ciosamente e que tiram proveito dos seus mistérios. Já, aí, se intervém, todavia, no "acontecer" da Natureza, e o "saber fazer" suscita já uma interrogação; também no futuro, o investigador procurará, sempre, em primeiro lugar — esforçando-se por tornar o "acontecer" da Natureza compreensível, dominável e terreno —, um prisma segundo o qual esse acontecer pareça misterioso, incompreensível e impossível de determinar. A sua atitude será a de alguém que se surpreende, utilizará o efeito de distanciamento. Não é por achar evidente a fórmula "duas vezes dois são quatro", nem tampouco por não a conceber, que alguém poderá ser considerado um matemático. O homem que pela primeira vez observou, com surpresa, uma lâmpada a balançar numa corda e a quem não pareceu evidente, mas, sim, extremamente estranho, que ela oscilasse como um pêndulo, e, ainda mais, que oscilasse dessa forma, e não de outra, aproximou-se, com esta constatação, da compreensão do fenômeno e, simultaneamente, do seu domínio. Clamar que a atitude aqui proposta convém à ciência, mas não à arte, não me parece justo. Por que razão não havia a arte de tentar servir, com seus próprios meios naturalmente, essa grande tarefa social que é dominar a vida?

O estudo de uma técnica como a do efeito de distanciamento chinês só será, de fato, proveitoso para quem necessitar dela, tendo em vista objetivos sociais bem determinados.

As experiências do novo teatro alemão desenvolveram o efeito de distanciamento de uma forma completamente autônoma; não houve, até agora, influência alguma da arte dramática asiática.

No teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só através dos atores, mas também da música (coros, canções) e da decoração (legendas, filmes, etc.). O principal objetivo deste efeito era dar um *caráter histórico* aos acontecimentos apresentados. Explicando melhor:

O que o teatro burguês sempre realça nos seus temas é a intemporalidade que os caracteriza. Apresenta-nos uma descrição do homem subordinada por completo ao conceito do chamado "eterno humano". Estrutura a fábula de modo que o homem de todas as épocas e de todas as cores — o homem, pura e simplesmente — possa ser expresso através dela. Os acontecimentos apenas têm valor de tópicos, tópicos essenciais a que se segue a "eterna" resposta, a resposta inevitável, corrente, natural, e, precisamente por isso, humana. Vejamos um exemplo: o homem de cor negra ama da mesma forma que o branco; por conseguinte, só quando a fábula o compele a exprimir-se da mesma maneira que o branco (poder-se-ia inverter a ordem dos fatores deste enunciado) se atinge o domínio da arte. Num tópico pode ter-se em conta tudo o que é especial e diverso; a resposta, porém, é geral, na resposta não há diversidade alguma. Uma concepção como a que vimos nos referindo pode permitir a existência de uma história, mas é, não obstante, uma concepção não-histórica. Modificam-se algumas das circunstâncias, transformam-se os ambientes, mas o homem não se modifica. A história é uma realidade no que se refere ao ambiente, mas não o é em relação ao homem. O ambiente é caracteristicamente insignificante, é concebido, pura e simplesmente, como um motivo, é uma grandeza variável, algo inumano, existe, a bem dizer, sem o homem, como unidade coesa em si e defronta o homem, o imutável permanente, a grandeza fixa. A concepção do homem como uma variável do meio ambiente e do meio ambiente como uma variável do homem, ou seja, a redução do ambiente às relações entre os homens, é fruto de um pensamento novo, o pen-

samento histórico. Para abreviar este excursão histórico-filosófico, vou dar mais um exemplo. Suponhamos que, no palco, está-se representando a seguinte cena: uma moça abandona a família para se empregar numa grande cidade (*A Tragédia Americana*, de Piscator). Para o teatro burguês, a circunstância de uma moça abandonar a família para empregar-se é, em si, de alcance reduzido; trata-se, apenas, do começo de uma história, de uma experiência prévia necessária para compreendermos o que se segue ou para estarmos interessados em saber o que se segue. A fantasia dos atores em pouco ou nada será estimulada por uma cena assim. É uma ocorrência, em certo sentido, vulgar: são muitas as jovens que se empregam (o que, no caso em questão, nos poderá interessar é o que lhe irá acontecer, em especial). A particularidade deste acontecimento reside no fato de ela sair de casa (pois se ela tivesse ficado não se verificaria tudo o que depois se segue). O consentimento da família não é submetido a uma análise, é, simplesmente, plausível (os motivos são plausíveis). No gênero de teatro em que há historicidade, tudo se passa de modo diverso. Valoriza-se inteiramente o caráter singular e especial deste acontecimento tão trivial. O fato de tal acontecimento obrigar a uma análise é devidamente relevado. — Por que a família coage um dos seus membros a subtrair-se à sua tutela, para daí para frente ganhar a vida independentemente, sem auxílio? E será este, de fato, capaz de ganhá-lo? O que aprendeu como membro dessa família ajudá-lo-á a ganhar a vida? As famílias não podem continuar a manter os filhos juntos de si? Estes tornaram-se uma sobrecarga ou continuam a sê-lo? Em todas as famílias se passa o mesmo? Sempre tem sido assim? É esta a marcha do mundo e sobre ela não se poderá exercer qualquer influência? Fruto maduro desprende-se da árvore. Será esta máxima adequada ao caso? Os filhos acabam sempre por se tornar, um dia, independentes? Em todas as épocas tem sido assim? Em caso afirmativo, caso se trate de algo biológico, tal fato acontece sempre da mesma maneira, por idênticos motivos e com idênticas consequências? — São estas as perguntas (ou parte delas) que os atores terão de responder, desde que queiram apresentar os acontecimentos como acontecimentos históricos e únicos, desde que queiram indicar qual a moral que reflete a estrutura da sociedade de uma determinada época (transitória). Mas como deverá ser represen-

tado um acontecimento como este, de forma que sobressaia o seu caráter histórico? Como ressaltar aos olhos do público a confusão de valores que caracteriza esta nossa desgraçada época? No momento em que a mãe, no meio de advertências e recomendações morais, faz a mala da filha, mala, aliás, minúscula, como se poderá pôr em evidência o contraste entre tantas recomendações e tão pouca roupa? Recomendações para quase uma vida e pão para cinco horas apenas! Como terá a atriz de proferir a fala com que a mãe acompanha a entrega da exígua mala — “Tome, penso que isto aqui vai chegar” — de forma que o público a considere um dito histórico? Só o efeito de distanciamento tornará tal coisa possível. A atriz não deve limitar-se a viver a frase como se fosse sua, deve submetê-la a uma crítica, deve suscitar no público uma atitude não só de compreensão (dos motivos que determinam tal frase), como também de protesto. E só um acurado estudo permitirá produzir este efeito.

No Teatro Iídiche de Nova York, um teatro muito progressista, vi uma peça de S. Ornitz cujo tema era a ascensão de um jovem de East Side que acaba por se tornar um advogado importante e corrupto. Esse teatro não conseguiu, porém, representar a peça! E, no entanto, havia lá cenas como esta: o jovem advogado, sentado defronte de sua casa, na rua, dá consultas jurídicas a um preço muito acessível. Chega uma mulher nova, que apresenta uma queixa: sofreu um acidente de trânsito e ficou doente de uma perna. Mas o seu caso foi deixado ao deus-dará, o seu pedido de indenização não teve ainda seguimento. Grita, desesperada, apontando para a perna: “E já está sarando!” O Teatro Judeu, ao atuar sem o efeito de distanciamento, não conseguiu fazer ressaltar, nesta cena extraordinária, o que ela, de fato, revela: a atrocidade de uma época sanguinolenta. Poucas pessoas, dentre o público, se aperceberam de tal, e não haverá, provavelmente, quem leia estas linhas e se recorde dessa exclamação. A atriz proferiu-a como se fosse óbvia. Mas era justamente sobre o fato de uma tal queixa parecer óbvia a esta pobre criatura que ela deveria ter elucidado o público, assumindo o papel de simples mensageira horrorizada que emerge das profundezas do Inferno. Para isso teria sido, porém, necessária uma técnica especial, que lhe permitisse acentuar o caráter histórico de uma determinada situação social. Essa técnica

é a do efeito de distanciamento. Sem ela, a atriz precisa se acautelar, senão pode acabar por se ver compelida a uma transformação completa na sua personagem.

Ao expormos novos princípios artísticos e ao elaborarmos novos métodos de representação, temos de tomar como ponto de partida as solicitações urgentes de um período de mutação como este que atravessamos; a possibilidade e a necessidade de uma nova organização da sociedade impõem-se. Todos os acontecimentos relativos aos homens são examinados, *tudo* tem de ser encarado de um prisma social. Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas.

AS CENAS DE RUA

ESQUEMA DE UMA CENA DE TEATRO ÉPICO

Durante o espaço de quinze anos após a primeira grande guerra mundial, experimentou-se, em alguns teatros alemães, uma forma relativamente nova de representar, que se denominou “forma épica”, em virtude de possuir um cunho nitidamente narrativo e descritivo e de utilizar coros e projeções com finalidade crítica. Por meio de uma técnica que de forma alguma era fácil, o ator distanciava-se da personagem que representava e colocava as situações da peça sob um tal ângulo que sobre elas vinha infalivelmente a incidir a crítica do espectador. Os paladinos do teatro épico alegavam que os novos temas — os acontecimentos extremamente complexos de uma luta de classes no seu momento decisivo — eram mais fáceis de dominar dessa forma, uma vez que assim seria possível apresentar os acontecimentos sociais (em processo) nas suas relações causais. No domínio estético, porém, a estas experiências para a criação de um teatro épico depararam-se sérias dificuldades.

É relativamente fácil apresentar um esquema de teatro épico. Para trabalhos práticos, eu escolhia, habitualmente, como exemplo do teatro épico mais insignificante, que é como quem diz “natural”, um acontecimento que se pudesse desenrolar em qualquer esquina de rua: a testemunha ocular de um acidente de trânsito demonstra a uma porção de gente como se passou o desastre. O auditório pode não haver presenciado a ocorrência, ou pode, simplesmente, não ter um ponto de vista idêntico ao do narrador, ou seja, pode ver a questão de outro ângulo; o fundamental é que o relator reproduza a atitude do motorista ou a do atropelado, ou a de ambos, de tal forma que os circunstantes tenham possibilidade de formar um juízo crítico sobre o acidente.

Este exemplo de um teatro épico na sua forma primitiva parece ser, em si, facilmente aceitável. No entanto, pelo que sa-

bemos por experiência própria, tal exemplo reveste-se, para o ouvinte ou para o leitor, de uma espantosa dificuldade, desde que ou a um ou a outro se exija que compreenda, em todo o seu alcance, o propósito a que obedeceu a nossa escolha: considerar o exemplo da esquina de rua a base de um grande teatro, um teatro de uma época científica. O que com isto se pretende dizer é, por um lado, que o teatro épico pode nos surgir, em todos os seus pormenores, como um teatro mais rico, mais complexo, mais evoluído, mas que não necessita incluir, fundamentalmente, nenhum elemento que vá além desta exemplificação da esquina de rua, para poder ser um grande teatro; e, por outro lado, não se poderia chamar teatro épico se faltasse algum dos elementos essenciais do exemplo que referi. Só depois de se compreender isto se poderá, na realidade, compreender o que se segue. Só depois de se compreender o que há de novidade, de ousadia, de desafio aberto à crítica nesta afirmação de que uma cena como a da esquina de rua é suficiente como esquema de um grande teatro, se poderá realmente compreender o que se segue.

É preciso ter em conta que o acontecimento em questão não corresponde evidentemente, de modo algum, ao que costumamos designar por um acontecimento de ordem estética. O autor da exemplificação não necessita ser artista. Para alcançar seu objetivo basta-lhe saber o que, praticamente, todos nós sabemos. Suponhamos que não era capaz de executar uma movimentação tão rápida como a do acidentado que está imitando; bastará, nesse caso, que diga, como explicação: — Os movimentos dele eram três vezes mais rápidos do que os meus. — A exemplificação não será, por isso, prejudicada na sua essência, nem desvirtuada. Muito pelo contrário, marcar-se-á assim um limite à sua perfeição. Se sua capacidade de metamorfose chamasse a atenção dos circunstantes, tal efeito perturbaria a exibição. Terá, pois, de comportar-se de forma a evitar que alguém possa exclamar: “Com que veracidade ele faz o papel de um chofer!” Não tem de “arrastar” ninguém consigo. Não deve transportar ninguém, servindo-se do seu poder de sedução, da esfera do quotidiano para outra “mais elevada”. Não necessita dispor de aptidões especialmente sugestivas. É muito significativo o fato de uma das características fundamentais desse teatro que por aí se faz habitualmente, e que consiste em apresen-

tar ao público uma ilusão, não se manifestar na cena de rua. A representação do indivíduo que descreve a ocorrência na rua tem um caráter repetitivo. O acontecimento realizou-se e eis que se realiza agora a repetição. Desde que a *cena teatral* se cinja, neste ponto, à cena de *rua*, o teatro deixará de ocultar que é teatro; também a descrição na esquina da rua não oculta que é uma descrição (nem tem pretensões de ser um acontecimento autêntico). Tudo o que na representação é fruto de ensaio ficará, por completo, em evidência — desde a memorização do texto a toda a engrenagem mobilizada e a toda a preparação subjacente. Será assim possível uma *vivência*? E a realidade representada, será ela, ainda, susceptível de ser vivida?

A *cena da rua* determina qual a índole da *vivência* a suscitar no espectador. O indivíduo que faz a descrição na rua experimentou indubitavelmente uma *vivência* de natureza emocional, mas não intenta fazer que a sua descrição resulte em *vivência* para o espectador. E mesmo a *vivência* do motorista e do acidentado são por ele transmitidas apenas parcialmente; em caso algum pretende que elas venham a transformar-se para o espectador numa *vivência* e numa fonte de prazer, por maior que seja a veracidade que empreste à sua descrição. Esta não terá menor valor se não reproduzir o pânico que o acidente provocou: *teria menor valor se o reproduzisse*. O objetivo da sua descrição não é criar emoções puras. Um teatro que se proponha seguir o exemplo que preconizei realiza, desde logo, como é óbvio, uma alteração da sua função.

Outro elemento essencial da *cena de rua*, também necessário na *cena teatral* — se pretendermos apresentar teatro épico —, é a circunstância de a descrição ter uma projeção no domínio prático, no domínio social. Quer o indivíduo que descreve o que ocorreu na rua queira, apenas, mostrar que este ou aquele comportamento de um transeunte ou do motorista determina inevitavelmente um acidente (que um comportamento diverso poderia prevenir), quer o seu intuito seja esclarecer a quem cabe a culpa, a descrição obedece a uma finalidade prática, há um compromisso social.

É o objetivo da descrição que determina qual o grau de exatidão a conferir à imitação. O nosso narrador não precisa imitar integralmente a atitude das suas personagens, bastará que a imite em parte, em tanto quanto for necessário para nos dar uma

imagem da ocorrência. A mesma cena apresentada no teatro dá-nos, de uma forma geral, imagens muito mais completas, imagens que estão de acordo com a esfera de interesses do teatro, que é mais vasta. Como estabelecer, então, neste ponto, uma afinidade entre a cena da rua e a do teatro? A voz do acidentado, para exemplificar com um detalhe, pode, em primeiro lugar, não ter desempenhado papel algum no acidente. Mas uma divergência de opiniões surgida entre as pessoas que assistiram ao acidente e que discutem se a exclamação ouvida (“Cuidado!”) veio do acidentado ou de qualquer outro transeunte poderá levar nosso intérprete a imitar a voz que a proferiu. É possível solucionar uma questão como esta descrevendo, muito simplesmente, se se tratava da voz de um velho ou de uma mulher, ou se era apenas de tonalidade alta ou baixa. Contudo, a solução pode também depender do fato de a voz ser a dum homem culto, ou a dum homem inculto. Pode dar-se o caso de a tonalidade alta ou baixa desempenhar um papel importante, pois, conforme a circunstância, assim caberá ao motorista uma culpa maior ou menor. Há, ainda, uma série de particularidades da vítima que necessitam ser representadas. Estaria distraído? Alguma coisa o distraiu? Qual teria sido, provavelmente, o motivo? Que é que, no seu comportamento, revela que terá sido essa circunstância a distraí-lo, e não outra? Etc., etc. Como vêem, a tarefa a que nos lançamos, de descrever um acontecimento passado na esquina de uma rua, permite-nos elaborar uma reprodução bastante rica e polifacetada do homem. Não devemos, porém, esquecer que um teatro como o que advogamos, que nos seus elementos essenciais não pretende ultrapassar a representação feita na via pública, tem de reconhecer determinados limites à sua imitação. É em função do objetivo a que se propõe que deverá justificar o seu dispêndio de elementos.¹

¹ Deparamos, freqüentemente, com descrições de caráter insignificante que são imitações realizadas com maior perfeição do que seria necessário para o nosso acidente na esquina da rua. A maior parte delas é de natureza cômica. Suponhamos, por exemplo, que um nosso vizinho (ou vizinha) reproduz, perante nós, o comportamento ganancioso do senhorio, para exemplificar. A imitação é, nesse caso, freqüentemente prolifera e rica de cambiantes. A uma análise mais detalhada, verificar-se-á, porém, que mesmo uma imitação aparentemente tão complexa como esta não incide senão sobre aspectos bem determinados no comportamento do nosso

A descrição pode, por exemplo, ter como ponto culminante a questão da indenização, etc. O motorista receará que o despeçam, que lhe tirem a carteira, que o prendam; e o acidentado, por sua vez, receará uma enorme despesa de tratamento médico, perder o emprego, ficar desfigurado para sempre, ou, porventura, incapacitado para o trabalho. É dentro deste campo de possibilidades que o indivíduo que faz a descrição molda as suas personagens. O acidentado estaria, possivelmente, acompanhado e ao lado do motorista iria sentada a respectiva namorada. A perspectiva social ganhará, assim, maior evidência. Os caracteres poderão ser mais ricamente delineados.

Um outro aspecto essencial da cena de rua consiste em o narrador deduzir os caracteres que apresenta inteiramente a partir das ações. Imita as ações, permitindo, assim, que a respeito delas se tire uma conclusão. Um teatro que também neste ponto siga o exemplo da cena de rua afastar-se-á de um hábito característico do teatro usual e que consiste em fundamentar as ações nos caracteres e subtraí-las a uma crítica, apresentando-as como provindo ir-

senhorio. A imitação ou é um resumo ou um excerto, sendo cuidadosamente omitidos os momentos em que o senhorio pareceu ao nosso vizinho "uma pessoa razoável", momento que, evidentemente, existem. Não obedece a qualquer propósito de nos fornecer uma imagem global, imagem esta que não produziria efeito cômico algum. À nossa cena de rua, que tem de apresentar excertos mais longos, deparam-se, neste aspecto, algumas dificuldades, que não devem ser subestimadas. Há também que suscitar no público, com a mesma habilidade que o nosso vizinho, uma atitude crítica em relação a acontecimentos muito mais complexos. Tem que dar ensejo a uma crítica positiva e a uma crítica negativa e, para mais, num só e mesmíssimo decurso de ação. É indispensável entender cabalmente o que se pretende quando se afirma que a adesão do público deve assentar numa base crítica. Na nossa cena na via pública, ou melhor, em toda e qualquer descrição de caráter insignificante, surgem-nos também exemplos adequados a este aspecto da questão. O nosso vizinho e o indivíduo que faz a descrição do que ocorreu na via pública têm plena liberdade de reproduzir tanto o aspecto "razoável" do procedimento da pessoa que está sendo imitada, como o aspecto "condenável", desde o momento que o submetam a uma apreciação crítica.

No entanto, quando tal atitude surge, abruptamente, no decurso da ação (quando quem agora mesmo estava sendo razoável deixa subitamente de ser, ou vice-versa), é necessário que os intérpretes profiram comentários por meio dos quais modifiquem a perspectiva da sua interpretação. Como já me referi neste capítulo, à mesma cena em teatro deparam-se algumas dificuldades. Tais dificuldades não podem, porém, ser aqui tratadas.

remediavelmente, por determinismo natural, dos caracteres a que estão dando efetivação. Para quem faz a descrição do que aconteceu na via pública, o caráter do indivíduo que está sendo descrito é como uma espécie de dimensão física da qual não tem de dar uma definição completa. Dentro de determinados limites pode ser, indiferentemente, ou assim ou assado. A quem descreve tanto interessam as particularidades do visado susceptíveis de provocarem o acidente, como as que eram susceptíveis de evitá-lo.¹ Mas pode, também, dar-se o caso de a referida cena, em teatro, nos mostrar indivíduos que apresentem menor variedade de matizes. Ela deverá ser, então, capaz de assinalar o indivíduo como caso específico e de indicar o âmbito no qual se realizam os efeitos particularmente significativos, numa perspectiva social. As possibilidades descritivas do nosso relator que atua na via pública estão condicionadas por estreitos limites (escolhemos este exemplo justamente para termos os mais estreitos limites possíveis). Se pretendermos que a cena em teatro não ultrapasse, nos seus elementos essenciais, a cena que decorre na rua, há que ter sempre em conta que o fato de aquela possuir maior riqueza jamais deverá significar senão um enriquecimento. Torna-se, pois, necessário abordar a questão dos *casos-limite*.

Escolhamos um detalhe. Será lícito que o indivíduo que faz a descrição reproduza, num tom excitado, a afirmação do motorista, de que se encontrava cansado por estar em serviço havia muito tempo? (Em si, tal comportamento seria tão inadmissível quanto o de um emissário que, ao voltar de uma entrevista com o rei, introduzisse o seu relato da seguinte forma: "Vi o rei barbado!") Sem dúvida, para que possa fazê-lo, ou antes, para que tenha de fazê-lo, haveria que imaginar uma situação, dentro da cena ocorrida na esquina da rua, em que o estado de excitação (justamente motivado por este aspecto do acontecimento) desempenhasse um papel especial. (No exemplo anterior, verificar-se-ia uma situação desse tipo, no caso de o rei ter, por exemplo, jurado deixar crescer a barba até que... etc.) Há que descobrir uma pers-

¹ Todas as pessoas que, no que se refere ao caráter, satisfaçam as condições por ele apontadas e que revelam os traços por ele imitados poderão provocar idêntica situação.

pectiva que permita ao narrador submeter seu estado de excitação a uma atitude crítica. Só será lícito a este nosso amigo imitar o tom excitado da vítima quando adotar uma perspectiva bem determinada, isto é, quando atacar os motoristas, por exemplo, porque não fazem nada para encurtar o seu horário de trabalho. (Ele nem sequer é sindicalizado, mas quando acontece alguma desgraça perde logo a calma, e diz: "Fico dez horas ao volante!")

Para chegar a tal, ou seja, para poder apontar ao ator uma perspectiva bem determinada, o teatro tem de adotar uma série de medidas. Se ampliar este pequeno excerto de um espetáculo, que é cena de rua, e mostrar o motorista noutras situações além desta do acidente, de modo algum excederá, por isso, o exemplo-padrão. Criará, apenas, mais uma situação de caráter-padrão. É possível imaginarmos uma cena, não nos afastando do caráter evidenciado pela cena de rua, em que se assista a uma descrição, suficientemente fundamentada, do surto de emoções tais como a do motorista, ou, então, em que sejam apresentados confrontos de entoações. Para não exceder a cena-padrão, o teatro terá apenas de desenvolver, segundo as circunstâncias, uma técnica que permita submeter as emoções a uma atitude crítica da parte do espectador. Com isto, não se pretende, naturalmente, afirmar que o espectador deva ser, em princípio, impedido de partilhar determinadas emoções apresentadas em cena. Todavia, a recepção de emoções será apenas, para o espectador, um determinado estágio da crítica (uma fase ou uma conseqüência). O narrador, no teatro, isto é, o ator, terá de empregar uma técnica que lhe possibilite reproduzir a entoação da personagem por si descrita com uma determinada reserva, com certa distância (de modo que o espectador possa dizer: "Está excitado — em vão, tarde demais, finalmente" etc.) Em suma, o ator não deve jamais abandonar a atitude de narrador; tem de nos apresentar a pessoa que estiver descrevendo como alguém que lhe é estranho; no seu desempenho não deverá nunca faltar a sugestão de uma terceira pessoa: "Ele fez isto, ele disse isto." Não deve transformar-se completamente na personagem descrita.

Um dos elementos essenciais da cena de rua consiste na atitude natural de duplicidade que o narrador adota; atém-se, permanentemente, a duas situações. Procedo de modo natural como

narrador e confere ao objeto da sua narração um procedimento também natural. Não se esquece jamais, e nem tampouco permite que ninguém se esqueça, de que quem está em cena não é a pessoa descrita, mas, sim, a que faz a descrição. Ou seja, o que o público vê não é uma fusão entre quem descreve e quem está sendo descrito, não é um terceiro, autônomo e não contraditório, com contornos diluídos do primeiro (o que faz a descrição) e do segundo (o que é descrito), tal como é costume deparar-se nos no teatro que por aí se faz habitualmente.¹ As opiniões e os sentimentos do indivíduo que descreve e do que é descrito não estão sintonizados.

Chegamos, assim, a um dos elementos mais característicos do teatro épico, o chamado *efeito de distanciamento*. Tal efeito depende de uma técnica especial, pela qual se confere aos acontecimentos representados (acontecimentos que se desenrolam entre os homens nas suas relações recíprocas) um cunho de sensacionalismo; os acontecimentos passam a exigir uma explicação, deixam de ser evidentes, naturais. O objetivo do efeito de distanciamento é possibilitar ao espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social. Será este efeito também importante para o indivíduo que faz a descrição na via pública?

É fácil imaginarmos o que aconteceria se ele não o produzisse. Suponhamos, por exemplo, uma situação do gênero da que passo a descrever: — Um espectador diria: “Se o acidentado, como você nos está mostrando, pôs primeiro o pé direito na rua, então...” O narrador poderia interrompê-lo e dizer: “O que eu mostrei foi que ele pôs primeiro o pé esquerdo.” Uma disputa como esta, sobre se o pé que o narrador assentou efetivamente primeiro na rua, ao fazer a sua descrição, foi o direito ou o esquerdo, e, sobretudo, sobre qual foi o procedimento do acidentado, pode modificar a descrição de tal forma que surja o efeito de distanciamento. Desde o momento que o narrador passe a reparar escrupulosamente na sua movimentação e a efetuá-la cuidadosa e verossimilmente retardada, obterá o efeito de distanciamento, ou seja, distanciará esse pequeno acontecimento parcial, realçando-lhe a importância, tornando-o notório. O efeito de distanciamento do teatro épico revela-se pois também útil para o indivíduo que faz a descrição em plena

¹ Desenvolvido mais precisamente por Stanislawski.

rua, ou, por outras palavras, manifesta-se também nesta breve cena (que pouco tem a ver com arte) de um teatro natural, numa esquina de rua. A transcrição direta da representação ao comentário, que caracteriza o teatro épico, é o elemento que logo à primeira vista encontramos numa descrição levada a efeito na via pública, seja ela qual for. O indivíduo que efetua a descrição na via pública interrompe com explicações, tantas vezes lhe pareçam convenientes, a sua imitação. Os coros e as projeções do teatro épico, os atores dirigindo-se diretamente ao espectador, tudo isto é, no fundo, exatamente o mesmo.

Como se poderá comprovar — espero que tal não suceda sem assombro —, não aponte, dentre os vários elementos, aqueles que enquadram a cena da via pública e, simultaneamente, o teatro épico, num plano propriamente *artístico*. O nosso amigo que faz a descrição em plena rua é capaz de fazê-la, com êxito, servindo-se apenas de capacidades que “praticamente todos os homens possuem”. Mas quanto ao *valor artístico do teatro épico*, que haverá a dizer?

O teatro épico situa o seu exemplo-padrão numa esquina de rua, isto é, remonta a um teatro simplicíssimo, “natural”, a uma realização de natureza social cujos motivos, meios e objetivos são práticos, terrenos. O exemplo-padrão justifica-se a si próprio, não necessita do auxílio de certas justificações correntes no teatro, tais como “instinto de expressão”, “apropriação do destino alheio”, “experiência espiritual”, “instinto lúdico”, “prazer de fabulação”, etc. Será lícito concluir que o teatro épico não estará, por conseguinte, interessado pela arte?

Em primeiro lugar, seria conveniente formular a pergunta de maneira diferente, isto é, começar por inquirir se se podem utilizar capacidades artísticas para realizar os objetivos da cena de rua. Responder afirmativamente a esta pergunta é fácil. Também na descrição à esquina de rua se encontram elementos artísticos. Em todos os homens existe uma percentagem mínima de aptidões artísticas. É conveniente que nos lembremos disso quando estivermos perante uma obra de arte. As aptidões que designamos por artísticas podem, sem dúvida, ser sempre enquadradas nos limites determinados pelo exemplo-padrão — a cena de rua. Operarão como aptidões artísticas, mesmo sem transporem este limite (mes-

mo que, por exemplo, não deva ocorrer uma metamorfose integral do indivíduo que descreve naquele que é descrito). O teatro épico tem, com efeito, um caráter profundamente estético e dificilmente se pode concebê-lo sem artistas e sem qualidade estética, sem fantasia, humor e simpatia. Sem tudo isto, e ainda muito mais, não será possível realizar teatro épico. Este teatro que preconizamos tem, simultaneamente, de divertir e de ensinar. Como será, então, possível desenvolver *arte* nos elementos contidos na cena de rua, sem omissão ou acréscimo de qualquer elemento? Como é que, desta cena, resultará teatro, uma cena como fábula inventada, atores experientes, linguagem elevada, caracterização e, ainda, um trabalho conjugado de vários atores? Necessitaremos, acaso, de algum complemento para adicionar aos elementos já conhecidos, ao passarmos da descrição "natural" à descrição "artificial"?

Tudo o que acrescentamos ao exemplo-padrão, para chegarmos a um *teatro épico*, não será, ao fim e ao cabo, de natureza diversa? Desde já, se nos detivermos numa breve análise, poderemos demonstrar que não. Vejamos, por exemplo, a fábula. O acidente na rua não foi uma invenção. Ora bem: o teatro vulgar também não trata, exclusivamente, temas inventados, como se verifica se pensarmos nas peças históricas. Mas também na esquina de uma rua é possível representar uma fábula. O indivíduo que faz a descrição na rua pode dizer a certa altura: "A culpa é do motorista, pois tudo aconteceu como descrevi. Mas ele não seria culpado se o acidente tivesse ocorrido da forma que passo a descrever". Poderá, então, inventar um acontecimento diverso e descrevê-lo. Quanto à questão de, no teatro, *o texto ser ensaiado*, também o indivíduo que faz a descrição na rua pode, se estiver perante um tribunal, como testemunha, aprender de cor e ensaiar o teor exato das falas das personagens que vai representar e que, possivelmente, anotou de antemão. Apresentará, assim, também, um texto ensaiado. E quanto a haver uma representação ensaiada a cargo de várias pessoas, a verdade é que nem todas as descrições desse tipo se efetivam com vista a um objetivo artístico; senão, lembremos o procedimento da Polícia francesa, que leva os principais implicados de um caso de crime a repetir, perante a Polícia, as situações que possam ser mais esclarecedoras. Vejamos, agora, as *máscaras*. Ligeiras alterações no aspecto das personagens (como,

por exemplo, dar aos cabelos um aspecto desgrenhado) são também sempre possíveis numa descrição de caráter não-artístico. Mesmo a caracterização não é utilizada, apenas, para fins teatrais. O bigode do motorista, na cena de rua, pode ter um significado especial. É possível que tenha influenciado o testemunho da sua hipotética acompanhante. O indivíduo que faz a descrição pode dar uma representação concreta a essa circunstância, fazendo o motorista cofiar o bigode fictício na altura em que leva sua acompanhante a prestar declarações. Ser-lhe-á, assim, possível reduzir grandemente o valor do testemunho desta. Todavia, a passagem de um bigode fictício a um bigode autêntico, no teatro, oferece certa dificuldade, dificuldade essa que surge também no que respeita ao *disfarce*. O indivíduo que faz a descrição na rua pode, em determinadas circunstâncias, pôr o boné do motorista; por exemplo, se quiser mostrar que este se encontraria, provavelmente, ébrio (coloca-o de banda). Mas só deve fazê-lo em determinadas circunstâncias, e nunca sem que para tal haja justificação (ver as indicações precedentes acerca do caso-limite). Contudo, ao efetuarmos uma descrição por intermédio de várias pessoas, do gênero das já anteriormente referidas, podemos adotar um *disfarce*, para que seja possível distinguir, umas das outras, as pessoas descritas. Mas, também neste caso, só adotamos um *disfarce* dentro de certos limites. Não se deve suscitar a ilusão de que as pessoas que estão descrevendo o acontecimento são, na realidade, os próprios protagonistas. (O teatro épico pode fazer gorar tal ilusão por meio de *disfarces* particularmente exagerados ou de vestimentas com determinadas características, que tenham caráter espetacular.) Mas podemos propor, ainda, outro exemplo-padrão, que, neste ponto, substitua o da esquina de rua; trata-se da exibição feita, também na rua, pelos vendedores ambulantes. Para venderem as suas gravatas, estes indivíduos figuram perante o transeunte tanto um homem mal vestido, como um elegante; com uns quantos acessórios e um mínimo de gestos, representam breves cenas alusivas, nas quais se impõem, no fundo, a si próprios, os mesmos limites que a nossa cena do acidente impõe ao narrador (apropriando-se do chapéu, da bengala, das luvas e fazendo, na sua representação, uma alusiva contrafação de um galã, no-lo revelam muito mais profundamente do que *este* o faria). Verificamos, também, da par-

te dos vendedores ambulantes, a utilização do verso como parte de um contexto idêntico ao indicado pelo nosso exemplo-padrão. Quer se trate de um vendedor de jornais, quer de um vendedor de suspensórios, ambos utilizam ritmos irregulares, mas certos.

As considerações que temos feito comprovam que o nosso modelo-padrão não é insuficiente. Não existe qualquer diferença de base entre o teatro épico e o teatro épico artístico. O teatro que se desenrola numa esquina de rua é primitivo; os seus motivos, objetivos e meios de realização não lhe conferem qualquer valor especial. Contudo, é, incontestavelmente, um acontecimento significativo, com uma nítida função social, à qual estão subordinados todos os seus elementos. Na representação da rua há um determinado incidente que serve de pretexto e que pode ser analisado de diversas formas e reproduzido desta ou daquela maneira: trata-se de um caso "ainda por resolver" e que, muito pelo contrário, virá a ter conseqüências, sendo portanto importante que sobre ele se forme um juízo. O objetivo da representação é possibilitar uma apreciação crítica da ocorrência. Os meios de que se serve correspondem a este objetivo. O teatro épico é um teatro altamente artístico, denota um conteúdo complexo e, além disso, profunda preocupação social. Instituindo a cena de rua exemplo-padrão do teatro épico, atribuímos a este uma nítida posição social. Estabelecemos assim determinados princípios para o teatro épico, à luz dos quais é possível avaliar se o que nele se desenrola é um acontecimento significativo ou não. O exemplo-padrão tem importância prática. Dá aos diretores de ensaio e aos atores que preparam uma representação nestes moldes, em que surgem questões de pormenor freqüentemente complexas e problemas artísticos e sociais, a possibilidade de controlarem se a função social de toda a engrenagem se mantém sempre perfeitamente intacta.

A NOVA TÉCNICA DA ARTE DE REPRESENTAR

BREVE DESCRIÇÃO DE UMA NOVA TÉCNICA DA ARTE DE REPRESENTAR, CONSEGUIDA MEDIANTE UM EFEITO DE DISTANCIAMENTO

Tentarei, a seguir, descrever uma técnica de representação utilizada em alguns teatros para distanciar os acontecimentos apresentados do espectador. O objetivo desta técnica do efeito de distanciamento era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos. Os meios empregados para tal eram de natureza artística.

Para a utilização deste efeito, segundo o objetivo já mencionado, é condição necessária que no palco e na sala de espetáculos não se produza qualquer atmosfera mágica e que não surja também nenhum “campo de hipnose”. Não se intentava, assim, criar em cena a atmosfera de um determinado tipo de espaço (um quarto à noitinha, uma rua no outono), nem tampouco produzir, através de um ritmo adequado da fala, determinado estado de alma ¹. Não se pretendia “inflamar” o público dando-se rédea solta ao temperamento, nem “arrebata-lo” com uma representação feita de músculos contraídos. Não se aspirava, em suma, pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado. Como se verá, a seguir, a propensão do público para se entregar a uma tal ilusão deve ser neutralizada por meios artísticos.

É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o

¹ *Stimmung.*

gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público.

O contato entre o público e o palco fica, habitualmente, na empatia. Os esforços do ator convencional concentram-se tão completamente na produção deste fenômeno psíquico que se poderá dizer que nele, somente, descortina a finalidade principal da sua arte. As minhas palavras iniciais, ao tratar desta questão, desde logo revelam que a técnica que causa o efeito de distanciamento é diametralmente oposta à que visa a criação da empatia. A técnica de distanciamento impede o ator de produzir o efeito da empatia.

No entanto, o ator, ao esforçar-se para reproduzir determinadas personagens e para revelar o seu comportamento, não precisa renunciar completamente ao recurso da empatia. Servir-se-á deste recurso na medida em que qualquer pessoa sem dotes nem pretensões teatrais o utilizaria para representar outra pessoa, ou seja, para mostrar o seu comportamento. Todos os dias, em inúmeras ocasiões, se vêem pessoas a mostrar o comportamento de outras (as testemunhas de um acidente demonstram aos que vão chegando o comportamento do acidentado; este ou aquele brincalhão imita, trocista, o andar insólito de um amigo, etc.), sem que essas pessoas tentem induzir os espectadores a qualquer espécie de ilusão. Contudo, tanto as testemunhas do acidente como o brincalhão, por exemplo, é por empatia para com as suas personagens que se apropriam das particularidades destas.

O ator utilizará, portanto, como ficou dito, este ato psíquico. Deverá consumá-lo, porém — ao invés do que é hábito no teatro, em que tal ato é consumado durante a própria representação e com o objetivo de levar o espectador a um ato idêntico —, apenas numa fase prévia, em qualquer momento da preparação do seu papel, nos ensaios.

Para evitar que a configuração dos acontecimentos e das personagens seja demasiado “impulsiva”, simplista e desprovida do mínimo aspecto crítico, poderá realizar-se maior número de ensaios à “mesa de estudo” do que habitualmente se faz. O ator deve rejeitar qualquer impulso prematuro de empatia e trabalhar o mais

demoradamente possível, como leitor que lê para si próprio (e não para os outros). A *memorização das primeiras impressões* é muito importante.

O ator terá que ler o seu papel assumindo uma atitude de surpresa e, simultaneamente, de contestação. Deve pesar prós e contras e apreender, na sua singularidade, não só a motivação dos acontecimentos sobre que versa a sua leitura, mas também o comportamento da personagem que corresponde ao seu papel e do qual vai tomando conhecimento. Não deverá considerar este como preestabelecido, como “algo para que não havia, de forma alguma, outra alternativa”, “que seria de esperar num caráter como o desta pessoa”. Antes de decorar as palavras, terá de decorar qual a razão da sua surpresa e em que momento contestou. Deverá incluir na configuração do seu papel todos estes dados.

Uma vez em cena, em todas as passagens essenciais, o ator descobre, revela e sugere, sempre em função do que faz, tudo o mais, que não faz. Quer dizer, representa de forma que se veja, tanto quanto possível claramente, uma alternativa, de forma que a representação deixe prever outras hipóteses e apenas apresente uma entre as variantes possíveis. Diz, por exemplo, “isto, você há de me pagar”, e *não* diz “está perdoado”. Odeia os filhos e não procura aparentar que os ama. Caminha para a frente, à esquerda, e não para trás, à direita. O que não faz tem de estar contido no que faz, em mútua compensação. Então todas as frases e gestos adquirem o significado de decisões, a personagem fica sob controle e é examinada experimentalmente. A designação técnica deste método é: *determinação do não-antes-pelo-contrário*.

O ator, em cena, jamais chega a metamorfosear-se integralmente na personagem representada. O ator não é nem Lear, nem Harpagon, nem Chvéik, antes os apresenta. Reproduz suas falas com a maior autenticidade possível, procura representar sua conduta com tanta perfeição quanto sua experiência humana o permite, mas não tenta persuadir-se (e dessa forma persuadir, também, os outros) de que neles se metamorfoseou completamente. Será fácil aos atores entenderem o que se pretende se, como exemplo de uma representação sem metamorfose absoluta, indicar-se a forma de representar de um encenador ou de um ator que estejam mostrando como se deve fazer determinado trecho de uma peça.

Como não se trata do seu próprio papel, não se metamorfoseiam completamente, acentuam o aspecto técnico e mantêm a simples atitude de quem está fazendo uma proposta.

Se tiver renunciado a uma metamorfose absoluta, o ator nos dará o seu texto não como uma improvisação, mas como uma citação. Mas, ao fazer a citação, terá, evidentemente, de dar-nos todos os matizes da sua expressão, todo o seu aspecto plástico humano e concreto; identicamente, o gesto que exhibe aparecerá como uma cópia e deverá ter, em absoluto, o caráter material de um gesto humano.

Numa representação em que não se pretenda uma metamorfose integral, podem utilizar-se três espécies de recursos para distanciar a expressão e a ação da personagem apresentada:

1. Recorrência à terceira pessoa.
2. Recorrência ao passado.
3. Intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários.

O emprego da forma da terceira pessoa e do passado possibilitam ao ator a adoção de uma verdadeira atitude distanciada. Além disso, o ator deve incluir em seu desempenho indicações sobre a encenação e também expressões que comentem o texto, proferindo-as juntamente com este, no ensaio. (“Ele levantou-se e disse, mal-humorado, pois não tinha comido nada...” ou “Ele ouvia aquilo pela primeira vez, e não sabia se era verdade...”, ou ainda “sorriu e disse, com demasiada despreocupação:...”). A intromissão de indicações na terceira pessoa sobre a forma de representar provoca a colisão de duas entoações, o que, por sua vez, provoca o distanciamento da segunda pessoa (o texto propriamente dito). A representação distanciar-se-á também se a sua realização efetiva for precedida de uma descrição verbal. Neste caso, a adoção do passado coloca a pessoa que fala num plano que lhe permite a retrospectiva das falas. Desta forma, distancia-se a fala, sem que o orador assuma uma perspectiva irreal; com efeito, este, ao contrário do auditório, já leu a peça até ao fim e pode, pois, pronunciar-se sobre qualquer fala, partindo do desfecho e das conseqüências, melhor do que o público que sabe menos do que ele e que está, portanto, como que alheio à fala.

É pela conjugação destes processos que se distancia o texto nos ensaios; mas também durante a representação o texto se mantém, de maneira geral, distanciado. Quanto à dicção propriamente dita, da sua relação direta com o público sobrevém-lhe a necessidade e a possibilidade de uma variação que será conforme ao grau de importância a conferir às falas. O modo de falar das testemunhas, num tribunal, oferece-nos um bom exemplo disto. A maneira de a personagem frisar as suas declarações deverá produzir um efeito artístico especial. Se o ator se dirigir diretamente ao público, deve fazê-lo francamente, e não num mero "aparte", nem tampouco num monólogo do estilo dos do velho teatro. Para extrair do verso um efeito de distanciamento pleno, será conveniente que o ator reproduza, primeiro, em prosa corrente, nos ensaios, o conteúdo dos versos, acompanhado, em certas circunstâncias, dos gestos para eles estabelecidos. Uma estruturação audaciosa e bela das palavras distancia o texto. (A prosa pode ser distanciada por tradução para o dialeto natal do ator.)

Dos gestos propriamente nos ocuparemos depois; mas desde já devemos dizer que todos os elementos de natureza emocional têm de ser exteriorizados, isto é, precisam ser desenvolvidos em gestos. O ator tem de descobrir uma expressão exterior evidente para as emoções de sua personagem, ou então uma ação que revele objetivamente os acontecimentos que se desenrolam no seu íntimo. A emoção deve manifestar-se no exterior, emancipar-se, para que seja possível tratá-la com grandeza. A particular elegância, força e graça do gesto provocam efeito de distanciamento.

A arte dramática chinesa é magistral no tratamento dos gestos. O ator chinês alcança o efeito de distanciamento por observar abertamente seus próprios gestos.

Tudo o que o ator nos dá, no domínio do gesto, do verso, etc., deve denotar acabamento e apresentar-se como algo ensaiado e concluído. Deve criar uma impressão de facilidade, impressão que é, no fundo, a de uma dificuldade vencida. O ator deve, também, permitir ao público uma recepção fácil da sua arte, do seu domínio da técnica. Representa o acontecimento perante o espectador, de uma forma perfeita, mostrando como esse acontecimento, a seu ver, se passa ou como terá, porventura, passado. Não oculta que o ensaiou, tal como o acrobata não oculta o seu treino; sublinha

claramente que o depoimento, a opinião ou a versão do passado que está nos dando são seus, ou seja, os de um ator.

Visto que não se identifica com a personagem que representa, é possível escolher uma determinada perspectiva em relação a esta, revelar a sua opinião a respeito dela, incitar o espectador — também, por sua vez, não solicitado a qualquer identificação — a criticá-la. A perspectiva que adota é *crítico-social*. Estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os traços a que seja possível dar um enquadramento social. Sua representação transforma-se, assim, num colóquio sobre as condições sociais, num colóquio com o público, a quem se dirige. O ator leva seu ouvinte, conforme a classe a que este pertence, a justificar ou a repudiar tais condições.

O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o “gesto social” subjacente a todos os acontecimentos. Por “gesto social” deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época.

A invenção de títulos para as cenas facilita a explicitação dos acontecimentos, do seu alcance, e dá à sociedade a chave desses acontecimentos. Os títulos deverão ser de caráter histórico.

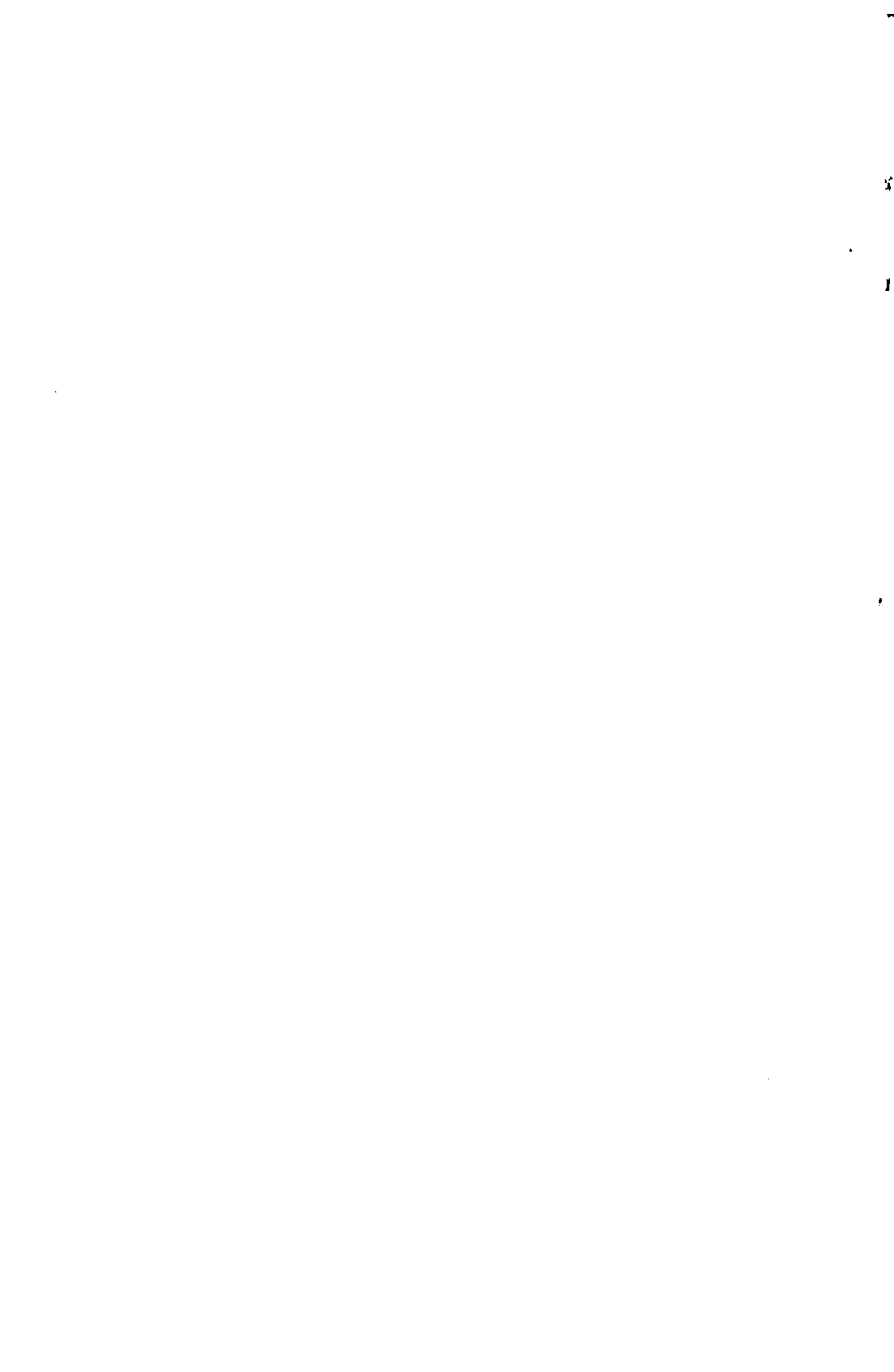
Chegamos assim a um método decisivo, a *historiação* dos acontecimentos. O ator deve representar os acontecimentos dando-lhes o caráter de acontecimentos históricos. Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é, pura e simplesmente, um comportamento humano e imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. Esta evolução permanente distancia-nos do comportamento dos nossos predecessores.

Ora bem, o ator tem de adotar para com os acontecimentos e os diversos comportamentos da atualidade uma distância idêntica à que é adotada pelo historiador. Tem de nos distanciar dos acontecimentos e das personagens.

Os acontecimentos e as pessoas do dia-a-dia, do ambiente imediato, possuem, para nós, um cunho de naturalidade, por nos serem habituais. Distanciá-los é torná-los extraordinários. A técnica da dúvida, dúvida perante os acontecimentos usuais, óbvios, jamais postos em dúvida, foi cuidadosamente elaborada pela ciência, e não há motivo para que a arte não adote, também, uma atitude tão profundamente útil como essa. Tal atitude adveio à ciência do crescimento da força produtiva da humanidade, tendo-se manifestado na arte exatamente pela mesma razão.

No que respeita ao aspecto emocional, devo dizer que as experiências do efeito de distanciamento realizadas nos espetáculos de teatro épico, na Alemanha, levaram-nos a verificar que também se suscitam emoções por meio dessa forma de representar, se bem que emoções de espécie diversa das do teatro corrente. A atitude do espectador não será menos artística por ser crítica. O efeito de distanciamento, quando descrito, resulta muito menos natural do que quando realizado na prática. Esta forma de representar não tem, evidentemente, nada que ver com a vulgar “estilização”. O mérito principal do teatro épico — com o seu efeito de distanciamento, que tem por único objetivo mostrar o mundo de tal forma que este se torne suscetível de ser moldado ¹ — é justamente a sua naturalidade, o seu caráter terreno, o seu humor e a renúncia a todas as espécies de misticismo, que imperam ainda, desde tempos remotos, no teatro vulgar.

¹ *Behandelbar.*



PARA O SENHOR PUNTILLA E SEU CRIADO MATTI

NOTAS SOBRE TEATRO POPULAR

O teatro popular é, habitualmente, rude e desprezioso, e a estética erudita ou o ignora, ou o trata desdenhosamente, não pretendendo que ele seja outra coisa senão justamente o que é, rude e desprezioso, procedimento aliás idêntico ao de certos regimes para com seu povo. Aparecem gracejos grosseiros que misturam sentimentalismo com uma moral bárbara e uma sensualidade barata. Os maus são punidos e os bons se casam. Quem é trabalhador recebe heranças, quem é preguiçoso fica vendo navios. A técnica do dramaturgo popular é praticamente internacional e quase nunca se modifica. Para se representar tais peças é preciso somente ser capaz de falar sem naturalidade e de exibir no palco um comportamento que mostre modesta vaidade. Basta uma boa percentagem da receada rotina do diletantismo.

As grandes cidades seguiram os modismos da época, transitando do teatro popular para o teatro-revista, embora o teatro popular não tenha possuído jamais a mesma nobreza da canção popular. A forma de revista foi, recentemente, dado um cunho literário. O alemão Wangenheim, o dinamarquês Abell, o americano Blitzstein e o inglês Auden escreveram interessantes peças sob forma de revista, peças que não são rudes nem despreziosas.

Estas peças têm algo da poesia do velho teatro popular, mas nada têm da sua ingenuidade. Fogem às situações convencionais e às figuras esquemáticas que caracterizam o teatro popular, mas excedem-no, ao fim, em romantismo. As situações que apresentam são grotescas e, no fundo, não têm, de um modo geral, personagens e também quase não têm papéis. A monótona fabulação é rejeitada como ferros velhos, ou melhor, tanto é rejeitada a monotonia como a fabulação; as novas peças não têm fábula alguma e mal têm um fio condutor. A sua representação exige qualidade ar-

tística; diletantes não serão, decerto, capazes de representá-las. Essa arte, porém, é da mesma natureza da dos cabarés.

Parece ser vã empresa a de dar nova vida ao velho teatro popular. Tal teatro não só está completamente estagnado como não teve nunca, o que é mais grave, um verdadeiro florescimento. Por outro lado, a revista literária não conseguiu “tornar-se popular”. É uma iguaria muito barata. Mas, apesar de tudo, revela a existência de necessidades de determinada ordem, que não lhe é possível satisfazer. Temos, na verdade, necessidade de um teatro ingênuo, mas não primitivo; poético, mas não romântico; próximo da realidade, mas não imbuído de politiquice corriqueira. Que aspecto apresentaria um novo teatro popular como este?

No que respeita aos temas, encontramos na revista literária valiosas sugestões. Nela, renuncia-se a um enredo uniforme e contínuo e apresentam-se “números”, ou seja, *sketches* independentes, se bem que combinados entre si. Assistimos à revivescência das “tropelias e aventuras” das velhas épicas populares, sem dúvida quase irreconhecíveis. Os *sketches* não se mantêm integrados numa fábula, possuem um caráter que pouco tem de épico, tal como as caricaturas de Low em relação às de Hogarth. São mais espirituais, mais dirigidas a um único efeito humorístico. O novo teatro popular poderia extrair da revista literária a seqüência de acontecimentos relativamente independentes que a caracteriza, mas teria de oferecer mais substância épica e ser mais realista.

Também no que diz respeito à poesia, a revista literária nos dá algumas sugestões. Sobretudo nas peças que Auden escreveu em colaboração com Isherwood, há passagens de grande beleza poética. Nelas se utilizam elementos corais, ao lado de um lirismo refinado. Os acontecimentos são também, em parte, sublimes. Todavia, tudo nelas é mais ou menos simbólico, introduz-se, até, de novo, a alegoria. Se apelarmos para Aristófanés, por exemplo, como termo de comparação — o que Auden permitirá decerto —, reconhecer-se-á o acentuado caráter subjetivo deste lirismo e deste simbolismo. O novo teatro popular poderia, sem dúvida, debruçar-se sobre esse tipo de lirismo, mas teria de lhe conferir maior objetividade. A poesia devia estar, talvez, mais nas situações do que na expressão das personagens que reagem às situações.

É extremamente importante descobrir um estilo de representação que seja simultaneamente artístico e natural. Em virtude da fusão babilônica de estilos que reina nos palcos europeus, tal busca oferece sérias dificuldades. Existem, no fundo, dois estilos de representação nos palcos contemporâneos, estilos estes que nos aparecem, todavia, relativamente fundidos. O estilo "elevado", elaborado para obras poéticas de fôlego e que é também possível aplicar às peças de juventude de Ibsen, ainda se encontra à nossa disposição, se bem que num estado algo conturbado. Mais do que substituído, ele foi completado pela segunda forma de representação existente, a naturalista; estas duas formas de representação têm coexistido, tal como o barco a vela e o barco a vapor. O estilo "elevado" era, anteriormente, reservado exclusivamente para peças não realistas, e as peças realistas tinham que se arranjar como quer que fosse, "sem estilo". Teatro estilizado significava o mesmo que teatro elevado. No primeiro período (o mais vigoroso) do naturalismo, copiava-se a Natureza tão fielmente que qualquer elemento estilístico seria considerado artificial. Quando o naturalismo enfraqueceu, travou compromissos múltiplos; hoje em dia, vemos também nas peças realistas uma mistura característica de desleixo e declamação. Desta mistura não se pode esperar nada. A forma elevada de representação apenas sobrevive, ainda, neste *coquetel*, com a falta de naturalidade, a artificialidade, o esquematismo e a afetação em que tombou antes de ceder lugar ao naturalismo. E do naturalismo do período áureo apenas sobrevive o caráter aleatório e informe, a falta de imaginação, que o caracterizam mesmo no seu melhor período. É, assim, necessário procurar novos caminhos. Qual o rumo a seguir? A fusão das duas formas de representação — a romântico-classicista e a naturalista —, num *coquetel* romântico-naturalista, foi uma síntese de fraquezas. Dois rivais titubeantes que se agarravam um ao outro para não tombarem redondamente no chão. A fusão produziu-se, quase inconscientemente, por concessões mútuas, por desistências tácitas de princípios, por corrupção, em suma. Todavia, tal síntese, consciente e vigorosamente realizada, seria a solução. A oposição entre arte e Natureza pode ser transformada numa oposição fecunda, se, em vez de eliminá-la da obra de arte, lhe dermos coesão. Tínhamos, assim, por um lado, uma arte que criava para si própria sua

Natureza, seu mundo, um mundo que era precisamente o da arte, que pouco tinha a ver e pouco queria ter a ver com o mundo real; e tínhamos, por outro lado, uma arte que se esgotava copiando o mundo, apenas, e que desse modo consumia quase completamente a sua fantasia. Ora do que nós precisamos de fato é de uma arte que domine a Natureza, necessitamos de uma realidade moldada pela arte e de uma arte natural.

O nível cultural de um teatro determina-se, entre outros fatores, pelo grau em que ele conseguir vencer a oposição entre uma forma “nobre” de representar (elevada, estilizada) e uma forma de representar realista (“imitada da realidade”). É freqüente considerar-se que a representação realista tem, “de sua natureza”, algo “não-nobre”, e a representação “nobre”, algo “não-realista”. Isto quer dizer que as vendedoras de peixe não são nobres e que, quando são apresentadas fielmente, de acordo com a realidade, de forma alguma o efeito resultante poderá sugerir nobreza. Numa representação realista, nem sequer as rainhas — como com razão se receia — permanecem nobres. Abundam idéias falsas a este respeito. Mas o incontestável é que o ator, ao representar a brutalidade, a infâmia, a fealdade, quer numa operária, quer numa rainha, não pode de forma alguma sair-se bem se não possuir sutileza e sentido de equidade e não for sensível ao belo. O autêntico teatro culto não precisará comprar seu realismo a troco de renúncia à beleza artística. A realidade pode ser feia, tal fato não a banirá pura e simplesmente de uma cena estilizada. Essa fealdade pode ser, justamente, tema fundamental da representação: mesquinhos defeitos humanos, como, por exemplo, a ganância, a fanfarronice, a estupidez, a ignorância, a discórdia, na comédia, e, no drama sério, o meio social desumanizado. O otimismo cor-de-rosa é algo completamente indigno e o amor da verdade algo absolutamente digno. A arte consegue apresentar a fealdade de um objeto feio de uma forma bela e a indignidade de um objeto indigno de uma forma digna; aos artistas é mesmo possível apresentar a falta de graça de uma forma graciosa e a fraqueza de uma forma vigorosa. Os temas da comédia, que descreve a “vida vulgar”, são também acessíveis a um processo de dignificação. O teatro dispõe de um colorido delicado, de uma dinâmica de grupo agradável e sugestiva, de um “gesto” original, em suma, de *estilo*; tem humor,

fantasia e sabedoria para dominar a fealdade. Esta questão tem de ser, necessariamente, abordada aqui, porque os nossos teatros não se mostram dispostos a empregar, em princípio, em peças que, pelo seu conteúdo e pela sua forma, pertencem ao teatro popular, algo tão elevado como o estilo. Tais teatros satisfariam talvez a exigência de um estilo depurado se lhes fosse dado trabalhar uma peça já manifestamente afastada do teatro de problemática naturalista, uma peça em verso, por exemplo. Consentiriam, talvez de modo próprio, que o drama em verso reivindicasse uma atitude diversa perante o “problema” e um tratamento diferente do material psicológico. Mas é, sem dúvida, mais difícil fazer tal concessão a uma peça em prosa e, para mais, em prosa popular e com uma psicologia bastante destituída de problemática, e, de um modo geral, com poucos “problemas”. Efetivamente, aos diversos gêneros de teatro popular não são dados foros de literatura, como já nos referimos. A balada e a crônica elisabetanas são gêneros literários, mas também a *moritat*¹, da qual a primeira proveio, e os melodramas das tabernas², dos quais proveio a última, requerem “estilo” para a sua execução, quer se reconheça caráter literário, quer não. É, evidentemente, mais difícil reconhecer em qualquer coisa um caráter de eleição, se essa eleição provém de um material novo até então tratado com a maior das indiferenças. Por exemplo, na minha peça *O Senhor Puntilla e seu Criado Matti*³, o leitor e, o que é mais grave, o ator terá tendência, durante a leitura, para saltar certas passagens, como, por exemplo, o breve diálogo do juiz e do advogado na cena 6 (sobre o verão finlandês), pois nelas emprego uma linguagem popular. O ator não conseguirá extrair autêntico efeito desta passagem se não a tratar como uma poesia em prosa, o que efetivamente ela é. O fato de ser boa ou má poesia — cabe ao leitor ou ao ator decidi-lo — não interessa, naturalmente, para o caso; o que importa, sim, é que tem de ser tratada como poesia, isto é, com distinção, com finura. O hino de Matti ao areneque, no nono quadro, é talvez um exemplo ainda

¹ *Moritat*: canto descritivo de cantor ambulante, versando feitos sangrentos, desgraças, etc. (N. da T.)

² *Biergarten*: pátio-taberna, ao ar livre. (N. da T.)

³ *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*.

melhor. Numa peça naturalista, várias das situações de *Puntilla* pareceriam absolutamente grosseiras, e um ator que desempenhasse, por exemplo, a passagem em que Matti e Eva representam uma cena comprometedora (quarto quadro) com uma passagem de uma farsa, faria decerto malograr qualquer possibilidade de efeito. Uma cena desse gênero exige, justamente, autêntica qualidade artística, tal como o oitavo quadro, em que Matti submete a noiva a determinadas provas. Sem qualquer intenção de um confronto de ordem qualitativa, recordamos a cena do pequeno cofre do *Mercador de Veneza*; a minha pode estar muito abaixo de nível em relação à de Shakespeare, mas será, mesmo assim, necessário, para lograrmos um efeito pleno, encontrar uma forma de representação que se aproxime da que é requerida pelo drama em verso. É, sem dúvida, difícil não falar de primitivismo, mas, sim, de simplicidade artística, a propósito de uma peça escrita em prosa e em que são apresentados homens "vulgares". A expulsão das quatro mulheres de Kurgela (sétimo quadro) não é, de modo nenhum, um acontecimento primitivo, mas, sim, um acontecimento simples, e, tal como todo o terceiro quadro (a viagem de Puntilla em busca de aguardente nos termos da lei e de noivas), precisa ser representada poeticamente, ou seja, a beleza do acontecimento — quer ela seja grande ou pequena, repetimos — tem de se impor através do cenário, do movimento, da expressão falada. Também as personagens têm de ser representadas com uma certa grandeza, o que causará, também sem dúvida, ao ator alguma dificuldade, se apenas souber representar de uma forma naturalista ou não vir que uma representação naturalista é insuficiente em tal caso. Se tiver plena consciência de que a personagem que tem de criar é uma figura nacional e se utilizar para esse fim toda a sua experiência humana, sua audácia e seu tato, a representação será mais fácil. E para findar, permitam-me dizer mais uma coisa ainda: *O Senhor Puntilla* é tudo menos uma peça tendenciosa. O papel de Puntilla não deve ser, portanto, despojado do seu charme, nem em momento algum, nem em nenhum dos seus traços característicos; será necessária uma arte especial para produzir as cenas da embriaguez, de uma forma poética e delicada, tão variadamente quanto possível, e as de sobriedade, de uma forma que não seja, tanto quanto possível, grotesca e brutal. Concretamente falando, deve

procurar-se representar *Puntilla* num estilo que contenha elementos da velha *commedia dell'arte* e do teatro de costumes realista.

Parecerá descabido fazer considerações de tal alcance a propósito de uma simples peça popular, evocar vultos de tal grandeza e exigir, por fim, uma arte de representação teatral completamente nova. Mas é, de qualquer forma, necessário exigir uma nova arte teatral. Dela necessitam o nosso repertório e também as grandes obras-primas das épocas passadas; há, além disso, que estruturá-la, para que novas obras-primas possam surgir. Com estas observações nada mais se pretende do que chamar a atenção para o fato de ser também necessário criar uma nova arte realista adequada ao novo teatro popular. O teatro popular é um gênero literário há muito desprezado e voltado ao diletantismo ou à rotina. É tempo de entregá-lo ao alto objetivo a que, já pela sua designação, se encontra destinado.



A OBRA CLÁSSICA INTIMIDADA

Muitos obstáculos se deparam a uma representação viva dos nossos clássicos, e o mais grave é a indolência dos amigos da rotina, indolência do pensamento e da sensibilidade. Encontramos, no domínio da representação teatral, uma tradição que, impensadamente, se atribui a um patrimônio cultural hereditário, se bem que essa tradição apenas sirva para prejudicar a obra, que constitui o autêntico patrimônio hereditário. Ao fim, portanto, o que efetivamente tem foros de tradição é o progressivo dano que tem sido infligido às obras de arte. Cada vez mais, a bem dizer por desleixo, tomba maior quantidade de pó sobre as grandes obras da pintura antiga, e, quando se fazem reproduções delas, reproduzem-se também, mais ou menos diligentemente, as manchas de pó. Perde-se, assim, sobretudo, a frescura original da obra clássica, o caráter que possuía outrora, surpreendente, novo e criador, e que era uma das suas características essenciais. A forma de representação tradicional coaduna-se ao comodismo dos encenadores, dos atores e do público, simultaneamente. Substitui-se a profunda emotividade das grandes obras por um mero temperamento dramático, e o processo de cultura a que se submete o público é, em contraste com o espírito combativo dos clássicos, tívio, acomodaticio e com fraco poder de intervenção. Com o tempo, tal circunstância origina, naturalmente, uma terrível monotonia, para a qual os clássicos em nada contribuem. Por outro lado, há encenadores e atores freqüentemente talentosos que se esforçam por descobrir efeitos novos e sensacionais, até então nunca vistos; tais efeitos são, no entanto, de índole puramente formal, ou melhor, são impostos, incutidos na obra, no seu conteúdo, nas suas tendências, e o prejuízo que trazem é ainda maior do que aquele que advém de uma representação vinculada à tradição. É que o conteúdo e as tendências da obra clássica não só ficam, desse modo, obs-

curecidos e banalizados, como também diretamente deturpados. A "renovação" formalista, nas obras clássicas, surgiu como resposta à "renovação" tradicionalista; é, porém, uma resposta errada. A carne mal conservada, por assim dizer, só pode ficar apetitosa quando tratada com temperos fortes e molhos picantes.

É preciso ter tudo isto em mente, quando nos dispomos a representar uma obra clássica. Temos de encarar a obra de uma forma nova, não devemos nos apegar à perspectiva decadente, fruto do hábito, através da qual esta nos foi apresentada nos teatros de uma burguesia também decadente. Não devemos aspirar a "inovações" de caráter formal, alheias à obra. Temos de objetivar o conteúdo ideológico original da obra e apreender o seu significado nacional e, simultaneamente, internacional; para isso, devemos estudar não só a conjuntura histórica em que a obra se insere, como também a atitude e as particularidades características do autor clássico em questão. Um estudo como este encerra algumas dificuldades nas quais muito já se tem falado e muito se há de falar ainda. Abandono, provisoriamente, esta questão, para me ocupar, agora, de um dos obstáculos que se opõem à representação viva das obras clássicas e que chamo de intimidação perante o classicismo.

Tal intimidação deriva de uma concepção falsa e superficial do classicismo de uma obra. A grandeza das obras clássicas reside na sua grandeza humana, e não numa grandeza de fachada. No domínio da representação, a tradição, por longo tempo "cultivada" nos teatros da corte, afastou-se, nos teatros desta nossa burguesia decadente, cada vez mais, de uma autêntica grandeza humana, e as experiências dos formalistas apenas contribuíram para tal afastamento. Em lugar do *pathos* autêntico dos grandes humanistas burgueses, surgiu o falso patético dos Hohenzollern, em lugar do ideal surgiu uma idealização, em lugar da elevação do espírito, que era uma exaltação, surgiu o sensacionalismo, em lugar da solenidade, a ênfase, etc., etc. Criou-se uma falsa grandeza, que era apenas vazio. O maravilhoso humor de Goethe no *Primeiro Fausto* não se harmonizava com o pendor solene e olímpico atribuído aos clássicos, como se o humor e uma autêntica dignidade fossem antagonicos! As ações, de uma invenção esplendorosa, utilizadas com o único objetivo de se conseguir, através

delas, uma declamação de grande efeito, ficavam completamente esquecidas como ação. A deturpação chegou a tal extremo — utilizando de novo o *Primeiro Fausto* como exemplo — que acontecimentos tão relevantes do poema, como o pacto do grande humanista com o Diabo, que é tão importante para a tragédia de Gretchen — sem o pacto ela decorreria de maneira diferente ou não decorreria, sequer —, eram simplesmente omitidos, pois se tinha, provavelmente, a idéia de que numa obra clássica o herói podia apenas se comportar heroicamente. Evidentemente, só é possível realizar o *Fausto*, ou mesmo o *Primeiro Fausto*, à luz do Fausto transformado e purificado do final da segunda parte, que vence o Diabo e que transforma o seu viver infecundo, a sua fruição da vida pelas artes do Diabo, em produtividade; que será desta esplêndida metamorfose se saltarmos as suas fases iniciais? Se nos deixarmos intimidar por uma concepção falsa, superficial, decadente e tacanha de classicismo, não lograremos jamais uma representação viva e humana das grandes obras. O autêntico respeito que estas obras podem e devem exigir requer que desmascaremos o respeito hipócrita, servil e falso.

(1954)



PEQUENO ORGANON PARA O TEATRO

PRÓLOGO

Vamos examinar, a seguir, qual será o teor de uma estética que se baseia em determinada forma de representar, a que, já de algumas décadas para cá, se tem dado realização prática. Nas ocasionais observações e conclusões teóricas e nas indicações técnicas, publicadas sob forma de comentários às peças do autor, o problema estético apenas foi aflorado de um modo acidental e relativamente desinteressado. Nelas, vemos uma determinada espécie de teatro alargar e restringir sua função social, completar ou selecionar seus meios artísticos, e estabelecer-se ou afirmar-se no campo da estética, quando isso vinha a propósito, menosprezando as prescrições então vigentes — quer elas fossem de natureza moral, quer dissessem respeito ao gosto artístico —, ou invocando-as em seu benefício, conforme a sua posição de combate. Era com discrição que defendia, por exemplo, o seu pendor social — apontando tendências sociais em obras geralmente consagradas e utilizando apenas o argumento de serem estas as tendências então aceitas. Caracterizava a eliminação de todos os valores culturais, na produção contemporânea, como um indício de decadência; acusava os recintos de diversão noturna de se terem degradado e passado a ser mais um ramo do comércio burguês de estupefacientes. As falsas reproduções da vida real que eram efetuadas nos palcos, incluindo as do chamado naturalismo, levaram-no a solicitar reproduções cientificamente exatas, e o insípido espírito de “iguaria”, de deleite sensorial através dos olhos e da alma, fê-lo exigir a excelente lógica da tabuada. Este teatro rejeitou, com desdém, o culto do belo, culto então alimentado ao lado de uma aversão ao saber e de um desprezo pelo útil; e o que induziu a essa renúncia foi, sobretudo, a circunstância de não estar produzindo nada de belo naquela época. Aspirava-se a um teatro próprio de uma época científica e, como era muito difícil para os planejadores

desse teatro requisitar ou furtar do arsenal dos conceitos estéticos vigentes sequer apenas o bastante para manter os estetas da Imprensa à distância, preferiram simplesmente ameaçar afirmando o

seguinte propósito: “extrair do instrumento de prazer um objeto didático e reformar determinadas instituições transformando-as de locais de diversão em órgãos de divulgação” (*Notas sobre a Ópera*), ou seja, emigrar do reino do aprazível. A estética, legado de uma

classe depravada que se tornara parasitária, encontrava-se num estado tão deplorável que um teatro que preferisse apodar-se de *thaëter* logo adquiria, por si, tanto prestígio como liberdade de

ação. No entanto, o que então se praticava como teatro de uma época científica não era ciência, mas, sim, teatro, e toda essa porção de inovações, surgidas num período em que não havia possibilidade de demonstração prática (no período nazi e durante a guerra) faz que se torne premente analisar qual a posição deste gênero de teatro dentro da estética, ou, então, determinar os traços de uma estética adequada a esta espécie de teatro. Seria demasiado difícil, por exemplo, apresentar a teoria do distanciamento fora de uma perspectiva estética.

Poder-se-ia mesmo escrever, hoje em dia, uma estética das ciências exatas. Galileu já falava da elegância de certas fórmulas e do humor das experiências; Einstein atribuiu ao sentido da beleza uma função de descoberta e o físico atômico R. Oppenheimer enaltece a atitude científica afirmando que ela “tem uma beleza própria e se revela perfeitamente adequada à posição do homem na Terra”.

Chegou a altura de rebatermos, por muito que pese ao comum das pessoas, o nosso propósito de emigrar do reino do aprazível e de manifestarmos, por muito que pese ainda a maior número de pessoas, o nosso propósito de nos estabelecermos, daqui para frente, neste reino. Tratemos o teatro como um recinto de diversão, único tratamento possível desde que o enquadremos numa estética, e analisemos, pois, qual a forma de diversão que mais nos agrada.

1

O *teatro* consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos

ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir. Será sempre com este sentido que empregaremos o termo, tanto ao falarmos do teatro antigo como do moderno.

2

Se quiséssemos ampliar o conteúdo da expressão, poderíamos incluir nela, também, os acontecimentos ocorridos entre homens e deuses, mas, como nos interessa apenas determinar seu sentido restrito, tal acréscimo pode, perfeitamente, ser abolido. E, mesmo que optássemos por um tal alargamento de sentido, teríamos de continuar a descrever a função mais geral desta instituição que se denomina *teatro* exatamente nos mesmos termos, isto é, teríamos de continuar a descrevê-la como uma função de diversão. É esta a função mais nobre que atribuímos ao teatro.

3

O teatro, tal como ~~todas as outras artes, tem estado,~~ sempre, empenhado em divertir. E é este empenho, precisamente, que lhe confere, e continua a conferir, uma dignidade especial. Como característica específica, basta-lhe o prazer, prazer que terá de ser, evidentemente, absoluto. Tornando-o um mercado abastecedor de moral, não o faremos ascender a um plano superior; muito pelo contrário, o teatro deve justamente se precaver nesse caso, para não degradar-se, o que certamente sucederá se não transformar o elemento moral em algo agradável, ou, melhor, susceptível de causar prazer aos sentidos. Tal transformação irá beneficiar, justamente, o aspecto moral. Nem sequer se deverá exigir ao teatro que ensine, ou que possua utilidade maior do que a de uma emoção de prazer, ~~quer orgânica, quer psicológica. O teatro precisa poder~~ continuar a ser algo absolutamente supérfluo, o que significa, evidentemente, que vivemos para o supérfluo. E a causa dos divertimentos é, dentre todas, a que menos necessita de ser advogada.

4

O objetivo que os Antigos, segundo Aristóteles, seguem em suas tragédias não pode classificar-se nem como superior nem

como inferior ao simples objetivo de divertir. Dizer que o teatro surgiu das cerimônias do culto não é diferente do que dizer que o teatro surgiu precisamente por se ter desprendido destas; não adotou a missão dos mistérios, adotou, sim, o prazer do exercício do culto, pura e simplesmente. E a catarse aristotélica, a purificação pelo terror e pela piedade, ou a purificação do terror e da piedade, não é uma ablução realizada simplesmente de uma forma recreativa, é, sim, uma ablução que tem por objetivo o prazer. Quaisquer exigências ou concessões que façamos ao teatro para além disto significam apenas que estamos menosprezando seu objetivo específico.

5

E, ainda que distingamos uma forma superior e uma forma inferior de diversão, a arte não se compadece de tal distinção; o que ela ambiciona é poder expandir-se livremente, tanto numa esfera inferior como numa esfera superior, desde que divirta o público com isso.

6

Mas o teatro pode proporcionar-nos prazeres fracos (simples) e prazeres intensos (complexos). Os últimos surgem-nos nas grandes obras dramáticas e desenvolvem-se até alcançarem um apogeu, do mesmo modo que o ato sexual, por exemplo, alcança a sua plenitude no amor; são mais diversificados, mais ricos em poder de intervenção, mais contraditórios e de conseqüências mais decisivas.

7

E as diversões próprias das diferentes épocas têm sido, naturalmente, distintas umas das outras, variando de acordo com o tipo de convívio humano de cada época. O *demos* dos circos helênicos, sob o domínio da tirania, teve de ser recriado de uma forma diferente na corte feudal de Luís XIV. O teatro tem precisado proporcionar reproduções diversas do convívio humano, que não

são apenas imagens de um convívio diferente, mas também imagens dadas de uma forma diferente.

8

Foi necessário dar às personagens proporções diversas, e também as situações tiveram de ser construídas segundo uma perspectiva diversa, conforme a natureza da diversão possível e necessária em cada forma de convívio humano. Deve-se narrar as histórias de uma forma muito distinta a fim de que possam divertir aos he-lenos, para quem não havia possível escapatória da lei divina, ainda que esta fosse desconhecida. ou aos franceses, com a sua graciosa auto-suficiência que o código de deveres palacianos exige dos grandes senhores do mundo, ou aos ingleses da era elisabeta-na, com o seu narcisismo de homens novos, totalmente libertos de inibições.

9

Não se deve também esquecer que o usufruto de reproduções de espécie tão diversa quase nunca dependeu do grau de semelhança entre a imagem e o seu objeto. A inexatidão, e mesmo uma forte falha de verossimilhança, pouco ou nada importavam, desde que a inexatidão apresentasse uma certa consistência e a inverossimi-lhança conservasse um certo grau de semelhança. Bastava a ilusão de que o decurso das histórias se desenrolava compulsivamente, ilusão criada por toda a espécie de recursos teatrais e poéticos. Também nós fechamos de bom grado os olhos a tais discrepâncias sempre que nos permitem extrair das abluções espirituais de Sófocles, dos holocaustos de Racine ou dos instintos sanguinários de Shakespeare um proveito parasitário, apoderando-nos dos belos ou grandes sentimentos dos protagonistas dessas histórias.

10

Das múltiplas espécies de reproduções de acontecimentos sig-nificativos ocorridos no mundo dos homens, que, desde os Antigos até hoje, têm sido apresentadas no teatro e que, apesar de sua

inexatidão e sua ausência de verossimilhança, têm servido de diversão, há, ainda, hoje em dia, um número espantoso que também diverte a nós.

11

Ora, se constatamos a nossa capacidade de nos deleitarmos com reproduções provenientes de épocas tão diversas (o que teria sido quase impossível aos filhos dessas épocas grandiosas), não deveríamos, então, suspeitar que nos falta ainda descobrir o prazer específico, a diversão própria da nossa época?

12

A nossa capacidade de fruição do teatro deve ter-se atrofiado, em relação à dos Antigos, muito embora a nossa forma de convívio ainda se assemelhe bastante à sua para que, de maneira geral, essa fruição possa surgir da nossa arte. Apossamo-nos das obras antigas por intermédio de um processo relativamente novo, ou seja, por empatia, processo para o qual as referidas obras não dão, de si, grande contribuição. A nossa fruição é, desta forma, quase totalmente alimentada por fontes diversas das que tão possantemente se abriram para aqueles que viveram antes de nós. Arranjamos uma compensação na beleza da linguagem dessas obras, na elegância da sua fabulação, nas passagens cujo poder de sugestão nos permite criar uma representação mental desligada delas, em suma, nos ornamentos. Esses recursos poéticos e teatrais dissimulam, justamente, a sensação de desacerto que a história nos provoca. Os nossos teatros já não têm a capacidade ou o prazer de narrarem estas histórias, nem mesmo as do grande Shakespeare (que não são, assim, tão antigas), com exatidão, isto é, tornando verossímil a associação dos acontecimentos. E a fábula é, segundo Aristóteles — e nesse ponto pensamos identicamente —, a alma do drama! Cada vez mais nos molesta o primitivismo e o descuido que encontramos nas reproduções do convívio humano, não só nas obras antigas, mas também nas contemporâneas, quando estas são feitas pelas receitas antigas. O nosso modo de fruição começa a desatualizar-se.

13

É a sensação de desacerto, que nos vem perante as reproduções dos acontecimentos ocorridos no mundo dos homens, que reduz nosso prazer no teatro. A razão desse desacerto é o fato de a nossa posição em relação ao objeto reproduzido ser diversa daquela dos que nos antecederam.

14

Ao indagarmos que espécie de diversão (direta), que prazer amplo e constante o nosso teatro nos poderia proporcionar com suas reproduções do convívio humano, não podemos esquecer que somos filhos de uma era científica. O nosso convívio como homens — a nossa vida, quer dizer — está condicionado, pela ciência, dentro de dimensões completamente novas.

15

Há algumas centenas de anos, houve umas quantas pessoas que, embora em países diversos, realizaram experiências equivalentes no sentido de arrancarem à Natureza os seus segredos. Pertencendo à classe industrial de cidades já então poderosas, transmitiram suas invenções a terceiros, que as exploraram no domínio da prática, sem pedirem das novas ciências outra coisa senão lucro pessoal. Indústrias que, durante milhares de anos, se haviam mantido dentro de processos quase inalterados, desenvolveram-se, então, espantosamente, em várias localidades; estas localidades ligavam-se umas às outras pela concorrência e englobavam em si, por toda a parte, grandes massas humanas, que, estruturadas de uma forma nova, iniciaram uma produção gigantesca. Em breve, a humanidade pôde revelar forças de uma amplitude até então nunca sonhada.

16

Dir-se-ia que a humanidade só agora se dispunha, unitária e consciente, a tornar habitável o astro em que vivia. Vários elementos naturais, tais como o carvão, a água, o petróleo, tornaram-se

verdadeiros tesouros. Incumbiu-se o vapor de água de mover veículos; umas quantas pequenas faíscas e a vibração das coxas da rã denunciaram uma força da Natureza, uma força que produzia luz e transportava o som por sobre os continentes, etc. Era com um olhar novo que o homem, por toda a parte, mirava ao redor de si e inquiria como lhe seria possível utilizar para seu bem-estar tudo o que já há muito conhecia de vista, mas nunca utilizara. O meio ambiente transformava-se cada vez mais, de decênio em decênio, depois de ano para ano, e, mais tarde, quase de dia para dia. Eu próprio estou neste momento escrevendo numa máquina que não era conhecida quando nasci. Desloco-me nos novos veículos a uma velocidade que o meu avô não poderia sequer imaginar; não havia nada nesse tempo que se movesse tão rapidamente. E, além disso, elevo-me no ar, coisa que era impossível a meu pai. Podia conversar com o meu pai de um continente para outro, mas foi só com o meu filho que vi as imagens animadas da explosão de Hiroxima.

17

Se bem que as novas ciências tenham proporcionado uma tão enorme modificação e, sobretudo, a possibilidade de modificação do nosso ambiente, não se pode, na verdade, afirmar que estejamos imbuídos do seu espírito, que ele condicione a todos. O motivo por que a nova forma de pensamento e de sensibilidade não se impôs ainda às massas está no fato de a classe que deve justamente às ciências a sua supremacia — a burguesia — impedir que as ciências, que foram tão proveitosas na exploração e sujeição da Natureza, se apoderem de outro domínio ainda virgem, o domínio das relações dos homens entre si e no ato de explorar ou subjugar a Natureza. Esta tarefa, da qual dependem todas as outras, foi efetuada sem que os novos métodos de pensamento que a possibilitaram viessem esclarecer a relação recíproca existente entre aqueles que a efetuaram. A nova visão da Natureza não incidiu também sobre a sociedade.

18

Com efeito, as atuais relações entre os homens tornaram-se mais impenetráveis do que outrora. O gigantesco empreendimento

comum em que estão empenhados parece desavi-los cada vez mais e mais, o aumento de produção causa aumento de miséria e com a exploração da Natureza somente lucram uns poucos e, precisamente, por estarem explorando os homens. O que poderia ser o progresso de todos torna-se a vantagem de alguns apenas, e uma parte crescente da produção é votada à criação de meios destruidores destinados a guerras poderosas, a guerras em que as mães de todas as nações, com os filhos apertados contra si, esquadrinham estupestatas o céu, no rastro dos inventos mortíferos da ciência.

19

Os homens de hoje estão, perante as suas próprias realizações, exatamente como outrora, perante as imprevisíveis catástrofes da Natureza. A classe burguesa, que deve à ciência a sua prosperidade, prosperidade que transformou em domínio ao tornar-se sua beneficiária exclusiva, não ignora que, se a perspectiva científica incidir sobre suas realizações, isso representa o fim do seu domínio. A nova ciência, que se debruça sobre a natureza das diversas sociedades humanas e que foi fundada há cerca de cem anos, mergulha suas raízes na luta dos dominados contra os dominantes. Desde então, tem-se manifestado nos trabalhadores, para quem a grande produção é vital, algo que é, no fundo, como que um espírito científico; segundo esse espírito, as grandes catástrofes são consideradas como obra dos dominam.

20

A ciência e a arte têm de comum o fato de ambas existirem para simplificar a vida do homem; a primeira, ocupada com a sua subsistência, a segunda, em proporcionar-lhe diversão. No futuro vindouro, a arte extrairá diversão da nova produtividade, produtividade esta que tanto pode melhorar a nossa existência e que, uma vez livre de obstáculos, pode vir a ser, em si própria, o maior de todos os prazeres.

21

Se quisermos, pois, entregar-nos à grande paixão de produzir, qual deverá ser o teor das nossas reproduções do convívio humano? Qual será a atitude produtiva, em relação à Natureza e à sociedade, que, no teatro, nos recreará, a nós, os filhos de uma época científica?

22

Essa atitude é de natureza crítica. Perante um rio, ela consiste em regularizar o seu curso; perante uma árvore frutífera, em enxertá-la; perante a locomoção, em construir veículos de terra e de ar; perante a sociedade, em fazer uma revolução. As nossas reproduções do convívio humano destinam-se aos técnicos fluviais, aos pomicultores, aos construtores de veículos e aos revolucionários, a quem convidamos a virem aos nossos teatros e a quem pedimos que não esqueçam, enquanto estiverem conosco, os seus respectivos interesses (que são uma fonte de alegria); poderemos, assim, entregar o mundo aos seus cérebros e aos seus corações, para que o modifiquem a seu critério.

23

Sem dúvida, só será possível ao teatro assumir uma posição independente, caso se entregue às correntes mais avassaladoras da sociedade e se associe a todos os que estão, necessariamente, mais impacientes por fazer grandes modificações nesse domínio. É, sobretudo, o desejo de desenvolver a nossa arte em diapação com a época em que ela se insere que nos impele, desde já, a deslocar o nosso teatro, o teatro próprio de uma época científica, para os subúrbios das cidades; aí ficará, a bem dizer, inteiramente à disposição das vastas massas de todos os que produzem em larga escala e que vivem com dificuldades, para que nele possam divertir-se proveitosamente com a complexidade dos seus próprios problemas. É possível que achem difícil remunerar a nossa arte, é possível que não compreendam, logo à primeira vista, a nossa nova forma de diversão, e, em muitos aspectos, nós teremos de aprender a descobrir aquilo de que necessitam e de que modo o necessitam; mas podemos estar seguros do seu interesse. É que todos aqueles que parecem tão distantes da ciência o estão, com efeito, pela sim-

ples razão de serem mantidos a distância; para se apropriarem da ciência terão de desenvolver e pôr em prática, por si, desde já, uma nova ciência social. São estes os verdadeiros filhos de uma era científica como a nossa, cujo teatro não se poderá desenvolver se não forem eles a impulsioná-lo. Um teatro que torne a produtividade fonte principal de diversão deverá torná-la, também, seu tema; e é com um cuidado muito particular que deverá fazê-lo, hoje em dia, pois por toda a parte vemos o homem a impedir o homem de produzir a si próprio, isto é, de angariar o seu próprio sustento, de divertir-se e divertir. O teatro tem de se comprometer com a realidade, porque só assim será possível e será lícito produzir imagens eficazes da realidade.

24

Tudo isto vem facilitar ao teatro uma aproximação, tanto quanto possível estreita, com os estabelecimentos de ensino e de difusão. Pois, embora o teatro não deva ser importunado com toda a sorte de temas de ordem cultural que não lhe confirmam um caráter recreativo, tem plena liberdade de se recrear com o ensino ou com a investigação. Faz com que as reproduções da sociedade sejam válidas e capazes de a influenciar, como autêntica diversão. Expõe aos construtores da sociedade as vivências dessa mesma sociedade, tanto passadas como atuais; mas fá-lo de forma que se possam tornar objetos de fruição os conhecimentos, os sentimentos e os impulsos que aqueles que dentre nós são os mais emotivos, os mais sábios e os mais ativos, extraem dos acontecimentos do dia-a-dia e do século. E nosso propósito recreá-los com a sabedoria que advém da solução dos problemas, com a ira em que se pode proveitosamente transformar a compaixão pelos oprimidos, com o respeito pelo amor de tudo o que é humano, ou seja, pelo filantropico; em suma, com tudo aquilo que deleita o homem que produz.

25

O teatro pode, assim, levar seus espectadores a fruir a moral específica da sua época, a moral que emana da produtividade. Tornando a crítica, ou seja, o grande método da produtividade, um prazer, nenhum dever se deparará ao teatro no campo da moral; deparar-se-ão, sim, múltiplas possibilidades. A sociedade

pode mesmo extrair prazer de tudo o que apresente um caráter asocial, desde que o apresentem como algo vital e revestido de grandeza; assim se nos revelam, com freqüência, forças intelectuais e inúmeras capacidades de especial valia, empregadas porém, evidentemente, com propósitos destruidores. Ora bem, a sociedade pode mesmo gozar livremente, em toda a sua magnificência, dessa torrente que irrompe catastroficamente, desde o momento que lhe seja possível dominá-la, passando nesse caso a corrente a ser sua.

26

Para levar a bom termo um empreendimento desta ordem seria impossível deixar o teatro ficar como está. Entremos numa das habituais salas de espetáculos e observemos o efeito que o teatro exerce sobre os espectadores. Olhando ao redor, vemos figuras inanimadas, que se encontram num estado singular: dão-nos a idéia de estarem retesando os músculos num esforço enorme, ou então de os terem relaxado por intenso esgotamento. Quase não convivem entre si; é como uma reunião em que todos dormissem profundamente e fossem, simultaneamente, vítimas de sonhos agitados, por estarem deitados de costas, como diz o povo a propósito dos pesadelos. Têm os olhos, evidentemente, abertos, mas não vêem, não fitam e tampouco ouvem, escutam. Olham como que fascinados a cena, cuja forma de expressão embebe suas raízes na Idade Média, a época das feiticeiras e dos clérigos. Ver e ouvir são atos que causam, por vezes, prazer; essas pessoas, porém, parecem-nos bem longe de qualquer atividade, parecem-nos, antes, objetos passivos de um processo qualquer que se está desenrolando. O estado de enlevo em que se encontram e em que parecem entregues a sensações indefinidas, mas intensas, é tanto mais profundo quanto **melhor trabalharem os atores**; por isso desejaríamos, visto que tal estado de enlevo de forma nenhuma nos compraz, que os atores fossem antes tão maus quanto possível.

27

O mundo que é reproduzido e do qual são tirados excertos para a criação dos referidos estados de alma e emoções surge de coisas de tal maneira pobres e escassas — um tanto de caricatura, um tanto de mímica e uma certa porção de texto — que é impossível deixar de admirar a gente de teatro; admiramo-la por con-

seguir, com um decalque tão pobre do mundo, emocionar os espectadores muito mais intensamente do que o mundo propriamente dito.

28

E, no fundo, há que desculpar, em certa medida, os atores, porque a verdade é que, com reproduções mais exatas do mundo, não seria possível provocar os prazeres que lhes são comprados a troco de dinheiro e de celebridade; e seria, também, impossível fazer aceitar no mercado as suas reproduções inexatas se as apresentassem de uma forma menos mágica.

A sua aptidão para retratar homens manifesta-se indiscriminadamente: são especialmente os patifes e as personagens menores que revelam traços da sua experiência e se diferenciam uns dos outros; as personagens principais, porém, devem conservar sempre um caráter geral, para que o espectador possa mais facilmente identificar-se com elas. E, além disso, os traços característicos devem sempre pertencer a um campo restrito, dentro do qual qualquer pessoa possa dizer imediatamente: "É isso mesmo"! O espectador deseja usufruir de sensações bem determinadas, tal como uma criança, por exemplo, quando monta num cavalo de madeira de um carrossel: a sensação de orgulho por saber andar a cavalo e por ter um cavalo, o prazer de se deixar levar e de passar junto de outras crianças, o sonho cheio da ventura de estar sendo seguida ou de estar ela própria a seguir outros, etc. A semelhança entre o veículo de madeira e um cavalo não contribui grandemente para que a criança experimente estas sensações; nem a aborrece, tampouco, o fato de a cavalgada se limitar a um pequeno círculo. Por sua vez, ao frequentador de teatro o que lhe interessa é poder substituir um mundo contraditório por um mundo harmonioso, um mundo que conhece mal por um mundo onírico.

29

Foi neste estado que encontramos o teatro, ao procurarmos realizar o nosso empreendimento. E a tal estado se devia que os nossos esperançosos amigos, a quem chamamos filhos do século científico, se encontrassem transformados numa intimidade massacrada, "fascinada".

Sem dúvida há cerca de meio século lhes tem sido dado ver reproduções algo mais fiéis do convívio entre os homens, e, também, personagens que se rebelam contra determinados males sociais ou até contra a estrutura global da sociedade. O seu interesse pelo teatro, foi, mesmo, suficientemente forte para que, de espontânea vontade, se sujeitassem temporariamente a uma extraordinária redução da linguagem, da fábula e do seu nível intelectual, pois a aragem do espírito científico que então soprava fazia que os habituais motivos de encanto se desvanecessem. Mas tais sacrifícios não valem muito a pena. O aperfeiçoamento das reproduções impedia um determinado tipo de prazer, sem que se oferecesse outro em troca. O campo das relações humanas tornou-se evidente, mas não "claro". As sensações provocadas pela forma antiga (mágica) continuaram a ser também da natureza das antigas.

31

Tal como anteriormente, os teatros eram os recintos de recreio de uma classe que mantinha o espírito científico amarrado à Natureza, não ousando transferi-lo para as relações humanas. E à percentagem mínima do público que era proletária e a que se juntaram, apenas acessória e precariamente, alguns intelectuais apóstatas, era ainda, também, necessário o velho tipo de diversão, que constituía um alívio para o seu dia-a-dia sempre estipulado.

32

Todavia, prossigamos! Seja de que maneira for! Saímos a campo para uma luta, lutemos, então! Não vimos já como a crença removeu montanhas? Não basta então termos descoberto que alguma coisa está sendo ocultada? Essa cortina que nos oculta isto e aquilo, é preciso arrancá-la!

33

O teatro, tal como nos é dado ver atualmente, apresenta a estrutura da sociedade (reproduzida no palco) como algo que não pode ser modificado pela sociedade (na sala). Édipo, que pecou contra alguns dos princípios que sustentam a sociedade de sua época,

é executado, os deuses tomam a si esta tarefa, e eles não são criticáveis. As grandes personagens solitárias de Shakespeare, que trazem no peito a estrela do seu destino, arrojam-se em seus vãos e mortais frenesis suicidas, e liquidam-se a si próprias; é a vida, e não a morte, que se torna obscena, quando de suas derrocadas; a catástrofe não é susceptível de ser criticada. Sacrifícios humanos por toda a parte. Bárbaros divertimentos! Ora, se os bárbaros têm uma arte, façamos nós uma outra!

34

Por quanto tempo ainda os nossos espíritos, abrigados na escuridão os seus corpos "compactos", terão de penetrar em todas aquelas quimeras que pairam sobre o estrado, para participar de uma prosperidade, que, "de outro modo", nos é negada? Que espécie de libertação será esta, se no final de todas as peças — que apenas para o espírito da época é feliz (a justa Providência, a disciplina) — vivemos a fantástica execução que pune a prosperidade por ser excesso! É de rastos que nos adentramos no Édipo — aí se deparam ainda e sempre os tabus: a ignorância não evita a punição; no *Otelo*, pois, o ciúme, ainda e sempre, nos move, e tudo depende da posse; no *Wallenstein*, também nós devemos ser livres e leais, para uma luta de concorrência, senão tal luta findará. Estes hábitos demoníacos são também fomentados em peças como *Os Fantasmás* e *Os Tecelões*; nelas, a sociedade como *milieu* surge, porém, envolta em maior problemática. É por coação que recebemos as sensações, as idéias e os impulsos das personagens principais, e da sociedade recebemos apenas o que nos é dado pelo *milieu* em que as personagens se movem.

35

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto.

Tal contexto tem de ser caracterizado na sua relatividade histórica. Ora, isto significa uma ruptura com o nosso hábito de despojar das suas diferenças as diversas estruturas sociais das épocas passadas, de maneira a fazê-las aproximarem-se mais ou menos da nossa, a qual, por sua vez, adquire, por meio desta operação, o caráter de algo sempre existente, portanto, eterno. Nós pretendemos, porém, deixar às diferentes épocas a sua diversidade e não esquecer jamais a sua efemeridade, de forma que a nossa época possa ser também considerada efêmera. (Para tal propósito, não podem, naturalmente, empregar o colorido ou o folclore, usados pelos nossos teatros para fazer sobressair, tanto mais acentuadamente quanto possível, a analogia das formas de ação dos homens das diferentes épocas. Indicaremos adiante quais os recursos teatrais a empregar.)

37

Se movimentarmos as personagens em cena por meio de forças motrizes de caráter social, que variem conforme a época, dificultaremos ao nosso espectador uma aclimação emocional. Não poderá sentir, pura e simplesmente, que agiria tal e qual; dirá: "Também eu teria agido assim"; ou, quando muito: "Se eu tivesse vivido em tais circunstâncias..." E se representarmos as peças da nossa época tal como se fossem peças históricas, é possível que ao espectador pareçam, então, igualmente, singulares as circunstâncias em que ele próprio age; nasce nele, assim, uma atitude crítica.

38

As "condições históricas" não devem ser, evidentemente, consideradas, nem tampouco serão estruturadas, como poderes obscuros (segundos planos); são, sim, criadas e mantidas pelo homem (e por ele modificadas). Aquilo que a ação nos mostra é que constitui, justamente, essas condições.

39

Se uma pessoa se exprime numa perspectiva histórica, se reage de acordo com a sua época, e se, noutras épocas, reagiria

diferentemente, não será, então, muito simplesmente, essa pessoa um protótipo de todas as outras? Cada pessoa reage, na realidade, de maneira diversa, conforme os tempos que correm e a classe que pertence; quer tenha vivido noutra época, quer não tenha ainda vivido tanto tempo como outra, quer viva já no ocaso da vida, a reação é, sempre, infalivelmente, diversa, mas igualmente precisa e idêntica à de qualquer pessoa que se encontre na mesma situação e na mesma época, e será que tudo isto não nos leva a perguntar se não haverá, ainda, outras diferenças possíveis de reação? Onde encontrar o ser vivo, o próprio e inconfundível, aquele que não é absolutamente semelhante ao seu semelhante? É pela imagem que teremos de torná-lo patente a todos; e o processo para o conseguirmos será, precisamente, configurar na imagem a contradição. A imagem de perspectivação histórica será como que um esboço, pois em torno da figura em destaque indicará outros movimentos e outros traços. Ou, então, imaginemos um homem que está fazendo um discurso num vale e que, de vez em quando, muda de opinião, ou apenas diz frases que se contradizem, de maneira que o eco, acompanhando-o, põe as frases em confronto.

40

Tais imagens exigem, evidentemente, uma forma de representação que mantenha livre e móvel o espírito atento. Este tem de dispor da possibilidade de realizar montagens fictícias na nossa construção, "apartando as forças motrizes sociais ou substituindo-as por outras; através de tal processo, um comportamento adequado ao momento adquire o aspecto de algo "anormal" e as forças atuantes na circunstância perdem, por seu lado, a sua naturalidade e tornam-se susceptíveis de serem manipuladas.

41

Identicamente, o técnico de obras fluviais, vendo um rio, vê, ao mesmo tempo, seu leito primitivo e ainda vários outros leitos fictícios, possíveis se a inclinação do planalto ou o volume da água fossem outros. Enquanto ele vê em pensamento um outro rio, o socialista ouve, em pensamento, uma nova espécie de diálogo entre os trabalhadores rurais à beira do rio. Do mesmo modo, o nosso espectador devia encontrar no teatro esboços e ecos dos acontecimentos que se desenrolam entre os referidos trabalhadores rurais.

A forma de representação que foi experimentada no Teatro Schiffbauerdamm de Berlim, entre a primeira e a segunda guerra mundial, e cujo objetivo era apresentar imagens do tipo a que nos temos referido, baseia-se no efeito de distanciamento. Numa reprodução em que se manifeste o efeito de distanciamento, o objeto é susceptível de ser reconhecido, parecendo, simultaneamente, alheio. O teatro antigo e o teatro medieval distanciavam suas personagens por meio de máscaras representando homens e animais; o teatro asiático ainda hoje utiliza efeitos de distanciamento de natureza musical e pantomímica. Tais efeitos de distanciamento tornavam, sem dúvida, impossível a empatia e, no entanto, a técnica que os permitia apoiava-se, ainda mais fortemente do que a técnica que permite a empatia, em recursos sugestivos de natureza hipnótica. Os objetivos sociais destes antigos efeitos eram absolutamente diversos dos nossos.

Os antigos efeitos de distanciamento subtraem completamente o objeto reproduzido da intervenção do espectador, tornam-no inalterável. Quanto aos novos efeitos, estes nada mostram de bizarro — só uma visão que não seja científica classifica de bizarro o que é desconhecido. Os novos efeitos de distanciamento têm apenas como objetivo despojar os acontecimentos susceptíveis de serem influenciados socialmente no libelo de familiaridade que os resguarda, hoje em dia, de qualquer intervenção.

O que permanece inalterado há muito tempo, parece ser inalterável. Por toda a parte, as coisas que aparecem são de uma evidência já de si tão grande que não precisamos fazer esforço nenhum para sua compreensão. Os homens encaram tudo o que vive entre si como um dado humano preestabelecido. A criança que habita um mundo de senilidade fica conhecendo o que se passa nesse mundo; para ela, as coisas vão-se tornando correntes precisamente sob a forma por que ocorrem. E se houver alguém suficientemente ousado para desejar algo que esteja para além disso, vai querê-lo como simples exceção. Mesmo que reconheça que

aquilo que a "Providência" lhe impõe é o que a sociedade providenciou, ainda a sociedade — esse poderoso conjunto de seres que lhe são similares — haverá de parecer-lhe um todo maior do que a soma das partes, um todo em absoluto não susceptível de ser modificado; desta forma, tudo o que não é susceptível de ser influenciado será familiar: e quem desconfia do que é familiar? Para que todos estes inúmeros dados pudessem parecer duvidosos, teria de ser capaz de produzir em si um olhar de estranheza idêntico àquele com que o grande Galileu contemplou o lustre que oscilava. As oscilações surpreenderam-no, como se jamais tivesse esperado que fossem dessa forma, como se não entendesse nada do que se estava passando; foi assim que descobriu a lei do pêndulo. O teatro, com as suas reproduções do convívio humano, tem de suscitar no público uma visão semelhante, visão que é tão difícil quanto fecunda. Tem de fazer que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo que é familiar.

45

Esta técnica permite ao teatro empregar, nas suas reproduções, o método da nova ciência social, a dialética materialista. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanhadas nas suas contradições. Para a técnica em questão, as coisas só existem na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo próprias. O mesmo sucede em relação aos sentimentos, opiniões e atitudes dos homens através dos quais se exprimem, respectivamente, as diversas espécies de convívio social.

46

Um dos prazeres específicos da nossa época, que tantas e tão variadas modificações efetuou no domínio da Natureza, consiste em compreender as coisas de modo que nelas possamos intervir. Há muito de aproveitável no homem, dizemos nós, poder-se-á fazer muito dele. No estado em que se encontra, é que não pode ficar; o homem tem de ser encarado não só como é, mas também como poderia ser. Não se deve partir dele mas, sim, tê-lo como objetivo. O que significa que não devo simplesmente ocupar o seu lugar,

mas pôr-me perante ele, representando todos nós. É esse o motivo por que o teatro tem de distanciar tudo o que apresenta.

47

Para produzir o efeito de distanciamento, o ator teve de pôr de lado tudo o que havia aprendido antes para provocar no público um estado de empatia perante as suas configurações. Além de não tentar induzir o público a qualquer espécie de transe, o ator não deve também colocar-se em transe. Os seus músculos deverão permanecer relaxados. Um gesto de voltar a cabeça, por exemplo, com os músculos do pescoço contraídos, pode arrastar atrás de si, “magicamente”, os olhares e, por vezes, até, as cabeças dos espectadores; mas toda e qualquer especulação ou emoção perante um gesto desta ordem apenas virá a ser debilitada pela magia que dele decorre. Que a dicção do ator não peque por um tom de ladainha de púlpito e por uma cadência que embale o espectador de modo a fazê-lo perder a noção do sentido. O ator, mesmo que esteja representando uma personagem possessa, não deve agir como posseso; como poderia então o espectador descobrir de que está possuído o possesso?

48

Em momento algum deve o ator transformar-se completamente na sua personagem. Para ele, deve ser desanimador um juízo como o que se segue: “Não, não desempenhava o papel de Lear, era o próprio Lear, em pessoa.” O ator deve mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la; o que não significa que, ao representar pessoas apaixonadas, precise mostrar-se frio. Somente os sentimentos pessoais do ator é que não devem ser, em princípio, os mesmos que os da personagem respectiva, para que os do público não se tornem também, em princípio, os da personagem. O público deve gozar, neste campo, de completa liberdade.

49

O ator está em cena como uma personagem dupla — Laughton¹ e Galileu —, o sujeito que faz a demonstração — Laughton

¹ Charles Laughton, colaborador de Brecht nos E.U.A. (*N. da T.*)

— não desaparece no seu objeto — Galileu. Tudo isto, que deu a esta forma de representação a designação de “épica”, não significa, enfim, outra coisa senão que o acontecimento real, profano, não será mais levado aos olhos do público: está em cena Laughton e mostra como imagina Galileu. Ao admirar Galileu, o público não esqueceria naturalmente Laughton, mesmo que este tentasse uma metamorfose completa; contudo, perderia, assim, as sensações e as opiniões do ator, completamente absorvidas pela personagem. O ator, neste caso, se apossaria das opiniões e dos sentimentos da personagem, de tal forma que resultaria deles, na realidade, um padrão único, que importa, depois, a nós. Para impedir que se dê tal atrofia, o ator tem de transformar o simples ato de mostrar num ato artístico. Utilizando uma forma de representação auxiliar, podemos completar com alguns gestos um dos aspectos da atitude dupla que referimos atrás — a do indivíduo que mostra —, para lhe conferirmos evidência. Se o ator estivesse fumando, largaria, de vez em quando, o charuto, para nos demonstrar ainda uma outra forma de comportamento da personagem simulada. Se dermos o devido desconto a qualquer precipitação e não pensarmos que tudo o que for lentidão é sinônimo de negligência, eis-nos perante um ator que poderá nos fazer abandonar, muito facilmente, tanto aos nossos como aos seus próprios pensamentos.

50

Há mais uma outra alteração que é necessário etetuar na transmissão de reproduções por meio do ator, alteração essa que vem dando ao processo um caráter mais profano. Assim como o ator não deve iludir o público de forma que este não o veja, mas à personagem fictícia no palco, também não deve simular que o que acontece no palco não é ensaiado, mas, sim, acontece pela primeira e única vez. A distinção de Schiller, segundo a qual o rapsodo tem de conferir ao acontecimento que narra um tratamento que o faça surgir como algo completamente passado, enquanto o mímico deve conferir a este acontecimento um tratamento que o torne completamente presente¹, não revela atualmente qualquer pertinência. Ao representar, o ator deve fazer que fique completamente evidente o fato de “já no princípio e no meio saber o fim”, e deve “conservar, assim, uma tranqüila e absoluta liber-

¹ *Correspondência com Goethe*, 26-12-1797.

dade". Por meio de uma representação viva, narra a história da sua personagem, mostrando saber mais do que esta, e apresentando o "agora" e o "aqui" não como uma ficção que é possível devido às regras da representação, mas, sim, tornando-os distintos do "ontem" e do "em outro lugar"; a associação dos acontecimentos se tornará, deste modo, mais clara.

51

O que dizemos é especialmente importante na apresentação de movimentos de massas ou em casos em que o meio ambiente sofra profunda modificação, como, por exemplo, em guerras e em revoluções. Ao espectador poderão ser, assim, apresentados tanto

a situação global como o decurso global da ação. Ao ouvir, por exemplo, uma mulher falar, será possível imaginá-la também falando de outro modo, passada, por exemplo, uma semana, e será possível imaginar também outras mulheres, nesse momento, em outro lugar. Tal coisa será possível ao espectador se a atriz representar como se essa mulher tivesse vivido integralmente a época em que se insere e, agora, esteja a exprimir — só de lembrança, partindo da sua experiência dos acontecimentos ulteriores — o que, de entre as suas experiências, tem validade nesse momento.

Só o que vem a ser importante depois é que é válido em cada momento. Só se pode distanciar a personagem apresentada e mostrá-la como "precisamente esta personagem" e como "precisamente esta personagem, neste preciso momento" quando não se produz qualquer ilusão: nem a ilusão de o ator ser a personagem, nem a de a representação ser o acontecimento.

52

Neste ponto, há que renunciar, porém, a mais uma ilusão, a de que qualquer pessoa atuaria como a personagem apresentada.

O "eu faço isto" passou a ser "eu fiz isto", e agora há que transformar o "ele fez isto" em "foi isto o que ele fez, e não outra coisa". É de uma excessiva simplicidade as ações ajustarem-se ao caráter e o caráter às ações; as contradições que as ações e o caráter dos homens autênticos acusam, não poderão ser reveladas assim. Será impossível demonstrar as leis da dinâmica social em "casos ideais", pois a "impureza" (contradição) é, justamente, um

CONT
ENT
AÇÃ
CARÁ

atributo do movimento e de tudo o que é movido. É apenas necessário, absolutamente necessário, que se verifiquem, de um modo geral, condições de experiência, isto é, que haja possibilidade de conceder uma experiência contrária para cada caso, respectivamente. A sociedade é, desta forma, tratada como se o que faz, fosse feito por ela a título de experiência.

53

E mesmo que no ensaio se possa utilizar empatia para com a personagem (coisa que é preciso evitar na representação), ela deverá ser somente empregada como um método de observação entre muitos. A empatia é útil durante o ensaio — pois não foi a empatia que levou, pelo desmedido emprego que dela fez o teatro contemporâneo, a um desenho caracterológico refinadíssimo? A forma mais rudimentar de empatia manifesta-se quando o espectador pergunta apenas: “Como seria eu se isto ou aquilo me acontecesse? Que efeito faria eu se dissesse isto e fizesse aquilo?”, ou qualquer coisa semelhante. Mas o que o ator deveria perguntar era: “Em que circunstâncias é que eu já ouvi uma pessoa dizer isto?” ou “Quando é que vi uma pessoa fazer aquilo?”, para, desta forma, tirando daqui um elemento e dali outro, conceber uma nova personagem com a qual a história poderá também ter-se desenrolado. A unidade da personagem depende da forma como se contradizem entre si cada uma das suas particularidades.

54

A observação é um elemento essencial da arte de representar. O ator observa o seu próximo, com todos os seus músculos e nervos, num ato de imitação que é, simplesmente, um processo de pensamento. Se efetuar uma simples imitação, fará, quando muito, transparecer o objeto da sua observação aos olhos do público, o que não bastará, pois o objeto original possui sempre fraco poder de afirmação. Para passar do decalque à reprodução, o ator deve olhar para as pessoas como se elas lhe estivessem mostrando o que fazem, como se recomendassem que refletisse sobre o que fazem.

CONT
ENT
AÇÃ
CARÁ

Sem juízos críticos e sem um objetivo bem determinado, é impossível fazer uma reprodução. Sem conhecimentos, não é possível mostrar coisa alguma; como discernir o que é que vale a pena

saber? O ator que não deseje assemelhar-se a um papagaio ou a um macaco tem de adquirir os conhecimentos sobre convívio humano que são patrimônio da sua época, tem de adquiri-los participando da luta de classes. Tal coisa parecerá uma degradação a muitos, a todos os que põem a arte nos píncaros (só depois de acertadas as contas, claro). Mas é numa luta travada na Terra, e não nas nuvens, que se poderá decidir tudo o que é de fato importante para o gênero humano; uma luta travada no "exterior", e não nas cabeças. A ninguém é possível colocar-se num plano superior ao das classes que lutam, pois a ninguém é possível colocar-se num plano superior ao dos homens. A sociedade não terá um porta-voz comum enquanto estiver dividida em classes que lutam. *Não ter partido, em arte, significa apenas pertencer ao partido dominante.*

A escolha de uma perspectiva é, assim, outro aspecto essencial da arte de representar, escolha que terá de ser efetuada fora do teatro. Tal como a transformação da Natureza, a transformação da sociedade é um ato de libertação; cabe ao teatro de uma época científica transmitir o júbilo dessa libertação.

Prossigamos analisando, por exemplo, como é que o ator terá de ler seu papel em função dessa perspectiva. É importante que não o "compreenda" demasiado rapidamente. E, mesmo que descubra, logo à primeira vista, o tom mais natural para o seu texto, a maneira mais cômoda de dizê-lo, não deverá nunca pensar que as afirmações que deve proferir são as mais naturais; deverá, sim, hesitar e recorrer às suas opiniões próprias de ordem geral, deverá ter em conta todas as outras afirmações possíveis, em suma, assumir a atitude de quem se admira. Deve assumir uma atitude as-

sim para não definir demasiado cedo — isto é, antes de ter registrado a totalidade das suas afirmações e, em especial, as das outras personagens — a sua personagem, à qual muito haveria depois a acrescentar, decerto; deve assumi-la, sobretudo, para incluir na estruturação da sua personagem a alternativa “não.... antes pelo contrário...”, alternativa indispensável, caso se pretenda que o público, que representa a sociedade, veja o decurso dos acontecimentos sob um prisma em que estes lhe surjam como susceptíveis de serem influenciados. O ator, em vez de lançar mão apenas ao que com ele se harmoniza, de “tudo o que é pura e simplesmente humano”, deve sobretudo recorrer ao que lhe não é harmônico, ao especial. Junto com o texto, terá de decorar suas primeiras reações, reservas, críticas e perplexidades, para que elas não venham a ser, porventura, banidas “por absorção” da configuração definitiva do seu papel e sejam, pelo contrário, conservadas, permanecendo perceptíveis. Tanto as personagens como os elementos cênicos devem apenas despertar a atenção do público, em lugar de arrebatá-la.

58

A aprendizagem de cada ator deve-se processar em conjunto com a dos outros atores, e, da mesma forma, a estruturação de cada personagem tem de ser conjugada com a das restantes. É que a unidade social mínima não é o homem, e sim dois homens. Também na vida real nos formamos uns aos outros.

59

Os maus hábitos que prevalecem nos nossos teatros ensinam-nos que uma das razões por que o ator reinante, a “estrela”, sobressai, é o fato de se fazer servir por todos os demais atores; ao dar à sua personagem uma feição terrível ou sábia, compele os parceiros a darem uma feição receosa ou atenta às personagens que figuram. Para que todos possam gozar desta vantagem, e para beneficiar a fábula, os atores deviam trocar os papéis entre si nos ensaios, de modo que todas as personagens tivessem possibilidade de receber umas das outras tudo aquilo de que necessitam reciprocamente. Convém, igualmente, que os atores vejam suas per-

sonagens serem imitadas por outrem, ou que as vejam com outras configurações. Uma personagem desempenhada por uma pessoa do sexo oposto revelará o seu próprio sexo muito mais incisivamente; se for representada por um ator cômico, ganhará novos aspectos, quer trágicos, quer cômicos. Ao elaborar conjuntamente com a sua as outras personagens, ou, pelo menos, ao substituir os seus intérpretes, o ator consolida, sobretudo, a decisiva perspectiva social a que obedece o seu desempenho. Assim, o senhor será somente senhor na medida em que o criado o permitir, etc.

60

Quando a personagem surge entre as outras personagens da peça, já a sua estrutura foi submetida a inúmeras intervenções; o ator deverá, então, estudar todas as conjecturas que o texto tiver suscitado. Mas é sobretudo em função do tratamento que as outras personagens lhe dispensarem que fica conhecendo melhor a sua personagem.

61

Chamamos **esfera do gesto** aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um **gesto social**; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente, etc. Às atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo, as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do **"gesto"** é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo.

GESTO

62

O ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica as suas múltiplas exteriorizações; e é com uma

atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele contracenam e, ainda, as de todas as demais.

63

Para melhor conceber o conteúdo do gesto, percorramos as cenas iniciais de uma peça moderna, de minha autoria, *A Vida de Galileu Galilei*¹.

E já que o nosso propósito é verificar também como as diferentes formas de exteriorização se esclarecem reciprocamente, partamos do princípio de que não se trata de um primeiro contato com a peça. Esta principia com as abluções matinais de um homem de quarenta e seis anos, que as interrompe a certa altura para vasculhar alguns livros e dar ao jovem Andrea Sarti uma lição sobre o novo sistema solar. Para desempenhar esta cena, não é verdade que o ator deve saber que a peça termina com a ceia de um homem de setenta e oito anos, a quem esse mesmo aluno terá acabado, precisamente, de deixar para sempre? Iremos encontrá-lo, então, modificado, modificação muito mais terrível do que a que poderíamos esperar que se produzisse durante este período de tempo. É com uma gula irrefreável que devora a comida, com o pensamento alheio a tudo o que não seja comer; desembaraçou-se da sua missão didática de forma ignominiosa, como se se tratasse de um fardo, e pensar que é o mesmo que outrora tomava distraído o leite, ao café da manhã, ávido de ensinar o jovem discípulo! Mas estará de fato distraído, ao tomar o leite? O prazer que sente em beber e em lavar-se não se identificará com o que sente devido aos novos pensamentos que o tomam? E não esqueçamos, também, que ele pensa pela voluptuosidade de pensar! Tal circunstância parece merecer apreço ou censura? Aconselho a que a apresente como algo que merece apreço, uma vez que ao longo de toda a peça nada encontrará que a revele desvantajosa para a sociedade e, sobretudo, porque o próprio ator — assim o espero — é um digno filho desta era científica. Note bem, muitas e terríveis coisas se vão passar. O fato de o homem que saúda agora a nova era ser obriga-

¹ *Leben des Galilei*.

do, no fim, a lançar-lhe um repto, e de esta repeli-lo com desdém — se bem que expropriando-o, simultaneamente, da sua obra — relaciona-se diretamente com esses acontecimentos. No que respeita à lição, o ator terá que decidir se ela brota de um coração repleto, que não consegue travar a língua e que diria o mesmo a quem quer que fosse, neste caso até a uma criança, ou se é esta criança que tem de levá-lo a revelar-lhe o seu saber, mostrando-se interessada, como boa conhecedora que é da sua personalidade. E pode também dar-se o caso de se tratar de duas pessoas que não conseguem conter-se, uma de fazer perguntas, a outra de responder; tal afinidade seria interessante, pois haveria uma altura em que seria gravemente lesada. Decerto o ator concordará em fazer, um tanto precipitadamente, a demonstração do movimento de rotação da Terra, pois esta não lhe rende nada; surge então o discípulo estrangeiro rico, que paga a peso de ouro o tempo do sábio. Embora este não mostre interesse pelos seus ensinamentos, Galileu não pode deixar de atendê-lo, uma vez que se encontra sem quaisquer recursos; assim o vemos dividido entre o aluno rico e o aluno inteligente, e o vemos escolher entre ambos com um suspiro. Não pode ensinar muita coisa ao novo discípulo, e é, antes, este que lhe ensina: através dele toma conhecimento da existência do telescópio, descoberto na Holanda. Tira, assim, partido, à sua maneira, da perturbação que sobreveio ao seu trabalho matinal. Aparece o Curador da Universidade. A petição de Galileu solicitando aumento de ordenado foi indeferida, a Universidade não dá de bom grado por teorias físicas a mesma quantia que paga pela teologia; dele, que se move num plano subestimado da investigação, apenas solicita algo que tenha utilidade para o dia-a-dia. Pela maneira como apresenta o seu tratado, notará que Galileu está habituado às recusas e às repreensões. O Curador aponta-lhe o fato de a República conceder liberdade de investigação, se bem que remunerando mal; Galileu responde que pouca coisa pode fazer com esta liberdade, desde que não disponha do tempo necessário que provém de uma boa remuneração. Convém que não atribua à impaciência de Galileu um caráter demasiado sobranceiro, senão a sua pobreza fica em segundo plano. Momentos depois ele está preso a lucubrações que precisam de uma explicação. O arauto de uma nova era de verdades científicas pondera acerca da possibilidade de burlar a

República, apresentando-lhe o telescópio como invenção sua. Verificará que esta nova invenção, que ele estuda visando, unicamente, a dela se apoderar, não significa para Galileu senão a maneira de ganhar alguns ducados. Porém, se passar à segunda cena, verá que, ao vender à *Signoria* de Veneza esta invenção, com um discurso que as mentiras aviltam, quase esqueceu o dinheiro, pois descobriu que o instrumento, além de ter uma importância militar, é também valioso no campo da astronomia. A mercadoria que fabricou como que por chantagem, chamemos finalmente as coisas pelo seu nome, parece-lhe agora excelente para a investigação que tivera de interromper para fabricá-la. Ao aceitar, lisonjeado, durante a cerimônia, as honras imerecidas, ao apontar ao sábio seu amigo as suas maravilhosas descobertas — repare bem em sua atitude teatral —, descobrirá nelas uma excitação muito mais profunda do que a que foi provocada pela perspectiva de lucro pecuniário. E, mesmo que a sua charlatanice pouco signifique sob este aspecto, ela revela a que ponto este homem está decidido a escolher o caminho mais fácil e a utilizar a sua razão tanto de uma forma inferior como de uma forma superior. Uma prova mais significativa está iminente, e não é verdade que uma fraqueza conduz a outra fraqueza?

64

É com uma interpretação como a que acabamos de realizar, expondo o “gesto” que informa a ação, que o ator se apodera da personagem, ao apoderar-se da “fábula”. Só a partir desta, do acontecimento global delimitado, o ator consegue chegar, como de um salto, à personagem definitiva, que funde em si todos os traços particulares. Se o ator tudo fez para surpreender-se com as contradições contidas nas diversas atitudes — consciente de que terá também de levar o público a surpreender-se com elas —, encontra na fábula, encarada como um todo, uma possibilidade de associação dos aspectos contraditórios. Na medida em que a fábula é um acontecimento restrito, dela resulta um sentido bem determinado, ou seja, a fábula, entre vários interesses possíveis, satisfaz apenas certos e determinados interesses.

Tudo depende da "fábula", que é o cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados. Mas o homem particularizado que o ator desempenha ajusta-se, ao fim, a mais do que apenas aquilo que acontece; e, se é preciso ajustá-lo apenas ao que acontece, é porque a ocorrência é tanto mais sensacional quanto se realiza num homem particularizado. A tarefa fundamental do teatro reside na "fábula", composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos. E tudo isto que, de ora avante, deve constituir o material recreativo apresentado ao público.

Cada acontecimento comporta um "gesto" essencial. *Richard Gloster corteja a viúva da sua vítima. Por meio de um círculo de giz, é descoberta a verdadeira mãe da criança. Deus aposta com o Diabo a alma do Dr. Fausto. Woyzek compra uma faca barata para assassinar a mulher, etc.*

Pela agrupação das personagens em cena e aos movimentos de grupo, há que alcançar a necessária beleza, principalmente através da elegância, da elegância com que são apresentados e expostos ao olhar do público todos os elementos que constituem esse "gesto".

Visto que o público não é solicitado a lançar-se na fábula, como se fosse num rio, e a deixar-se levar à deriva, os acontecimentos isolados têm de ser interligados de tal forma que as funções sejam evidentes. Os acontecimentos não devem seguir-se de maneira imperceptível, devemos, sim, ter a possibilidade de intervir neles com os nossos juízos críticos. (E, a dar-se o caso de o carácter obscuro das relações causais se revestir para nós de interesse haveria que dar a essa circunstância um distanciamento suficiente.) Devemos, então, contrapor cuidadosamente as diversas partes

da fábula, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro da peça. Para atingirmos este objetivo, a melhor maneira é adotarmos títulos, como os que encontramos no item precedente. Os títulos devem conter flechas certas, dentro de uma perspectiva social, e explicitar, simultaneamente, algo acerca da forma de representação desejável, isto é, devem imitar, consoante o caso, o estilo do título de uma crônica, de uma balada, de um jornal ou de um quadro de costumes. O tipo de representação a que os usos e os costumes são comumente submetidos suscita facilmente o efeito de distanciamento. É possível apresentar uma visita ou a maneira de lidar com um inimigo, ou um encontro de namorados, ou quaisquer negociações comerciais ou políticas, como um costume típico em determinado local de ação. Apresentado deste modo, o acontecimento único e especial assume um aspecto "estranho", pois surge como algo geral, algo que se tornou um costume. Já o fato de se perguntar se é ao próprio acontecimento, ou a qualquer aspecto dele, que deverá ser dado o alcance de um costume, distancia esse acontecimento. Nas barracas de feira chamadas *panoramas* encontramos um exemplo de estilo histórico poético. Como o ato de distanciar significa também conferir celebridade a um acontecimento, é possível, desta forma, apresentar certos acontecimentos simples como se fossem célebres, como se fossem universais e conhecidos há muito, e como se nos esforçássemos por não infringir, em ponto algum, a tradição.

Em suma, são possíveis muitas formas de narração: algumas já são conhecidas, outras ainda estão por serem inventadas.

68

A determinação de qual o aspecto a distanciar e como fazê-lo depende da interpretação dada ao acontecimento global, e é aí que o teatro pode e deve defender vigorosamente os interesses da sua época. Citemos como exemplo de uma interpretação deste tipo uma peça antiga, o *Hamlet*. À luz dos tempos que correm e em que estou escrevendo estas linhas, tempos sangrentos e tenebrosos, à luz da existência de classes dominantes criminosas e de uma desconfiança generalizada na razão, da qual continuamente se abusa, creio poder ler esta fábula da seguinte forma: está-se em tempo de

guerra. O pai de Hamlet, rei da Dinamarca, abateu, numa guerra de pilhagem, para ele vitoriosa, o rei da Noruega. Quando o filho deste, Fortinbras, se arma para uma nova guerra, o rei da Dinamarca é também derrubado, e pelo seu próprio irmão. Os irmãos dos reis assassinados, agora de posse do trono, fazem que a guerra se desvie noutra direção; as tropas norueguesas obtêm permissão de atravessar o território dinamarquês para realizarem uma incursão na Polônia. Mas o jovem Hamlet é então chamado pelo espírito do seu belicoso pai a vingar o crime contra ele perpetrado. Após uma certa hesitação em responder a um ato sangrento com outro ato igualmente sangrento, e estando, mesmo, disposto a partir para o exílio, encontra na costa do seu país, o jovem Fortinbras, que vai a caminho da Polônia com as suas tropas. Sugestionado por esse exemplo, volta atrás e, numa bárbara carnificina, liquida o tio e a mãe, e liquida-se a si próprio, deixando a Dinamarca à mercê do norueguês. Esses acontecimentos nos mostram o jovem Hamlet, que, contudo, já é um homem feito, a utilizar, de forma absolutamente insuficiente, a nova visão racional que adquirira na Universidade de Wittenberg. Tal visão é para ele um obstáculo nas questões de caráter feudal às quais regressa. Perante a *praxis* irracional, a sua razão é por completo improcedente. Tomba tragicamente, sacrificado à contradição entre uma forma de raciocínio e outra forma de ação. Esta maneira de ler a peça (que admite mais de uma forma de leitura) poderia, a meu ver, interessar o nosso público.

69

Todos os avanços, toda e qualquer emancipação da natureza, no domínio da produção, que levem a uma transformação da sociedade, todas as tentativas orientadas numa nova direção, que têm sido empreendidas pela humanidade para melhorar o seu destino, conferem-nos um sentimento de triunfo e de confiança e nos proporcionam a fruição das possibilidades de transformação de todas as coisas, quer a literatura nos descreva essas tentativas como bem sucedidas, quer como malogradas. É exatamente isto o que Galileu exprime quando diz: “Em meu parecer, a Terra é algo

muito nobre e digno de admiração, em vista das muitas e variadas modificações e gerações que nela surge, continuamente.”

70

A interpretação da fábula e a sua transmissão por intermédio de efeitos de distanciamento adequados deverão ser a tarefa capital do teatro. Mas não é o ator que precisa fazer tudo, ainda que nada se deva fazer que não esteja com ele relacionado. A fábula é interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo, constituído pelos atores, cenógrafos, maquiladores, encarregados dos guarda-roupas, músicos e coreógrafos. Todos eles conjugam as suas artes para um empreendimento comum, sem renunciar, no entanto, à sua autonomia.

71

O *gesto* geral da demonstração, que sempre acompanha o *gesto* do que está sendo mostrado em particular, é realçado por meio de apelos musicais dirigidos ao público nas canções. Os atores jamais devem fazer uma passagem natural da fala para o canto; devem, sim, destacá-lo nitidamente do restante, através de recursos cênicos adequados, como, por exemplo, mudança de iluminação ou emprego de títulos. A música, por seu turno, tem de resistir por completo à “sintonização” que lhe é geralmente exigida e que a degrada, tornando-a um autômato subserviente. A música não deve “acompanhar”, a não ser por comentários. Não deve contentar-se com “exprimir-se”, esvaziando-se, pura e simplesmente, do tom emocional que lhe sobrevém durante os acontecimentos.

Eisler, por exemplo, cuidou, de forma exemplar, da associação dos acontecimentos, compondo uma música triunfante e ameaçadora para as cenas do Entrudo do *Galileu Galilei*, para o desfile de máscaras das corporações, música que revela como a plebe deu às teorias astronômicas do sábio um novo teor revolucionário. Identicamente, no *Círculo de Giz Caucasiano*, o modo frio e indiferente com que o cantor canta, ao descrever o salvamento da criança pela criada, apresentado no palco sob a forma de pantomima, põe a nu todo o horror de uma época em que a maternidade pode transfor-

mar-se em fraqueza suicida. A música pode, assim, revestir-se de diversas formas, sem perder a sua independência. Pode também adotar uma atitude, a seu modo, em relação aos temas. Mas sua única preocupação pode ser também a de tornar variada a diversão.

72

Tal como o músico readquire a sua liberdade não tendo de criar estados de alma que facilitem ao público abandonar-se irresistivelmente aos acontecimentos em cena, o cenógrafo passa igualmente a dispor de grande liberdade, se não tiver que conseguir a ilusão de um quarto ou de uma paisagem, ao montar a cena. Bastam-lhe alusões; estas alusões devem, contudo, ser um testemunho histórico ou social muito mais incisivo do que o ambiente real. No teatro judeu de Moscou conseguiu-se o efeito de distanciamento do *Rei Lear* com uma construção cênica que sugeria um tabernáculo medieval. Neher colocou Galileu à frente de projeções de mapas, documentos e obras de arte da Renascença. No Teatro Piscator, Heartfield empregou, em *Tai Yang Desperta*, um fundo de bandoleiras giratórias com dísticos que indicavam as modificações da situação política, desconhecida, por vezes, das pessoas em cena.

73

Também à coreografia advêm, de novo, obrigações de carácter realista. É um equívoco afirmar, como se tem feito ultimamente, que a coreografia não é chamada para uma reprodução dos "homens tal como são na realidade". Arte, quando espelha a vida, o faz com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, deixa, sim, quando as altera de tal modo que o público, ao utilizar as reproduções, na prática, em idéias e impulsos, naufraga na realidade. Evidentemente, é necessário que a estilização não suprima a naturalidade do objeto, mas, sim, que a intensifique. Porém, seja qual for o caso, a verdade é que um teatro que tudo extrai do *gesto* não pode prescindir da coreografia. A elegância de um movimento e a graça de determinada disposição

coreográfica são, já em si, efeitos de distanciamento, e a invenção pantomímica é um precioso auxiliar da fábula.

74

Há, pois, que intimar todas as artes afins da arte dramática a não produzirem uma “obra de arte global”, na qual todas renunciem a si próprias e se percam, mas, sim, a promoverem, nas suas diversas formas, em conjunto com a arte dramática, uma missão comum. As relações que devem manter entre si consistem em se distanciarem reciprocamente.

75

Mais uma vez deve ser lembrado que essa missão é a de re-crear os filhos de uma era científica, proporcionando-lhes o prazer dos sentidos e a alegria. Não serão nunca demasiadas as vezes que repetiremos, a nós próprios, alemães, esta recomendação, pois, entre nós, tudo resvala muito facilmente para o plano do imaterial e do abstrato, a ponto de nos pormos a falar de uma mundivivência, mesmo depois de o mundo já se ter desintegrado. O próprio materialismo, entre nós, quase não vai além de uma idéia. Do prazer sexual extraímos deveres conjugais, o prazer artístico está ao serviço da cultura, e aprender não significa conhecer apazivelmente, mas, sim, aferrar o nariz ao objeto do conhecimento. Nada do que fazemos representa um esforço apazível, e, para justificarmos os nossos atos, não invocamos o que gozamos com isto ou com aquilo, mas, sim, quanto suor nos custou.

76

Há ainda outra questão a abordar: a entrega ao público do que se preparou nos ensaios. É necessário que o gesto de entregar algo já concluído esteja sempre subjacente à representação propriamente dita. Perante o espectador surge, agora, tudo o que não foi rejeitado e que foi submetido a múltiplas repetições; as produções concluídas devem, pois, ser apresentadas com absoluta lucidez, para que possam ser recebidas com lucidez.

Ou seja, as reproduções devem ceder passo ao que está sendo reproduzido, ao convívio dos homens, e o prazer da sua perfeição deve ser elevado ao nível de um prazer superior, que deriva da circunstância de as normas que se manifestaram neste convívio humano serem tratadas como provisórias e imperfeitas. Por esta forma superior de prazer o teatro leva o seu espectador a uma atitude fecunda, para além do simples ato de olhar. No *seu* teatro o espectador poderá recrear-se, como se se tratasse de uma diversão, com as tremendas e infindáveis canseiras que lhe hão de dar a subsistência, e com o pavor que lhe inspira a sua interminável transformação. Num teatro deste tipo o espectador tem a possibilidade de formar a si próprio da maneira mais simples, pois a forma mais simples de existência é a arte que no-la proporciona.

(1948)

A DIALÉTICA NO TEATRO

Os trabalhos que se seguem, e que ilustram o parágrafo 45 do *Pequeno Organon para o Teatro*, levam-nos a suspeitar de que a designação "teatro épico" é demasiado formal para o teatro a que nos referimos (e que, em certa medida, tem sido, também, executado na prática). O teatro épico é, sem dúvida, o pressuposto deste tipo de representação; tal designação, todavia, é insuficiente, pois não sugere, por si, a nova produtividade, nem a possibilidade de modificação da sociedade, fontes de onde a representação deve extrair o seu prazer principal. Esta classificação tem de ser, por isso, considerada insatisfatória, sem que possamos oferecer outra em sua substituição.

ESTUDO DA PRIMEIRA CENA DO *CORIOLANO* DE SHAKESPEARE

B. Como é que principia a peça?

R. Uma grande multidão de plebeus pegou em armas para derrubar o inimigo do povo, Caius Marcius, um patrício que se opõe a que o preço do trigo seja reduzido. Dizem que a miséria da plebe significa vida regalada para os patrícios.

B. ?

R. Omiti alguma coisa?

B. Os méritos de Marcius são mencionados?

R. Mencionados e contestados.

P. Quer dizer que os plebeus não estão completamente unidos? No entanto, eles frisam bem sua decisão.

W. Bem demais. Quando uma decisão é frisada a tal ponto, é porque se está, ou se esteve, antes, irresoluto, digo melhor, muito inseguro.

P. No teatro que vulgarmente se faz por aí, esta irresolução tem-se revestido sempre de um caráter cômico; os plebeus expõem-se, por ela, ao ridículo, sobretudo por trazerem armas irrísórias — cacetes e paus. E mudam, até, de intenções, mal ouvem umas palavras bonitas do patricio Agripa.

B. Em Shakespeare, a coisa não se passa assim.

P. Mas no teatro burguês, passa-se.

B. Exato.

R. A questão complica-se. Você põe em dúvida que a plebe esteja, de fato, decidida, e, por outro lado, não admite nada que possa vir a produzir um efeito cômico, pois está convencido de que a plebe não se deixa levar pela demagogia do patricio. A sua convicção provém do desejo de evitar que também dessa circunstância resulte um efeito cômico!

B. Se a plebe se deixasse levar, isso não me daria uma sensação cômica, mas, sim, trágica. Seria uma cena possível, *visto que acontece*, mas é uma cena terrível. Creio que você não compreendeu ainda as dificuldades que representa uma unificação dos oprimidos. É a miséria que os une — uma vez que conhecem de quem provém essa miséria. “A nossa miséria significa uma vida regalada para eles.” Contudo, a miséria pode, justamente, separá-los, pois vêem-se obrigados a tirar as sobras da boca uns dos outros. Repare com que dificuldade os homens se decidem a um levante. Um levante, para eles, é uma aventura, novos caminhos têm de ser abertos e percorridos, e, entretanto, os senhores continuam a dominar, e, com eles, as suas idéias. O levante é considerado pelas massas como algo anormal, e não algo normal. E, por pior que seja a situação em que se encontrem e da qual só podem libertar-se por um levante, esta solução exige, da parte das massas, esforço idêntico ao que uma nova visão do universo exige do cientista. Nestas circunstâncias, os mais espertos são, frequentemente, contra a unidade; mas os mais espertos de todos, esses são por ela.

R. Então a plebe não se uniu de modo nenhum, a bem dizer?

B. Isso não, uniu-se. E até o Segundo Plebeu marchou junto. Simplesmente, não devemos ocultar a nós próprios, nem ao público, os antagonismos que foram vencidos, reprimidos e postos de

lado, desde o momento em que os plebeus, a quem a fome impelia, começaram a luta contra os patrícios.

R. Acho que não é lícito atribuir esse significado ao texto, assim sem mais, a uma simples leitura.

B. De acordo. É necessário ter lido a peça integralmente. Não se pode começar pelo princípio, se não se tiver estado, previamente, no fim. Num passo mais avançado da peça, a união da plebe será de novo desmantelada; é, portanto, conveniente não a apresentar de início como sendo espontânea, mas, sim, preparada.

W. E de que maneira?

B. Já iremos tratar disso. De que maneira?, pergunta você. Não sei ainda. Agora estamos apenas analisando a peça. Prossiga.

R. A seguir, o patrício Agripa surge e demonstra, por uma parábola, que o domínio dos patrícios é necessário à plebe.

B. Da maneira como você proferiu esse "demonstra" parece que lhe põe algumas reservas.

R. A parábola não me convenceu.

B. A parábola é muito conhecida. Não acha que devia ser objetivo?

R. Acho.

B. Ótimo.

W. O indivíduo começa por afirmar que a subida dos preços não é obra dos patrícios, mas, sim, dos deuses.

P. O que era um argumento válido nesses tempos, ou melhor, em Roma. Não acha que devemos respeitar a ideologia de determinada época, no interesse de determinada obra?

B. Não vale a pena discutir isso agora. Shakespeare faz a plebe responder com bons argumentos. A própria parábola é vigorosamente rejeitada.

R. A plebe vocifera contra o preço dos cereais, os impostos usurários e opõe-se aos encargos de guerra ou à sua injusta distribuição.

B. O que você disse em último lugar é uma interpretação.

R. Não encontro nada contra a guerra, propriamente.

B. Aqui não há nada.

R. Marcius surge e injuria a plebe em armas, a plebe que ele gostaria de receber, não com palavras, mas com a espada. Agripa intervém, em certa medida, e comunica-lhe que a plebe deseja es-

tabelecer os preços do trigo. Marcius zomba. A plebe fala de coisas que não entende, pois não tem entrada no Capitólio, não fazendo, portanto, a mínima idéia dos negócios do Estado. Irrita-se com a afirmação de que há trigo suficiente.

P. Provavelmente, fala como militar.

W. Em qualquer dos casos, ao deflagrar a guerra, remete a plebe para o trigo dos Volscos.

R. No seu assomo de cólera, Marcius informa que o Senado concedeu, agora, tribunos à plebe, o que surpreende Agripa. Surgem senadores, e à cabeça destes o cônsul então em exercício, Cominius. Os Volscos marcham sobre Roma. Marcius deleita-se com a perspectiva de vir a lutar com o chefe dos Volscos, Aufidius. É colocado sob o comando do cônsul Cominius.

B. De bom grado?

R. Sim. Os senadores, porém, é que parece não terem esperado tal coisa.

B. Divergências entre o Senado e Marcius?

R. De pouca monta.

B. Mas nós lemos a peça até ao fim. Marcius não é decerto um homem que dê descanso ao Senado.

W. O que é interessante é a consideração que ele demonstra ter pelo inimigo nacional, o patrício Aufidius, a par do desprezo que revela pela plebe. Tem uma consciência de classe muito forte.

B. Esqueceu alguma coisa?

R. Esqueci. Com os senadores, chegaram os dois tribunos da plebe, Sicinius e Brutus.

B. Quer-me parecer que você se esqueceu deles porque não lhes são dadas quaisquer boas-vindas, nem tampouco são saudados.

R. Pouca atenção é concedida à plebe, de um modo geral. Um senador manda-os rudemente para casa. Marcius contesta "humoristicamente" que têm permissão de o acompanhar ao Capitólio. Chama-os de ratazanas, e é então que os remete para o trigo dos Volscos. Neste passo lê-se apenas: "A plebe esgueira-se dali para fora."

P. O levante, segundo a peça, deu-se numa ocasião pouco propícia. O estado de emergência provocado pelo ataque dos inimigos pôs de novo as rédeas nas mãos dos patrícios.

B. E a concessão de tribunos, de que beneficiou a plebe?

P. Não havia real necessidade dela.

R. Os tribunos, ficando sozinhos depois de os outros se afastarem, manifestam o desejo de que a guerra, em vez de elevar Marcus ainda mais, o aniquile ou o ponha em conflito com o Senado.

R. O final desta cena não é particularmente satisfatório.

B. Da parte de Shakespeare?

R. Talvez.

B. Observamos esse mal-estar. E, todavia, mesmo a provável opinião de Shakespeare de que a guerra debilita a posição dos plebeus me parece maravilhosamente realista. Que belo!

R. Que plenitude de acontecimentos numa curta cena! Como parecem pobres de conteúdo as peças atuais, em comparação com esta!

P. E a "exposição", como ela é, simultaneamente, um tempestuoso começo de ação!

R. A linguagem em que está narrada a parábola! O humor!

P. E não produziu qualquer efeito na plebe!

W. O senso comum da plebe! Réplicas como esta: "*Agripa*: — Quereis arruinar-vos? — *A plebe*: — Impossível, já estamos arruinados."

R. As injúrias cristalinas de Marcus! Que personagem gigantesca! Chega a ser digno de admiração, mesmo procedendo de uma forma que me parece profundamente merecedora de desprezo!

B. E as grandes e pequenas desavenças, todas desde logo postas em cena: o levantamento da plebe esfomeada e a guerra com o povo vizinho dos Volscos; o ódio da plebe pelo inimigo do povo; Marcus, e o patriotismo deste; a instituição do tribunato da plebe e a entrega de um papel importante a Marcus, durante a guerra. — Bem, de tudo isto, o que é que costuma ser aproveitado no teatro burguês?

W. Esta cena é, em geral, aproveitada para uma exposição do caráter de Marcus, o herói. É costume apresentá-lo como um patriota, a quem a plebe egoísta e um Senado covardemente transigente embaraçam os movimentos. Shakespeare — e nisto aproxima-se mais de Lívio do que de Plutarco — sabe que o Senado está justificadamente "triste e tolhido por um duplo receio: a plebe e o inimigo". O teatro burguês torna sua não a causa da

plebe, mas a dos patrícios. Os plebeus são apresentados como tipos humanos ridículos e dignos de lástima (não como homens que têm senso de humor e que são vítimas da miséria); a fala de Agripa, em que este se refere à concessão pelo Senado de um tribunato para a plebe como sendo algo estranho, é, também, utilizada para caracterizar Agripa, em vez de servir para se estabelecer, através dela, preparatoriamente, uma relação entre a aproximação dos Volscos e a concessão feita à plebe. A sublevação da plebe é, naturalmente, desde logo, aniquilada pela parábola do estômago e dos membros, parábola esta plenamente a gosto da burguesia, se a aplicarmos ao moderno proletariado...

R. Se bem que, em Shakespeare, Agripa não se refira de forma alguma, perante Marcius, a qualquer êxito do seu discurso à plebe, mas sim, apenas, ao fato de esta carecer de inteligência (para compreender o seu discurso), mas não de covardia; acusação, aliás, incompreensível.

B. Devemos tomar nota disso.

R. Por quê?

B. A maneira como Shakespeare trata a plebe e os seus tribunos é, aliás, em parte, favorável à *praxis* dos nossos palcos, que consiste em tornar tão intoleráveis quanto possível as fadigas que a atitude "irracional" do povo causa ao herói aristocrata, e, desta forma, preparar, desculpando-o, o crescendo posterior do seu "orgulho", que se desenvolve até o excesso.

R. Todavia, a usura do trigo praticada pelos patrícios desempenha em Shakespeare um determinado papel, assim como a disposição destes para, em todo o caso, recrutarem a plebe para servir na guerra. (Em Lívio, os patrícios dirão, por exemplo: "Na paz, a classe mais baixa leva uma vida dissoluta.") Também as culpas injustificadas que a plebe tem perante a nobreza desempenham um papel. A sublevação, em Shakespeare, não é, deste modo, pura e simplesmente absurda.

W. Mas Shakespeare pouco se empenha, de fato, em demonstrar que esta frase de Plutarco é pertinente: "Quando a concórdia foi restabelecida na cidade, também as classes baixas imediatamente pegaram em armas e acederam, com a maior prontidão, a serem utilizadas pelos governantes para uma guerra..."

B. Ora bem: nós, que pretendemos tirar a limpo tudo o que diga respeito aos plebeus, é com o maior interesse que lemos essa frase.

P. "Pois é possível que se trate de traços característicos herdados de antepassados famosos."

R. Há mais um outro ponto em que Shakespeare não adere à aristocracia. Não tira quaisquer conseqüências para Marcius da frase de Plutarco: "A atitude revolucionária da plebe não passou despercebida ao inimigo. Invadiram o país e devastaram-no a fogo e espada."

B. Ponhamos, agora, ponto final a esta primeira análise. O que se passa na peça e o que temos de realizar em cena é, mais ou menos, o seguinte: o conflito entre os patrícios e a plebe é posto de parte (temporariamente), visto que o conflito entre os Romanos e os Volscos surge, decisivo, em primeiro plano. Os Romanos, ao verem sua cidade em perigo, legalizam as suas divergências internas, nomeando comissários do povo (tribunos da plebe). A plebe conquistou o seu tribunato, mas é Marcius, o inimigo do povo, quem, na sua qualidade de perito, é nomeado chefe na guerra.

B. A breve análise a que procedemos ontem levanta um certo número de dificuldades para a encenação, dificuldades estas que são de grande interesse para nós.

W. Como mostrar, por exemplo, que a união da plebe se consuma, apesar de todas as oposições que se lhe deparam? Só realçando dubiamente a firmeza da plebe?

R. Não me referi à discórdia, ao fazer o resumo, pois interpretei a fala do Segundo Plebeu como sendo uma provocação. Pareceu-me que ele estava apenas pondo à prova, na sua firmeza, o Primeiro Plebeu. Mas, de fato, não se deve representar, assim, esse trecho. Ele está, antes, hesitando.

W. Poder-se-ia arranjar-lhe um motivo para justificar a sua falta de gosto pela luta. Poderia estar mais bem vestido, ser mais abastado. E poderia, também, sorrir do humor de Agripa, ao escutar a fala deste, etc. Seria, acaso, um inválido de guerra.

R. Um homem debilitado?

W. Psicologicamente. Mas uma criança, mesmo depois de ter se queimado uma vez, chega-se de novo para junto do fogo.

B. E quanto ao armamento?

R. Têm de estar armados muito precariamente, porque senão conquistavam o tribunato mesmo sem a invasão dos Volscos; mas não devem aparentar fraqueza, porque senão não podem ganhar a guerra de Marcius, nem a guerra contra Marcius.

B. Ganham a guerra contra Marcius?

R. Na nossa interpretação, sem dúvida.

P. Podem estar reduzidos a um estado de miséria, mas terão, por isso, de aparecer andrajosos?

B. A situação, qual é ela?

R. Uma sublevação popular repentina.

B. O armamento é, portanto, provavelmente, improvisado, o que não significa que os plebeus não possam ser bons improvisadores. Quem, senão eles próprios, fabrica as armas do exército? Podem ter arranjado baionetas com facalhões de carnicheiro e armas brancas com tenazes, etc. A sua arte inventiva pode suscitar respeito, e a sua aparição tornar-se, desde logo, ameaçadora.

P. Temos falado sempre do povo, mas, e o herói? Já o resumo de R. não foi feito em função do herói.

R. É mostrada, primeiramente, uma guerra civil, o que tem para nós muito mais interesse do que se a guerra servisse somente de preparativo e de fundo para o aparecimento do herói. Aham que devo começar desta forma: "Certa manhã, Caius Marcius foi visitar os seus jardins, dirigiu-se para o mercado, encontrou o povo, pôs-se a discutir com ele, etc." — O que ainda me preocupa, por enquanto, é como mostrar que o discurso de Agripa não produziu efeito e, simultaneamente, produziu.

W. A mim, o que ainda preocupa é a pergunta de P. — se não devemos examinar os acontecimentos em função do herói. Parece-me, aliás, que, antes do aparecimento do herói, há que mostrar o campo de forças em que este atua.

B. Shakespeare permite-nos adotar tal perspectiva. Simplesmente, talvez tenhamos sobrecarregado esse campo de forças com uma certa tensão, de modo que ele nos surge com um peso próprio.

P. E, em Coriolano, a finalidade da peça é, justamente, que o público se deleite com o herói!

R. A peça está escrita com realismo e contém elementos contraditórios. Marcius luta com o povo; o povo não lhe serve, apenas, de pedestal.

B. Creio que, no tratamento desta fábula, você tem vindo, desde o início, tentando conduzir-nos para a fruição de um determinado prazer, o prazer que nos causa a tragédia do povo que tem contra si um herói. E por que não seguir esta orientação?

P. Shakespeare não deve ser muito pródigo nesse aspecto.

B. Duvido disso. Mas ninguém nos obriga a representar a peça se esta não nos der prazer.

P. De resto, se queremos ter em conta apenas o interesse pelo herói, poderemos representar o discurso de Agripa como sendo ineficaz, também.

W. Tal como Shakespeare o apresenta, de fato. A plebe acolhe-o zombando, e, mesmo, cheia de compaixão.

R. Por que Agripa, tal como anotei, se refere à covardia da plebe?

P. Shakespeare não apresenta, para isso, nenhuma justificativa.

B. Chamo a atenção para o fato de ou não encontrarmos nas edições de Shakespeare quaisquer anotações de cena, ou, então, apenas as que foram, provavelmente mais tarde, incluídas.

P. E como a encenação deve proceder?

B. Temos que pôr em evidência a tentativa de Agripa para realizar, socorrendo-se de uma ideologia, de forma puramente demagógica — e vã —, a união entre os patrícios e a plebe, união que, só um pouco mais tarde, aliás não muito, vem a ser consumada pela deflagração da guerra. A verdadeira união surge, de uma forma violenta, devido ao poder militar dos Volscos. Mas lembrei-me agora de outra hipótese ainda, e proponho que a entrada em cena de Marcius, com seus homens armados, seja feita um pouco mais cedo do que o que é pedido pela saudação de Agripa — “Salve, amigo Marcius” — e pela notação cênica que resulta, provavelmente, desta saudação. A plebe veria, então, surgir, por detrás do orador, os homens armados, e poderia, assim, sem outra explicação, dar sinal de irresolução. A repentina agressividade de Agripa seria igualmente compreensível caso ele avistasse Marcius e seus homens armados.

W. Mas você armou os plebeus melhor do que já se fez, até hoje, em cena. e hão de agora retroceder ante os legionários de Marcius?

B. É que estes estão ainda melhor armados. E, além disso, a plebe não recua. Poderíamos, neste trecho, reforçar o texto de Shakespeare. Os momentos em que a plebe hesita ao escutar a conclusão do discurso devem-se, agora, à modificação da situação, resultante da presença de homens armados por trás do orador. E, durante estes momentos, vemos que toda a ideologia de Agripa assenta na força, na força das armas, e, mais particularmente, na dos Romanos.

W. Mas a plebe está sublevada e a união necessita de algo mais para se efetivar, necessita que estale a guerra.

R. Marcius não pode, também, arrojar-se sobre a plebe, como desejaria. Chega com homens armados, mas a indulgência do Senado prende-lhe os movimentos. O Senado acabou, justamente, de conceder ao povo representação no Senado, através de tribunos. Da parte de Shakespeare, é um extraordinário artifício, esse de pôr a notícia da instituição do tribunato na boca de Marcius. Como reage a plebe? Como recebe o êxito que alcançou?

W. Podemos alterar Shakespeare?

B. Penso que sim, desde que haja possibilidade de alterá-lo. Mas nós combinamos tratar primeiro das alterações na interpretação apenas, para que o nosso método analítico se mostre viável mesmo sem se proceder a acréscimos.

W. O Primeiro Plebeu não poderia ser o mesmo Sicinius que foi nomeado tribuno pelo Senado? Teria, então, estado à cabeça da sublevação e receberia também da boca de Marcius a sua nomeação.

B. Isso já é intervir demasiado no texto.

W. Não obstante isto. Cada personagem tem como que um peso específico na fábula. Qualquer modificação poderia fazer despertar um interesse que se revelasse mais tarde inconseqüente, etc.

R. Haveria vantagem em se estabelecer uma relação, susceptível de ser representada, entre a insurreição e a obtenção do tribunato. E a plebe poderia felicitar o seu tribuno e felicitar-se a si própria.

B. Mas a contribuição da invasão dos Volscos para a instituição do tribunato não deve ser minimizada, pois é a sua razão

principal. Vocês terão, agora, de dar uma estrutura a tudo o que dissemos, levando tudo em conta, evidentemente.

W. A plebe devia participar do assombro de Agripa diante de tal concessão.

B. Preferia não ter de decidir coisa alguma. Ignoro, também, se é possível representar isso sem texto, de forma puramente pantomímica. Além do mais, a nossa multidão, se uma pessoa especial fizer parte dela, passa a ser considerada como sendo simplesmente metade da Roma plebéia, e não uma parte que se levanta pelo todo, etc. Mas vejo que é com surpresa e espírito perquiridor que os senhores se movem dentro da peça, e em meio dos acontecimentos confusos daquela manhã em Roma, nos quais, com olhos atentos, se poderia descobrir muita coisa. E, naturalmente, se encontrarem soluções para os acontecimentos, não esqueçam que devem, também, dar plenos poderes ao público!

W. Podemos experimentar.

B. Sem dúvida.

R. É preciso percorrer toda a peça de uma ponta a outra antes de se poder adotar uma solução definitiva. Não o vejo entusiasmado, Brecht.

B. Não se importe com isso. Como é recebida a notícia do começo da guerra?

W. Marcius a aclama como um banho de aço, tal como Hindemburgo o fez a seu tempo.

B. Cuidado!

R. Você acha, então, que esta guerra é uma guerra defensiva.

P. Essa expressão não tem talvez, aqui, o sentido que habitualmente lhe conferimos nos nossos comentários e conjecturas. Estas guerras levaram à unificação da Itália.

R. Sob o poder de Roma.

B. Sob o poder da Roma democrática.

W. Que se libertara dos seus Coriolanos.

B. A Roma dos tribunos da plebe.

P. Plutarco refere-se aos acontecimentos ocorridos após a morte de Marcius da seguinte forma: "Primeiramente, os Volscos e os Aqueus, seus aliados e amigos, envolveram-se em luta pelo comando da guerra, luta de feridos e mortos. Haviam-se posto em

marcha para irem ao encontro dos Romanos, que se aproximavam, e quase se destruíram mutuamente. Em seguida, sucumbiram aos Romanos numa batalha..."

R. Em suma, Roma não ficou mais enfraquecida sem Marcius, e sim, mais forte ainda.

B. Vejam, é preciso não só ler a peça até o fim, antes de começar a estudar o princípio, como também ler as biografias escritas por Plutarco e Lívio, fontes do dramaturgo. Mas o que eu queria dizer, ao chamar a atenção de W., era que não se pode condenar as guerras simplesmente, sem qualquer espécie de análise, e que é também insuficiente dividi-las em guerras de agressão e de defesa, pois, afinal, estas se interpenetram, etc. E só uma sociedade sem classes e um alto nível de produção pode viver sem guerras. Uma coisa me parece indubitável: Marcius deve ser apresentado como patriota. São acontecimentos terríveis (os que se vêem na peça, precisamente) que o transformam em inimigo mortal da pátria.

R. Como acolhe a plebe a notícia da deflagração da guerra?

P. Temos de resolver essa questão por nós próprios, o texto nada diz a tal respeito.

B. A nossa geração encontra-se, infelizmente, em melhores condições do que muitas outras para apreciar esse problema. Temos apenas uma alternativa — ou fazer que a notícia caia como um raio que abala todas as certezas, ou então arranjar a coisa de modo que a notícia provoque pouca agitação. Não é aceitável uma terceira hipótese, a de a notícia provocar pouca agitação e nós, de propósito, não apresentarmos como tal os fatos, e sim como uma catástrofe.

P. A notícia deve apresentar-se como produzindo um poderoso efeito, já que modifica a situação tão completamente.

W. Suponhamos, então, que a notícia paralisa todos, primeiramente.

R. Mesmo Marcius? Ele manifesta, imediatamente, que a guerra o regozija.

B. Não obstante, não o excluiremos da paralisação geral. Pode proferir a sua tão famosa frase depois de haver se recomposto: "Regozijo-me. Ficaremos, assim, livres deste lixo que já vai criando bolor."

W. E a plebe? Não será fácil extrair assombro mudo de um texto que nem sequer existe em Shakespeare. E há ainda outras questões a levantar. A plebe saúda, por exemplo, os seus novos tribunos? Recebe destes qualquer advertência? A sua atitude em relação a Marcius modifica-se?

B. A nossa solução cênica será, precisamente, consequência do fato de haver tantas perguntas a responder, ou melhor, de haver tantas perguntas a levantar. A plebe tem de se apinhar em redor dos tribunos para saudá-los, mas não chegará a saudá-los. Os tribunos hão de querer dar conselhos, mas não chegarão a fazê-lo. A nova situação tem de gorar todas estas tentativas. Na notação de cena, para nós tão exasperante. "*Citizens steal away*", depara-se, justamente, a única modificação que sobreveio desde que a plebe entrou em cena ("*Enter a company of mutinous citizens with clubs, staves and other weapons*"). O vento mudou, já não é vento propício para uma sublevação, todos estão agora gravemente ameaçados, e, em relação ao povo, este estado de ameaça é apontado apenas de forma completamente negativa.

R. Na nossa análise, registramos, a seu conselho, o mal-estar que sentimos nesta passagem.

B. A par de admiração pelo realismo de Shakespeare. Quase não se justifica sermos mais moderados do que Plutarco, que se refere à "pronta disposição" da plebe para a guerra. Trata-se de uma nova união de classes assente numa falsa base, e nós precisamos analisá-la e construí-la em cena.

W. Primeiramente, nesta nova união, temos os tribunos da plebe, que, sem poderem ser aproveitados e sem serem tampouco eliminados, ficam de fora, como os polegares feridos das mãos. Como criar uma união evidente das duas classes ainda há pouco em luta, se devemos ter em conta os tribunos e o seu adversário Marcius, que com eles não se reconcilia nem reconciliará e que tão necessário se tornou agora, necessário para toda a cidade de Roma?

B. Creio que não iremos muito longe, assim, esperando ingenuamente que as idéias apareçam. Teremos de recorrer a uma forma clássica de dominar acontecimentos confusos como estes. Sublinhei aqui uma passagem, neste ensaio de Mao Tsé-Tung *Acerca da Contradição*. Que é que está escrito?

R. Que em todo e qualquer acontecimento (em processo) em que haja muitas contradições, existe sempre uma contradição-base, que desempenha um papel principal e decisivo, enquanto as restantes têm um significado secundário, que lhe está subordinado. Refere, como exemplo, a prontidão dos comunistas chineses em interromperem a luta contra o regime reacionário de Chiang Kai-Chek quando os japoneses atacaram. Pode-se arranjar outro exemplo ainda: quando Hitler atacou a União Soviética, até os generais russos brancos exilados e os banqueiros que estavam no estrangeiro se apressaram a pôr-se contra ele.

W. Isso que você disse por último não será diferente?

B. É diferente e, no entanto, parecido. Mas vamos prosseguir. Temos uma união contraditória entre patrícios e plebeus, que, por sua vez, entrou em contradição com o povo vizinho dos Volscos. É esta a contradição essencial. A contradição entre os patrícios e a plebe, a luta de classes, é posta de lado, pelo surto de uma nova contradição, a guerra nacional contra os Volscos. Não desaparece, todavia. (Os tribunos da plebe "ficam de fora, como polegares feridos"). O tribunato da plebe foi instituído em virtude de a guerra ter sido deflagrada mas, simultaneamente, foi em virtude da deflagração da guerra que se perpetrou a chefia pelos patrícios (e por Marcius, o inimigo do povo).

W. Como é possível, porém, mostrar como a nova contradição Romanos-Volscos ofusca a contradição patrícios-plebe, e, para mais, de modo que se note a preponderância da chefia dos patrícios sobre a nova chefia da plebe?

B. Isso não é coisa fácil de descobrir a sangue-frio. Vejamos o que se passa. Homens inermes defrontam outros bem couraçados. As caras enrubescidas perdem, uma vez mais, a cor. Uma nova miséria se sobrepõe à antiga e os homens que estavam desavindos contemplam os braços que levantaram uns contra os outros. Serão suficientemente fortes para repelir o perigo comum? O que acontece aqui tem qualidade poética. De que maneira podemos encenar isto?

W. Baralhem os grupos. Tem de se mostrar que há um afrouxamento de tensão, uma movimentação livre daqui para lá, entre os grupos. Podemos, talvez, aproveitar o episódio em que Marcius implica com o patrício Lartius, que está de muletas: "O

quê Manco? Você quer mas é safar-se!” Plutarco diz, ao referir-se à sublevação da plebe: “Homens absolutamente desprovidos de meios foram levados e subjugados, mesmo com o corpo coberto de cicatrizes recebidas em batalhas e canseiras nas campanhas ao serviço da pátria. Tinham vencido os inimigos, mas essa circunstância não lhes trouxe a mínima benevolência da parte dos seus credores.” Entre os plebeus, poderia haver um inválido, assim como, aliás, já dissemos antes. O patriotismo ingênuo que se manifesta freqüentemente no homem comum, e do qual tantas vezes se abusa, de maneira terrível, poderia levá-lo a aproximar-se de Lartius, muito embora este pertença à classe que tão mal se conduz para com ele. Os dois inválidos de guerra, ao recordarem a última guerra compartilhada, poderiam abraçar-se, incitados por todos, afastando-se, depois, mancando, juntos.

B. E assim ficaria também frisado, de uma forma feliz, que se trata de um período de guerras.

W. De passagem: Não acham que um inválido assim faria que a turba perdesse a aparência de ser uma parte pelo todo?

B. Não me parece provável. O inválido representaria apenas os veteranos. Além disso, poderemos desenvolver as idéias que já nos surgiram a propósito do armamento. O cônsul e comandante-chefe Cominius apalparia, sorrindo ironicamente, as armas que a plebe preparou para a guerra civil e as restituiria, depois, aos seus portadores, para as utilizarem na guerra patriótica.

P. E quanto a Marcus e aos tribunos?

B. Ora bem, eis um ponto importante. Entre estes não deve haver qualquer confraternização. A união recente não é absoluta. É vulnerável nas suas juntas, precisamente.

W. Marcus pode convidar a plebe a acompanhá-lo ao Capitólio, condescendente, mas não sem algum desdém, e os tribunos poderão incitar o inválido de guerra a saudar Tito Lartius, mas nem Marcus nem os tribunos se olharão frente a frente, voltar-se-ão as costas mutuamente.

R. Em suma, ambas as partes revelarão patriotismo, mas a sua oposição continuará a ser evidente.

B. Deverá, igualmente, ficar bem claro que é Marcus quem comanda. A guerra é uma causa sua, mais particularmente sua do que da plebe; a sua causa!

R. A perspectiva que adotamos, a de uma evolução dos acontecimentos, e a nossa predisposição para a descoberta de contradições e da sua identidade auxiliaram-nos, sem dúvida, ao longo de toda esta parte da fábula. E quanto ao caráter do herói, que tem de ficar traçado justamente nesta parte da fábula?

B. Este papel é daqueles cuja estrutura devia ser começada a elaborar não a partir da primeira entrada em cena, mas a partir de outra entrada mais avançada. Para caracterizar Coriolano, eu recomendaria uma cena de batalha, se não fosse tão difícil representar entre nós, na Alemanha, depois de duas guerras imbecis, grandes efeitos guerreiros.

P. Você pretende, para o papel de Marcius, o Busch, esse grande ator popular que possui um espírito combativo. Será isto porque você precisa de uma pessoa que não torne o herói demasiado simpático?

B. Que não o torne demasiado simpático e que o torne suficientemente simpático. Se queremos suscitar a fruição da tragédia do herói, temos de pôr à disposição deste o cérebro e a personalidade de Busch. Busch transmitirá ao herói o seu mérito pessoal e poderá compreendê-lo tanto na sua grandeza como na sua complexidade.

P. Você conhece os escrúpulos de Busch. Ele diz que não é nenhum touro e que não tem, tampouco, aparência de aristocrata.

B. Busch engana-se no que diz respeito à sua aparência aristocrática, creio. E, de fato, não precisa de força física, para atemorizar os inimigos. Há um elemento "exterior" que não deve ser esquecido: nós, que pretendemos representar metade da plebe romana com cinco a sete homens, e todo o exército romano com cerca de nove — e não é por falta de atores — dificilmente poderíamos fazer uso de um Coriolano de cem quilos.

W. Você, em geral, preconiza que se proceda ao desenvolvimento das personagens passo a passo. Por que não fazer o mesmo a Coriolano?

B. Talvez porque Coriolano não sofre uma autêntica evolução. O fato de que ele, o mais romano dos Romanos, se torne o seu maior inimigo, ocorre, justamente, porque se mantém idêntico.

P. Houve já quem chamasse o *Coriolano* a tragédia do orgulho.

R. Na nossa primeira leitura, verificamos que foi o fato de Coriolano acreditar-se insubstituível que provocou a sua tragédia e a de Roma.

P. E não provirá essa conclusão da circunstância de uma tal interpretação tornar a peça atual para nós, uma vez que encontramos no nosso país algo semelhante e sentimos que as lutas que daí resultam são trágicas?

B. Com certeza.

W. É, pois, importante apresentar Coriolano e tudo o que lhe acontece e se passa à sua volta de modo que ele possa vir a sentir essa crença. A sua utilidade tem de ser superior a todas as dúvidas.

B. Vejamos um aspecto que serve de exemplo para muitos outros: já que se está falando do orgulho de Coriolano, investiguemos onde é que ele revela humildade, seguindo Stanislawski, que exigia que quem desempenhasse o papel de avaro mostrasse também um momento de generosidade.

W. Está pensando na aceitação do posto de comando?

B. Talvez. Mas ponhamos um ponto final nisto, por enquanto.

P. Ora, que ensinamentos conteria a cena, representada desta maneira?

B. Que a posição das classes oprimidas pode ser fortalecida por uma ameaça de guerra, enquanto ameaçada e debilitada pela deflagração de uma guerra.

R. Que uma situação irremediável pode unir a classe oprimida, que o aparecimento de uma solução pode desuni-la, e, além disso, que uma guerra pode desempenhar, justamente, o papel de solução.

P. Que diferenças de rendimentos podem desavir a classe oprimida.

R. Que os combatentes, e mesmo os inválidos de guerra, embelezam a guerra com uma aura legendária quando ela significa vitória e que se podem predispor para novas guerras.

W. Que os mais belos discursos não podem banir as realidades do mundo, mas que podem ocultá-las temporariamente.

R. Que os senhores "orgulhosos" não são tão orgulhosos, que não se curvem perante os da sua igualha.

P. Que a classe dos opressores também não está completamente unida.

B. E daí por diante...

R. Você acha que é possível extrair tudo isto, e ainda mais, da leitura desta peça?

B. Tudo isto se pode extrair e se pode adicionar.

P. E é por termos consciência de todos esses fatos que vamos representar a peça?

B. Não só por isso. Quisemos ter o prazer de tratar um trecho da história analisando-o minuciosamente, e quisemos transmitir esse prazer. Quisemos, ainda, ter uma experiência dialética.

P. Não será este último aspecto algo muito sutil, reservado apenas a umas quantas pessoas informadas?

B. Não. Mesmo nos “panoramas” das barracas de feira e nas baladas populares, a gente simples — que é, afinal, tão pouco simples — gosta de histórias que tenham por tema prosperidade e a queda dos grandes, a eterna mudança, a astúcia dos oprimidos, as possibilidades do homem. E buscam a verdade, isto é, “o que fica por trás dela”.

(1954)

PRESSA RELATIVA

Na *Filha Adotiva*, de Ostrowski, há um chá das cinco em que a “caritativa” proprietária rural critica, bastante circunstancialmente, a vida da sua filha adotiva. Teria sido natural que dêssemos um caráter também circunstancial ao próprio ato de tomar chá. Contudo, decidimo-nos por uma cerimônia muda, que conferiu a este simples ato enorme importância. A criadagem devia preparar o chá, trazer o samovar, pôr a toalha, etc., tudo isto de forma extremamente lenta, mas cuidadosa. O empregado mais idoso vigiava as criadas que punham a mesa. O encenador determinou que esse empregado ao fim de algum tempo fizesse um gesto largo com o braço, sem qualquer pressa, aliás, para intimar as criadas a apressarem-se. Tal gesto revelava controle e domínio. A pressa é relativa. Difícil de executar foi a “lenta irrupção” (dentro do mes-

mo problema de relatividade) de um criado que chega atrasado com um prato de bolachas.

(1955)

UM RODEIO

O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO

P. Em X, propuseram a omissão do “caminho para as montanhas do Norte”, com o argumento de que a peça é longa e de que todo este ato é, no fim, apenas um rodeio. Vemos como a criada quer desembaraçar-se da criança, depois de tê-la retirado da zona de perigo imediato; todavia, não se separa dela, afinal, e só isso importa verdadeiramente, é o que se diz.

B. Deviam estudar-se os rodeios da ação que nos surgem nas novas peças, em vez de nos lançarmos num caminho encurtado, porque esse processo pode produzir um efeito, afinal, oposto. Alguns teatros omitiram na *Ópera de Três Vinténs*¹ uma das duas detenções do salteador Macheath, uma vez que ela ficava desde logo implícita no fato de Macheath, em vez de fugir, ir por duas vezes ao bordel. Fizeram-no “perder-se” por ir ao bordel, e não por lá ir demasiadas vezes; fizeram-no “perder-se” por ser negligente ou, antes, por ser muito negligente. Em suma, para serem concisos, acabaram por se tornar aborrecidos.

P. Dizem que o fato de a criada reivindicar a criança, no processo que decorre mais adiante, ficará diminuído se reduzirmos a afeição da criada.

B. Em primeiro lugar, não se trata, no processo, do direito que a criada tem à criança, mas sim, do direito da criança à que foi para ela a melhor mãe e, além disso, a aptidão da criada para fazer de mãe; a sua fidelidade e competência virão a ser, justamente, comprovadas por essa tão razoável hesitação em receber a criança.

R. Também me parece bem essa hesitação. A amizade é limitada, existe uma medida. Em cada pessoa há uma determinada porção de amizade, nem mais, nem menos, porção que varia,

¹ *Dreigroschenoper*.

também, conforme a situação. Pode ser consumida, pode ser recuperada, etc., etc.

W. É uma concepção realista, essa.

B. Parece-me demasiado mecânica. Pouco emotiva. Ora vejamos: os tempos adversos fazem que o humanitarismo se torne um verdadeiro risco para as pessoas humanitárias. Na criada Grusche entram em conflito o interesse pela criança e o seu próprio interesse. Ela tem de reconhecer ambos os interesses e tentar corresponder a ambos. Refletir sobre este aspecto da questão leva, ao que me parece, a uma interpretação mais rica e dinâmica do papel de Grusche, a uma interpretação verdadeira.

(1955)

OUTRO EXEMPLO DA DIALÉTICA APLICADA

Quando a pequena peça *Os Fuzis da Senhora Carrar*¹, que B. escreveu baseado numa peça em um ato de Sygne, foi ensaiada por um jovem encenador no Berliner Ensemble, Helene Weigel desempenhou o papel da Senhora Carrar, papel que anos antes interpretara no exílio, sob a direção de B. Tivemos de dizer a B. que aquele final, em que a peixeira entrega ao irmão e ao filho os fuzis que estavam enterrados e vai com eles para a frente de batalha, resultava irreal. Nem a própria Helene Weigel conseguia descobrir qual era a falha. Quando B. chegou ao local onde ensaiávamos, Helene Weigel estava representando magistralmente o desgaste psicológico crescente que as renovadas visitas dos habitantes da aldeia, sempre com novos argumentos, produziam nessa mulher que se tornara confiante e simultaneamente exasperada contra a prepotência; representava magistralmente o colapso que ela sofre quando lhe trazem o cadáver do filho que havia saído para ir pescar pacificamente. B. comprovou também que essa mudança de atitude, tal como Helene Weigel a desempenhava, não era completamente verossímil. Rodeávamos B. e trocávamos impressões entre nós. “Compreender-se-ia tal mudança, se fosse apenas o resultado do trabalho de agitação dos vizinhos e do irmão; a morte

¹ *Die Gewehre der Frau Carrar.*

do filho é demasiado”, disse alguém. “Você está sobrevalorizando a agitação”, disse B., abanando a cabeça. “E se fosse só a morte do filho?”, disse outro. “Nesse caso, ela simplesmente sucumbiria”, disse B. “É incompreensível”, disse por fim a própria Helene Weigel. “Golpe após golpe a atingem, e, ainda assim, é impossível acreditar no efeito dos golpes.” “Repita isto”, pediu B. Helene Weigel repetiu a frase. “A seqüência dos golpes, uns atrás dos outros, faz que a coisa se dilua”, disse P. Tínhamos descoberto o erro. Helene Weigel fizera que a Senhora Carrar cedesse visivelmente a cada golpe e sofresse um colapso, ao sobrevir o mais violento. Em vez disso, ela tinha de mostrar no seu desempenho como a Carrar vai progressivamente se endurecendo a cada golpe que a abala, e, repentinamente, sucumbe ao derradeiro. “Pois, foi assim mesmo que eu representei em Copenhague”, disse Helene Weigel admirada, “e, lá, consideraram certo”. “É espantoso”, disse B. após o ensaio ter confirmado a acuidade das nossas conjecturas, “é espantoso que, a cada vez, seja necessário repetir este mesmo esforço, para se observarem as leis da dialética!”

(1953)

UMA CARTA AO INTÉRPRETE DO JOVEM HÖRDER NA BATALHA DE INVERNO¹

Segundo as reportagens dos jornais da noite e conforme as suas próprias declarações, você encontra ainda consideráveis dificuldades ao interpretar o papel do jovem Hörder. Queixa-se de não acertar, várias noites, com o tom devido, mais particularmente numa certa cena em que tudo o que se segue depois decorre automaticamente errado.

Já o pusemos de sobreaviso, oportunamente, contra essa expressão “acertar com o tom devido”, pois ela refere-se a determinada forma de representar que, a nosso ver, é inaceitável. Por “tom devido” não entende você a “entoação natural”. Por “acertar com o tom devido” entende, provavelmente, um fenômeno que se

¹ *Winterschlacht.*

verifica vulgarmente nas barracas de tiro das feiras e que consiste em pôr a funcionar todo um dispositivo musical quando se acerta na mosca de um alvo. Esta comparação com uma feira não encerra qualquer intuito depreciativo, com ela se pretende, apenas, “acertar” em algo falso, mas não indigno.

O caso é que você, por um lado, não fixou suficientemente o seu papel, de maneira que pode haver um deslize no “tom”, e, por outro, o fixou bem demais, de maneira que todos os tons dependem inevitavelmente de um só. Até a expressão “fixar” é, neste contexto, duvidosa. Empregamo-la, geralmente, noutras circunstâncias, referindo-nos à operação de aplicar fixador em desenhos para evitar a possibilidade de se apagarem.

Você não deveria, efetivamente, decorar tons, e sim, o comportamento da personagem que vai interpretar, independentemente dos tons, mesmo que ocasionalmente a eles associado. O mais importante é a atitude a assumir em relação à personagem, atitude que determina o comportamento dela.

Mas vamos analisar o problema.

As suas dificuldades principiam na cena dos monólogos longos. Todas as dúvidas em relação à *Batalha de Inverno*, que haviam assaltado Nohl, amigo e camarada de Hörder, se manifestam abertamente e o compelem a agir, a desertar. Nohl alcança, nos seus monólogos, a calma de quem toma uma decisão. Hörder, repelindo arrebatadamente a dúvida a que vê o amigo “entregar-se”, cai, por esse motivo, numa extraordinária agitação, e nisto reside a maior dificuldade. Ao afirmar, violento, esse ponto de vista, que é para ele natural, o ponto de vista nazi, Hörder fraqueja (ou põe à mostra o abalo que já o possuía), e desta circunstância resulta qualquer coisa de doentio. Esta atmosfera doentia que decorre do fato de o jovem Hörder, doutrinado pelos nazistas, ter de aplicar uma força desmedida, diante do amigo Nohl acometido de dúvidas, consegue-a você de forma magnífica na sua interpretação. Só de um prisma nazi tal fato é uma enfermidade, enfermidade que, por sua vez, revela os males mais profundos do nazismo, dos quais o jovem Hörder há de se libertar para conseguir uma nova saúde. A cena não saiu tão bem nas noites em que você utilizou um tom “agudo demais”, ou seja, sempre que o tom fosse estridente e sua expressão grotesca, desde o início da cena.

A partir desse momento, a contradição *doente-são* desempenha um papel decisivo no processo da modificação. Na cena subsequente, Nohl, ao passar para o lado dos russos, deixou o jovem Hörder, sozinho, na companhia dos oficiais nazis, cavando ainda mais fundo o isolamento de Hörder em relação a estes. A visita que faz à pátria revela como se afastou também dela. Parece-me que são quatro os golpes que o atingem: o desprezo da mulher de Nohl (que desertou), e a quem antes venerara arrebatadamente; uma canção popular alemã repassada de ternura; a terrível revelação da mãe acerca do assassinio do seu irmão por ordem do Estado, e uma citação de um livro de Ernst Moritz Arndt sobre os direitos e os deveres burgueses de um soldado burguês. É já em estado de perturbação que recebe a ameaça do pai de entregá-lo à Gestapo. Os soluços pueris com que você acompanha então a fuga de Hörder — encarrega a mãe de pedir contas ao pai — deram a alguns críticos a impressão de serem “patológicos”. Tais críticos também consideram, provavelmente, patológico, o pavor da morte que o príncipe de Homburgo manifesta; mas, o que é muito mais grave é que (quase) todos eles são casos desesperados de pequenoburgueses, desejosos de despojarem o homem das suas características de classe, para, assim, obterem o homem em si próprio, o Homem, pura e simplesmente. O jovem Hörder, neste momento, não é, de veras, um herói; nem mesmo se deveria falar, jamais, de heróis “nos seus momentos de fraqueza, nos seus momentos não-heróicos”; é muito mais saudável falar de homens nos seus momentos heróicos. Tal como Hamlet, não consegue pôr ordem no caos, nem sequer tirar dele qualquer proveito próprio. Cumpre piamente a ordem de regresso à frente, após a licença. Esta cena representa-a você com acerto, mostrando participar dos acontecimentos e, simultaneamente, ser-lhes superior; lega, assim, à casa de arrecadação do Panteão da arte, freqüentado pelos Mestres, um notável clichê de herói.

As dificuldades recomeçam, evidentemente, a seguir. Há duas outras cenas curtas. (Hörder nega-se a participar da execução de guerrilheiros, é condenado à morte e recusa matar-se.) Você tem de mostrar como uma convalescença mental acarreta a morte.

Nem honrarias resplandecentes nem a Cruz de Cavaleiro conseguiram afastar Hörder do povo, que é, afinal, quem sempre

tem de pagar tais honrarias; o esplendor da glória não o cegou para sempre. Hördér suspende a sua atividade a serviço de Hitler. Já não consegue, todavia, desenvolver qualquer atividade contra Hitler. Tal como não consegue pôr ordem no caos que reinava na família, também não consegue pôr ordem no caos que é o Estado. Afasta-se.

(Pode-se objetar que as circunstâncias já não lhe permitiam tornar-se um herói. Mas essa argumentação é escusada. O que conta é o fato de Hördér não se tornar um herói. A classe burguesa a que pertence e da qual não se separa completamente, nem mesmo se encontra na mesma situação: há coisas que as circunstâncias não lhe permitem.)

Na cena dos guerrilheiros você sabe encontrar — o que de nada valerá, decerto, para quem exige heróis — uma expressão magnífica: o terror contraditório de Hördér, ao recusar-se a dar ordem para enterrar os guerrilheiros; terror da barbaridade e, simultaneamente, da sua própria insubordinação. Na cena da morte, porém, é raro você conseguir, na sua configuração da personagem, abandonada pelos “maus espíritos”, uma fusão de traços que revelem heroicidade e, simultaneamente, suscitem lástima. No *ABC da Guerra*,¹ que nunca lhe mostrei, você podera comprovar quanto a sua atitude se aproximou daquele ordenança alemão encontrado pelos russos às portas de Moscou completamente desorientado. Mas o modo como você profere o apelo de Hördér por uma outra Alemanha é pura obra do acaso. Este apelo devia ser o grito de Roland por uma “outra” Alemanha. O que o leva a retrair-se e a coibir-se de todas as emoções não é o receio do *pathos*, mas, sim, o receio de um falso *pathos* ingenuamente nacional, o *pathos* histórico de Roland esvaziado do seu conteúdo, que assombra fantasmagoricamente os nossos palcos reduzidos a uma caricatura. Você deveria sentir respeito por Hördér e, simultaneamente, uma compaixão que se contrapusesse a esse respeito. Quero dizer: tudo depende da atitude que você adotar em relação à personagem. E só um conhecimento exato do momento histórico e a capacidade de elaborar atitudes contraditórias poderão auxiliá-lo nesse aspecto.

¹ *Kriegsfibel*.

Este conhecimento e esta capacidade podem ser adquiridos. Ambos pressupõem a adoção de uma sólida perspectiva, nesta época das grandes lutas de classes e de povos.

(1954)

A MÃE CORAGEM EM DUAS INTERPRETAÇÕES

As representações realizadas nos moldes vulgares, suscitando empatia para com o protagonista, induzem o espectador (segundo testemunhos vários) à fruição de um prazer específico: o êxito da natureza indestrutível de uma personagem vigorosa, fustigada pelas iniquidades da guerra. A participação ativa da Mãe Coragem na guerra não é concedida qualquer importância, a guerra é uma fonte de renda, possivelmente a única. Excetuando esse aspecto da participação na guerra, e apesar dele, o efeito produzido neste tipo de representação é semelhante ao que se obtém na peça *Chvéik*, em que o espectador — num âmbito, aliás, cômico — triunfa, juntamente com Chvéik, dos planos elaborados para seu sacrifício pelas grandes potências em guerra. O efeito que se produz na Mãe Coragem encerra, contudo, um valor social menor, precisamente porque a participação dela na guerra não é levada em conta; e essa participação, por mais indiretamente que seja revelada, é, sem dúvida, verdadeira. O efeito resultante de uma representação deste tipo é francamente negativo. A Mãe Coragem surge-nos principalmente como mãe e, assim como Níobe, não consegue proteger os filhos da fatalidade da guerra. A profissão de vendedora e a forma como a exerce conferem-lhe, quando muito, um caráter “realisticamente não idealista”, mas não fazem que a guerra perca seu cunho de fatalidade. A guerra é também, nesta forma de representação, puramente negativa, mas Mãe Coragem sobrevive, se bem que desfigurada. Em contrapartida, Helene Weigel, empregando uma técnica que lhe impedia completa empatia para com a personagem, conferiu à profissão de vendedora não um caráter natural, mas, sim, histórico, ou seja, enquadrando-a numa época histórica e transitória; quanto à guerra, apresentou-a como sendo a melhor época para o comércio. O comércio, na sua interpretação, era também, evidentemente, apresentado como fonte de lucro, mas

uma fonte poluída, em que Mãe Coragem bebeu a morte. A mãe-vendedora tornou-se uma imensa contradição que a desfigurou e a deformou, a ponto de torná-la irreconhecível. Na cena do campo de batalha, que, nas interpretações habituais, é suprimida a maior parte das vezes, Helene Weigel foi uma autêntica hiena: apenas cedeu suas camisas porque viu o ódio da filha e, sobretudo, porque temia qualquer recurso à força, e atirou-se ao soldado que fugia com o casaco, praguejando, como uma leoa. Após a desfiguração da filha, amaldiçoa a guerra com a mesma honestidade com que, depois, a exalta, na cena subsequente. Helene Weigel modulou, desta forma, os elementos contrastantes, em todos os seus aspectos abruptos e inconciliáveis. A revolta da filha contra si (quando é salva a cidade de Halle) atordo-a por completo, mas não lhe serve de ensinamento. A interpretação de Helene Weigel deu à tragédia da Mãe Coragem e da sua vida um significado que o público pode apreender em toda a sua profundidade: uma tremenda contradição aniquila determinada pessoa, contradição que podia ser solucionada, mas somente pela sociedade e através de longas e terríveis lutas. A superioridade moral desta representação vinha do fato de nela se apresentar o homem, por mais vigoroso que este possa mostrar-se, como susceptível de ser destruído!

(1951)

EXEMPLO DE DESCOBERTA DE UM EFEITO CÊNICO PELA PERCEPÇÃO DE UM ERRO

Na peça chinesa de agitação *Milho para o Oitavo Exército*¹, camponeses fazem contrabando de milho para o oitavo exército revolucionário de Mao Tsé-Tung. Depois de feita a adaptação da peça, o jovem encenador explicou a Brecht alguns pormenores das principais soluções cênicas que adotara.

A peça desenrola-se no gabinete principal e seu respectivo anexo, numa prefeitura. Quando o encenador se referiu a uma pequena mesa que pretendia colocar no centro do palco e na qual um comerciante que colaborava com os japoneses e, ainda, o chefe de um destacamento da guarnição deviam ser, sucessivamen-

¹ *Hirse für die Achte.*

te, servidos pelos camponeses, B. chamou-lhe a atenção para o fato de que ficariam sentados com as costas voltadas para a porta da entrada, o que decerto não lhes agradaria, já que se encontravam num local em que não eram vistos com bons olhos. O encenador concordou imediatamente, mas hesitou em puxar a mesa para o lado, pois, argumentou, o espaço cênico perderia assim todo o seu equilíbrio; a um dos lados estava o gabinete anexo, só raramente utilizado na representação. “Hum! Um erro na sua decoração!”, disse B., interessado. “As duas salas são imprescindíveis? O anexo não poderia ser construído apenas quando fosse necessário? Bastava para isso que os camponeses armassem um biombo.” O encenador explicou por que razão tal coisa não era possível. (B. havia colaborado na preparação da peça, mas, agora, ao tratarem da encenação, esquecia-se do que aprendera pela leitura e pelo trabalho prévio e “deixava-se apanhar de surpresa pelo desenrolar da história”.) “Ora bem”, disse B., “temos, então, de animar essa sala contígua. Precisamos de uma ação que se relacione com a ação principal e que tenha um objetivo bem determinado. Que é que poderemos pôr ali, que se ligue ao projetado contrabando? Olhe, ocorre-me, agora, mais outro erro. O guerrilheiro que simula o assalto do oitavo exército à aldeia, assalto com que os camponeses pretendem desculpar, perante os japoneses, a desapareção do milho, abandona o palco sem que fique bem explícito que, a seguir, irá transportar o milho através das montanhas. Em que estação é que a coisa se passa?” “Em agosto, visto que o milho acabou de ser colhido; isso o senhor não pode alterar.” “E não será possível arranjar alguém que esteja fazendo um casaco bem quente, destinado, precisamente, ao guerrilheiro? Ora veja: podemos, por exemplo, pôr uma mulher na sala contígua costurando o casaco, ou melhor, remendando-o.” Concordamos, por fim, em que deveria se remendar a sela do cavalo do prefeito. O cavalo era necessário ao transporte.

Decidimos incluir duas mulheres, mãe e filha, que cochichassem e rissem quando o colaboracionista fosse fechado no armário-arquivo. Esta idéia se mostrou fecunda em muitos aspectos. A comicidade da simulação do assalto, em presença do colaboracionista encerrado no armário, podia ser sublinhada pelo riso disfarçado das mulheres. O colaboracionista poderia manifestar sua

desconsideração pelas mulheres, fazendo tanto caso delas como de uma esteira que estivesse no chão, etc. Dava-se, assim, sobretudo, devido realce à cooperação de toda a população, e as mulheres que remendam a sela e a entregam depois ao guerrilheiro constituiriam um elemento poético. "Do contato com o erro surgem efeitos positivos", disse B., ao afastar-se.

(1953)

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA MANEIRA DE APRESENTAR OS CARACTERES

A peça popular chinesa *Milho para o Oitavo Exército* mostra como uma aldeia chefiada pelo seu prefeito priva, pela astúcia, os ocupantes japoneses e as quadrilhas de Chiang Kai-Chek a eles associadas de receberem a sua colheita de milho, e a entrega ao oitavo exército revolucionário.

O encenador procurava para o papel de prefeito da aldeia um ator capaz de representar a figura de um homem astucioso. B. criticou este critério. Por que razão é que o prefeito não havia de ser um homem simples e sensato? São os inimigos que o compelem a andar por caminhos travessos e a lançar mão da astúcia. É possível que o plano tenha partido do jovem guerrilheiro, propenso a fantasias; mas é o prefeito que o leva a efeito, mesmo quando o guerrilheiro, perante os obstáculos crescentes, há muito considera o seu plano irrealizável e quer improvisar outra coisa. Trata-se de uma aldeia qualquer da China, e não de uma aldeia onde se encontra um homem particularmente astuto. É a necessidade que torna os homens astutos.

(1953)

UMA CONVERSA SOBRE A EMPATIA POR COAÇÃO

B. Tenho aqui a *Poética* de Horácio, na versão de Gottsched. Formula de uma forma linda uma teoria referente ao teatro da

qual nos temos ocupado com freqüência e que foi proposta por Aristóteles!

*Tens de encantar e prender
O coração do leitor.
Sempre quem ri nos faz rir,
E a tristeza, quando a vemos,
Aos nossos olhos traz lágrimas.
Deves, pois, se queres que eu chore,
Teus olhos mostrar primeiro
Todos molhados de pranto.*

Gottsched remete-nos imediatamente, nesta famosa passagem, a Cícero, que, escrevendo sobre retórica, se referiu ao ator romano Polus que devia interpretar a figura de Electra chorando pelo irmão. Como o seu único filho lhe havia morrido justamente naquela altura, Polus levou o vaso das cinzas consigo para o palco e disse os versos alusivos "dirigindo-se de tal maneira a si próprio que a perda que sofrera lhe ditou lágrimas sinceras. E não houve ninguém que pudesse suster as lágrimas".

Não podemos, efetivamente, deixar de aplicar a tal ocorrência o epíteto de bárbara!

W. O intérprete de Otelo poderia, igualmente, ferir-se a si próprio para provocar em nós o prazer da compaixão! Mas a verdade é que lhe sairia menos caro se, em vez disso, momentos antes de entrar em cena, alguém lhe passasse para a mão uma apreciação elogiosa ao desempenho de um colega; é de supor que tal processo nos levaria também a esse estado de espírito geralmente tão apreciado e que se caracteriza pela impossibilidade de conter as lágrimas.

B. Seja qual for o caso, a intenção é idêntica: encher-nos a barriga com uma dor que seja transferível, isto é, que possa ser separada do motivo que a suscitou e posta, depois, sem sofrer dano, à disposição de outro motivo. O decurso dos acontecimentos, na poesia, desaparece pois, como acontece ao gosto da carne, num molho de paladar acentuado.

P. Ora bem, Gottsched pode ter-se conduzido, aqui, como um bárbaro, e Cícero também; mas o que Horácio tem em mente é

uma sensação autêntica, provocada pelo próprio decurso do acontecimento apresentado, e não uma sensação de empréstimo.

W. Por que motivo dirá então "Se queres que eu chore" (*Si vis me flere*)? Apunhalar-me-ão a alma até que me venham as lágrimas "libertadoras"? Apresentar-me-ão acontecimentos tão enternecedores que me levem a mostrar-me humano?

P. Qual a razão por que você não consegue assumir uma atitude assim, se quando vê alguém sofrer sente compaixão?

W. Porque, para sentir compaixão, tenho de saber por que é que a pessoa sofre. Por exemplo, esse tal Polus. O filho dele podia ser um patife. Polus pode sofrer, apesar disso, mas eu, por que sofreria eu?

P. Mas pode formular uma hipótese idêntica em relação ao acontecimento que o ator representou no teatro e a cuja disposição pôs a sua dor.

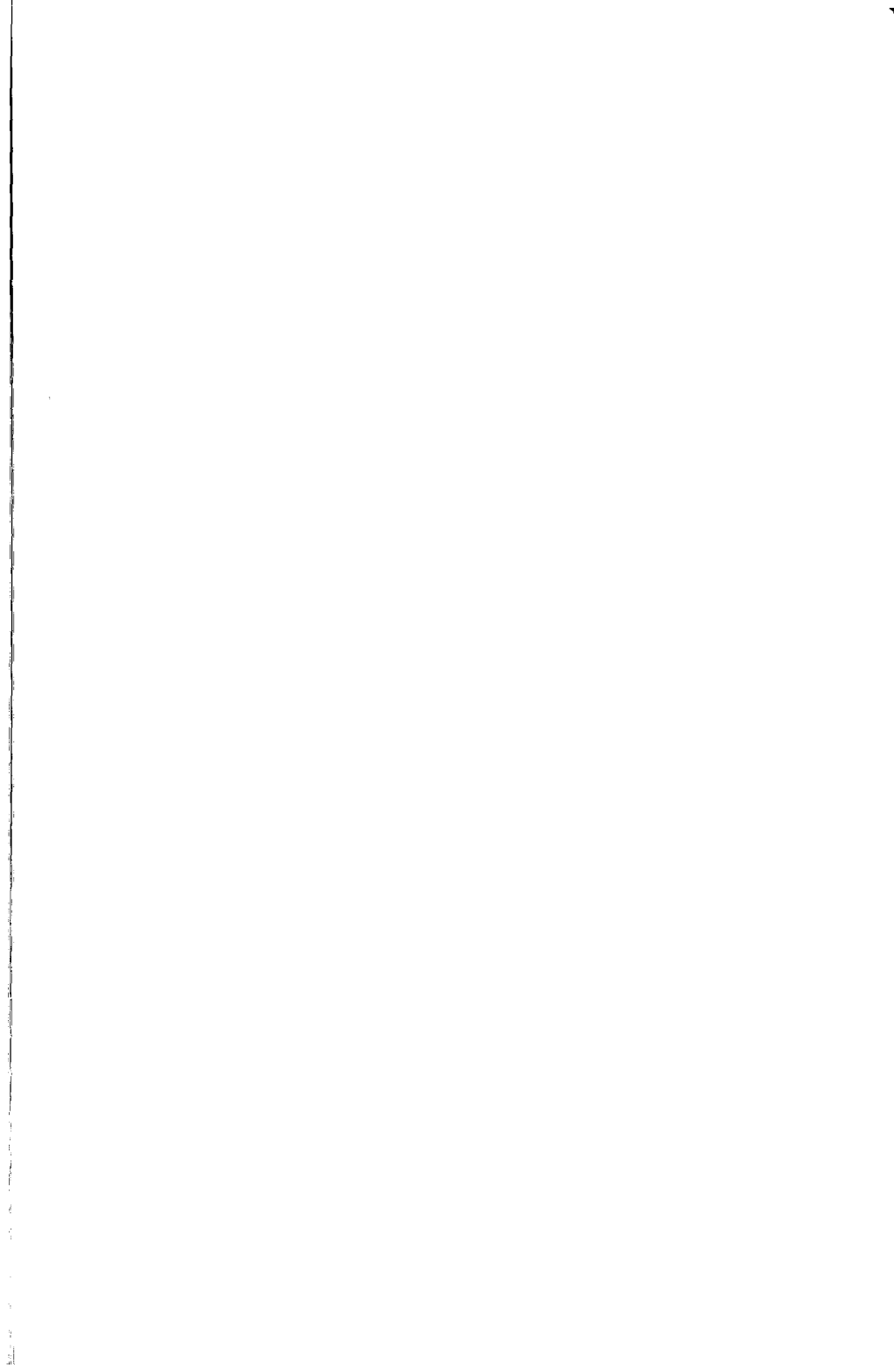
W. Se ele consentir. Se não me forçar a abandonar-me sem remissão a essa sua dor, que pretende, a todo o custo, fazer-me partilhar.

B. Suponhamos que uma irmã chora porque o irmão vai para a guerra, suponhamos que é uma guerra de camponeses, que ele é um camponês e que vai com os camponeses. Devemos entregar-nos, por completo, à dor daquela irmã? Ou não? Devemos poder, simultaneamente, nos entregar, ou não, àquela dor. Uma emoção específica se manifestará em nós pelo fato de reconhecermos e sentirmos que o acontecimento é dilemático.

(1953)

II

A *PRAXIS* NO TEATRO



PARA A ANTÍGONA DE SÓFOCLES

1

A absoluta ruína material e espiritual em que caímos suscitou sem dúvida, neste nosso desventurado e funesto país, uma vaga sede de novidade, e, no domínio da arte, tal sede, ao que consta, tem-se animado, aqui e ali, a tentar novos rumos. Mas reina grande confusão, parece, quando se trata de distinguir o que é velho do que é novo. Por tudo isso, e também porque os vencidos estão sendo ensinados em muitos locais a superarem o nazismo apenas mental e emocionalmente, é conveniente que os artistas não confiem cegamente na afirmação de que tudo o que é novo é bem-vindo. À arte, só é possível tomar uma orientação bem definida se progredir; mas é com a parte progressiva da população que deve fazê-lo, e não afastando-se dela; é com ela que tem de passar do estado de expectativa (esperando ser tratada) à ação, e de começar por entre a ruína geral. De modo algum será fácil retornar aos seus meios de expressão próprios e completá-los com outros novos. A rápida corrupção da arte, sob o nazismo, ocorreu de forma quase imperceptível. Os danos sofridos pelos edifícios teatrais dão, hoje em dia, muito mais na vista do que os que atingiram a arte dramática. É que os primeiros foram consequência da queda do nazismo, e os segundos, da sua estruturação. Fala-se ainda, hoje em dia, da técnica "brilhante" dos teatros de Göring, como se essa técnica pudesse ser aceita independentemente do objeto sobre o qual recaía o seu brilho. Uma técnica que servia para encobrir a causalidade social não pode ser utilizada para descobri-la. E já é tempo de surgir um teatro de gente interessada! A sociedade burguesa, cuja produção é anárquica, só por uma catástrofe descobre as leis do seu movimento; ou, como diz Marx, só quando o telhado lhe cai sobre a cabeça, descobre a lei da gravidade. Mas a desgraça é, por si só, uma péssima mestra. Os seus discípulos aprendem a fome e a sede, mas só raramente aprendem a fome da verdade e a

sede do saber. Não são as dores que levam o doente a conhecer a cura. E, da mesma forma, a testemunha ocular, tenha ela estado perto, ou longe, não será nunca promovida a perito. Se o teatro é capaz de mostrar a realidade, tem de ser, também, capaz de transformar a contemplação dessa realidade numa fruição. Ora bem, como fazer teatro dentro destes moldes? O que é terrível, nas ruínas, não é a casa que já não existe, e sim o fato de que também o lugar não existe mais. Os planos de construção, ao que parece, é que não se perdem nunca; e a reconstrução faz de novo surgir os antros do vício e os focos da doença. É uma vida febril que aparenta particular vigor; ninguém pisa o chão com tanta força como os doentes da espinha, que perderam a sensibilidade nas solas dos pés. E, assim, é difícil para a arte ter de exercer sua atividade, mesmo a mais vã, com absoluta desenvoltura.

Pode, pois, dar-se o caso de, numa época de reconstrução, justamente, não ser fácil fazer arte progressiva; este fato, porém, só deveria servir-nos de estímulo.

2

Para a presente realização teatral foi escolhido o drama de *Antígona*, porque, do ponto de vista do tema, podia conseguir uma certa atualidade e, do ponto de vista da forma, levantar problemas interessantes. Quanto ao teor político do tema, verificou-se que as analogias que este encerrava em relação à atualidade e que se haviam revelado espantosamente intensas, após uma completa racionalização do drama, resultavam prejudiciais; a grande figura de resistência, do drama antigo, não representa os combatentes da Resistência alemã, a quem devemos conferir importância muito maior. O poema daqueles não podia ser escrito aqui, fato tanto mais lamentável por serem poucos os acontecimentos que nos trazem, hoje em dia, à memória, e muitos os que os fazem voltar ao esquecimento. Não será desde logo evidente, para todos, que não se trata aqui da Resistência alemã; no entanto, só na posse dessa evidência se conseguirá obter a dose de alheamento necessária para ver com proveito o que nesta peça é, de fato, notável, ou seja, o recurso à força quando da queda dos dirigentes de um Estado. O prólogo não podia ousar mais do que apresentar um tópico atual e

esboçar o problema subjetivo. O drama *Antígona*, em seguida, desenrola a sua ação objetivamente, no plano dos governantes, plano que nos é alheio. Esta possibilidade de dar uma representação objetiva a um assunto de Estado de grande envergadura proveio, no entanto, precisamente, da circunstância (por outro lado fatal) de a peça antiga não nos convidar a uma identificação com a personagem principal, em virtude do seu isolamento histórico. Também os elementos formais de natureza épica que a peça continha concorreram para essa objetivação e constituíram, desde logo, um elemento de interesse para o nosso teatro.

A dramaturgia helênica tenta, por meio de diversos processos de distanciamento e, sobretudo, por meio da interpolação de coros, ressaltar, de algum modo, a liberdade de previsão que Schiller, por seu lado, não sabe como garantir ¹. Não pretendemos, aliás, de forma alguma, nem “evocar o espírito da Antiguidade” por meio do drama de Antígona, nem evocá-lo para esse drama; não podemos tomar em consideração, aqui, interesses filológicos. E, mesmo que sentíssemos o dever de fazer algo por uma obra como a *Antígona*, a única coisa a fazer seria torná-la útil para nós.

3

Já que não trataremos, propriamente, de experimentar uma nova dramaturgia, mas, sim, de experimentar uma nova forma de representação, numa peça antiga, a nova versão da *Antígona* não pode ser entregue aos teatros, como habitualmente, para que façam dela uma livre adaptação. Foi elaborado um modelo

¹ “A ação dramática movimenta-se perante mim, enquanto sou eu quem se move em torno da ação épica, que está como que imóvel. No meu parecer, esta distinção é muito importante. Se é o acontecimento que se desenrola perante mim, fico rigorosamente acorrentado, pelos sentidos, ao presente, a minha fantasia perde toda e qualquer liberdade, uma constante intranquilidade surge e persiste em mim, terei de me manter, sempre, diretamente preso ao objeto; a retrospectão e a meditação me são vedadas, porque uma força estranha me leva. Se for eu a mover-me em torno do acontecimento, que não me pode escapar, ser-me-á possível caminhar sem acertar o meu passo por ele; poderei deter-me mais ou menos tempo, conforme as minhas necessidades subjetivas, poderei permitir-me retrocessos ou antecipações. (*Correspondência com Goethe*, 26-12-1797.)

obrigatório para a representação, constituído por um conjunto de fotografias acompanhadas de notas explicativas.

A sobrevivência de um modelo como este depende, naturalmente, das possibilidades de imitação e de variação que oferecer. A dar-se o caso de, na reprodução do todo ou de determinadas partes, o efeito obtido não possuir vivacidade alguma, há que renunciar ao todo ou a essas passagens. Um modelo não pode apoiar-se em entoações cujo sortilégio provenha de vozes especiais, nem em gestos e movimentos de locomoção cuja beleza provenha de particularidades físicas especiais; vozes e movimentos desse tipo não podem servir para um modelo, pois nem são criados a partir de um exemplo, nem possuem carácter exemplar. Só será possível uma imitação fecunda de qualquer coisa se se mostrar como essa coisa é feita. Somente nestas circunstâncias o trabalho atual de utilização de modelos poderá ser uma fusão de elementos exemplares e de elementos sem exemplo.

Propor a utilização de um modelo representa, claramente, um desafio dos artistas de uma época que só aplaude o que é "original", "sem-par", "nunca visto" e que exige que tudo seja "único". E mesmo que reconheçam que um modelo não é propriamente um padrão, nada encontram na sua maneira de trabalhar que os ajude a se servirem de modelos; enquanto jovens, é bastante difícil esquecer o protótipo em que apóiam o seu desempenho, e agora aprendem a criar tudo nos seus próprios papéis, baseando-se por inteiro nos elementos que a estes conferem, justamente, um carácter próprio. Perguntar-me-ão que lugar terá a criação original na utilização de um modelo. A resposta é a seguinte: a moderna divisão do trabalho modificou, em vários domínios importantes, esse aspecto criador. O ato de criação tornou-se um processo coletivo de criação, um *contínuo* dialético, reduzindo-se, assim, a importância da invenção original isolada. Não é, realmente, necessário conceder demasiada importância à invenção quando da criação de um modelo, pois o ator que dele se utiliza nele integrará, imediatamente, o seu cunho pessoal. Tem plena liberdade de inventar modificações, particularmente as que tornem mais fiel a realidade, mais elucidativa ou mais satisfatória esteticamente a imagem da realidade que estiver elaborando. As figuras coreográficas (posições, movimentos, agrupamentos, etc.) podem ser

tratadas tanto servil como livremente; livre afluir da realidade. As modificações, quando compreendidas criteriosamente, revestem-se de um caráter modelar, o aprendiz transforma-se em professor, o modelo se transforma.

O propósito do modelo não é propriamente fixar uma forma rígida de representação — muito pelo contrário! É no modo de desenvolver o modelo que reside a máxima importância; há que provocar e explicitar alterações, e, em lugar dos atos de criação esporádicos e anárquicos, deverão surgir processos de criação que compreendam, indiferentemente, alterações graduais ou súbitas. O modelo elaborado no Teatro Municipal de Chur, após uma dúzia e meia de ensaios, deverá ser de antemão considerado incompleto; o fato de as suas falhas exigirem aperfeiçoamento devia, justamente, estimular os teatros a utilizá-lo.

4

a) O ARRANJO CÊNICO DE NEHER PARA A *ANTÍGONA*

Diante de um semicírculo de biombos cobertos de juncos pintados de vermelho, bancos compridos onde ficarão os atores que aguardam a deixa. Os biombos têm no meio uma fenda, onde foi colocada a aparelhagem de *pick-up*, que é utilizada à vista de todos, e pela qual saem os atores quando terminam a sua atuação. A área de representação é delimitada por quatro estacas, das quais pendem caveiras de cavalos. Em primeiro plano, do lado esquerdo, vemos uma banca com os acessórios necessários para a representação — as égides de Baco, a coroa de louros, em cobre, de Creonte, a taça com milho painço e o jarro de vinho de Antígona, e o banquinho de Tirésias. A espada de combate de Creonte será também pendurada, mais tarde, por um dos Velhos, nesse lado do palco. À direita, o suporte com a chapa de ferro que um dos Velhos percutirá com o punho, ao compasso do coral *Espirito da Alegria, Tu que Vens das Águas*. Para o Prólogo fez-se descer, com o auxílio de arames, uma parede caíada de branco. Nela vemos uma porta e um armário. Em frente da parede, uma mesa de cozinha e duas cadeiras, e adiante, à direita, um saco. Por sobre a parede é

descido, no início da cena, um letreiro com a indicação do local e do tempo. Não há cortina.

Os atores ficam, pois, sentados à vista de todos, no palco, e só ao pisarem a área de representação (intensamente iluminada) compõem as atitudes previamente marcadas para as personagens. Assim será impossível ao público imaginar-se transportado para o local da ação; sentir-se-á, antes, convidado a assistir à representação de um poema que, por muito restaurado que se encontre, é antigo.

Conceberam-se dois arranjos cênicos. No primeiro, os bancos dos atores delimitavam, a bem dizer, o local onde decorria a ação do antigo poema. O biombo, por detrás destes, era constituído por superfícies lisas de um material cor de sangue de boi, que sugeriam velas e tendas, ficando as estacas, com as caveiras de cavalos, de permeio. A área de representação devia ser apenas iluminada intensamente, e delimitada por bandeirolas a pouca altura. O enquadramento cênico moderno ficaria, assim, nitidamente dissociado do poema. Este arranjo descontentava-nos cada vez mais, até que resolvemos colocar a nova versão da ação precisamente entre as estacas, símbolos bárbaros do culto da guerra.

Uma terceira alternativa seria, ainda, possível: omitir o Prólogo e colocar por trás das bancadas, em vez de biombos, um quadro representando uma cidade moderna em escombros.

b) A INDUMENTÁRIA E OS ACESSÓRIOS

A indumentária masculina era de aniagem de cor natural e a feminina de algodão. Os trajes de Creonte e de Hémon tinham aplicações de couro vermelho. Para Antígona e Ismênia, os trajes eram cinzentos.

Dedicou-se atenção especial aos acessórios, que foram encomendados a artesãos competentes. O nosso intuito não era dar ao público e aos atores uma aparência de autenticidade, mas apenas proporcionar-lhes belos acessórios.

5

Quanto ao estilo da representação, concordamos com Aristóteles quanto a considerar a fábula o cerne da tragédia, mas discordamos dele no que respeita ao objetivo a que deve obedecer a sua representação. A fábula não deve ser um mero ponto de partida para toda a espécie de digressões no domínio da psicologia ou em qualquer outro; deve, sim, conter tudo em si, e tudo deve ser feito em função dela; basta narrá-la para que todos os acontecimentos nela contidos se efetivem. Tanto as disposições de grupo como a movimentação das personagens devem *narrar a fábula* (que é uma concatenação de ocorrências); e também ao ator não cabe outra missão senão esta. A estilização, que confere ao seu desempenho um caráter artístico, não deverá banir a naturalidade, mas sim, acentuá-la. Um temperamento transbordante, uma dicção ostensiva, de recorte gritante, são prejudiciais. Estilizar significa destacar fortemente o que é natural; o objetivo da estilização é revelar ao público, que é uma parte da sociedade, tudo o que, na fábula, é importante para a sociedade. O chamado "mundo do poeta" não deve, pois, ser tratado como um mundo fechado, autoritário, "lógico em si"; de tudo o que ele contiver do mundo real há que extrair o efeito. A "palavra do poeta" não tem de ser mais sagrada do que verdadeira, o teatro não está a serviço do poeta, mas da sociedade.

6

Para subordinar a representação à fábula, deram-se aos atores, ao ensaiar, versos de ligação, que os faziam assumir a atitude de narradores. Antes de a intérprete de Antígona transpor, pela primeira vez, o limite da área de representação, dizia (nos ensaios posteriores, foi o encenador quem se encarregou de tal):

*Mas Antígona, a filha de Édipo, foi com o vaso
Recolher terra, para cobrir o corpo de Polinício
Que o tirano irado lançara à rapina de aves e cães.*

A intérprete de Ismênia dizia, antes de entrar:

E Ismênia, a irmã, encontrou-a, quando recolhia terra.

Antes do verso I, a intérprete de Antígona dizia:

Com amargura chorou então Antígona a má sina dos irmãos.

E assim por diante. A fala ou atuação, seguindo-se a um preâmbulo, adquire o mero caráter de particularização, o que impede a metamorfose completa do ator na personagem; o ator mostra, apenas. Os versos de ligação vêm reproduzidos sob as ilustrações na forma de legendas, e delas terão de ser separados na altura devida.

Também as máscaras, bastante mais caracterizadas do que o normal, tinham uma intenção narrativa; nos Velhos, por exemplo, a caracterização devia mostrar a devastação que o hábito de dominar provoca nas fisionomias, etc. Tal efeito não foi completamente logrado, como se vê pelas fotografias.

O tempo da representação era muito rápido.

7

A análise desse modelo torna-se, aliás, em certa medida, mais difícil, por ele conter muitos elementos supérfluos e provisórios, que terão de ser descobertos e excluídos. Esta objeção reporta-se ao domínio da mímica, ao qual os atores, à exceção de Helene Weigel, tendem a recorrer para sair de apuros. Depara-se-nos, hoje em dia, uma quase inextricável mistura de estilos, bem característica da nossa época, época de saldo, em que se exibem peças de todas as épocas e de todos os países e em que para elas se concebem os estilos mais diversos, sem qualquer preocupação de conseguir um estilo próprio. Todos estes esforços, naturalmente, falham; numa só e mesma representação encontramos um patetismo sonoro e uma extravagância que tornariam insuportáveis Êsquilo e Gozzi, respectivamente. Os atores realizam claramente seus desempenhos em função de objetivos que são totalmente diferentes

entre si. Este descalabro reflete-se também, naturalmente, no domínio específico do modelo — o das posições e dos agrupamentos. O agrupamento das personagens é, em geral, o aspecto que denota ter sido alvo de um trabalho mais cuidadoso. Era a sobriedade que conferia importância à movimentação, na deslocação dos grupos e das personagens. As “constelações” isoladas, e, mesmo, as distâncias, possuem valor dramático, e, em determinados momentos, o simples movimento de mão de um ator pode modificar a situação. O que se pretende é que as invenções da encenação e dos atores sejam apreendidas pelo público como idéias; também neste campo se perderam todas as bitolas e ninguém consegue distinguir o que é grande do que é pequeno. Tanto neste aspecto, como nos restantes, o estudo das reproduções e das notas deveria incidir, principalmente, sobre o espírito de tentativa e de diversificação que transparece delas, espírito que há, sem dúvida, que impor à confusão e ao excesso que caracterizam este nosso modo exaustivo, acabado e cheio de generalidades de produzir arte.

Assim como não se deve menosprezar uma experiência, mesmo que não a consideremos satisfatória, também não devemos fazer que se malogre pelo simples receio de que ela venha a implicar uma renúncia à *praxis* até então adotada. O teatro pode ser simples ou complexo. E na arte da dança atingem-se bons momentos, mesmo quando não se dança a preceito. Não será, também, necessário trabalhar os “modelos” com seriedade maior do que a que exige qualquer outra atividade lúdica. É perfeitamente possível estabelecer um paralelo entre este tipo de modelos e o *Cravo Bem Temperado*.



A UTILIZAÇÃO DE UM MODELO RESTRINGE A LIBERDADE ARTÍSTICA?¹

Winds: Para procedermos a um estudo de encenação, o senhor pôs ao nosso dispor, nos ensaios da *Mãe Coragem*, todos os documentos utilizados na representação de Berlim. O seu representante, a senhora Berlau, informou-nos pormenorizadamente dos seus desejos, a mim, ao encenador, ao cenógrafo e aos atores, desejos esses que nos foram explicados através de numerosas fotografias de arranjos cênicos, com textos explicativos, e mais as suas notações de cena. Por ser pouco habitual, em teatro, verificar-se uma influência do autor sobre a representação a tal ponto intensa e detalhada, e por ser esta a primeira vez que realizamos aqui em Wuppertal uma experiência deste gênero, de forma assim tão manifesta, seria interessante conhecer que motivos o levaram a empreender um espetáculo-padrão e a apresentá-lo como modelo definitivo para outros ensaios.

B. A *Mãe Coragem e os Seus Filhos* poderá ser, também, representada segundo o velho estilo de representação. (Os nossos teatros têm a possibilidade de levar tudo à cena — desde o *Édipo à Pele de Castor* —, o que não significa posse de um estilo próprio, vigoroso, que fundamenta em si os testemunhos de muitas culturas, mas, sim, carência de estilo próprio.) Nesse caso, porém, certamente se perderiam os efeitos muito especiais característicos de uma peça deste tipo, malogrando-se, assim, sua função social. O primeiro comentário de qualquer cocheiro sobre o automóvel, se deixado a sós com este, seria, tal e qual: “Ora, é esta a grande novidade?” — E, dito isto, atrelar-lhe-ia oito cavalos e o poria em marcha. Não é possível um acesso puramente teórico aos métodos do teatro épico; o melhor processo é a cópia, no domínio da

¹ As perguntas foram feitas pelo diretor do teatro de Wuppertal, E. A. Winds.

prática, cópia que deverá ser, evidentemente, acompanhada de um esforço desenvolvido com vista a descobrir os motivos que determinam as disposições de grupo, os movimentos e os gestos. Provavelmente, será necessário ter feito uma cópia, antes de se poder fazer um modelo. Configurando artisticamente os homens e apresentando-os em evolução, a literatura contribui grandemente para que o homem se conheça a si mesmo. Através dela, é possível dar a conhecer tudo o que há de autenticamente novo no primeiro estádio dessa evolução. Este grande papel autônomo da arte só pode caber a uma arte verdadeiramente realista. O realismo não é, pois, um tema para discussões literárias de bastidores, mas, sim, o verdadeiro fundamento da arte, do seu significado social, e, simultaneamente, da atitude do artista perante a sociedade. Os nossos livros, os nossos quadros, os nossos teatros, os nossos filmes e a nossa música podem e devem contribuir decisivamente para a solução dos problemas vitais do nosso país. A ciência e a arte assumem, na estruturação social da nossa República, uma posição de tal modo eminente, por ser essa a posição adequada à importância de uma ciência progressista e de uma arte realista. Esta política-através-da-cultura exige à nossa inteligência uma fecunda colaboração, à altura dos seus objetivos. A política é coadjuvada por um movimento literário, teatral e cinematográfico, que tem por objetivo auxiliar milhares de homens na compreensão do passado e do presente e no conhecimento do futuro; pelos pintores, esculptores e músicos, em cuja arte transparece algo da maneira de ser da nossa época, e cujo otimismo ajuda milhares de homens.

W. E não é de temer que se perca, em certa medida, a liberdade artística, num espetáculo baseado num modelo como o que preconiza e em que a configuração cênica é realizada por imitação?

B. Esse protesto pela supressão da liberdade de configuração artística era de esperar, numa época de produção anárquica. Porém, também nesta mesma época se encontra, em certos domínios, uma continuidade na evolução; na técnica e na ciência, por exemplo, adotam-se as inovações fecundas, e existe o *standard*. E os artistas dramáticos que "gozam de liberdade de criação" não estão, ainda assim, tão livres como parecem, bem vistas as coisas. São eles, habitualmente, os últimos a libertarem-se de preconceitos, convenções e complexos centenários. E encontram-se,

sobretudo, numa dependência absolutamente indigna em relação ao “seu” público. Têm de “manter viva a sua atenção”, de o pôr num “estado de tensão”, isto é, têm de preparar as primeiras cenas de modo que o público “embarque” nas últimas; têm de aplicar-lhe mensagens psíquicas; têm de auscultar o gosto do público e de goiar-se por ele; o objetivo da sua atividade, em suma, não é divertir-se, e para edificá-la utilizam craveiras que lhes são estranhas. Os nossos teatros revelam, ainda, no fundo, uma atitude mercantil em relação ao público. Como pode haver neles grande liberdade, se tal liberdade viria a perder-se? Sobretudo a liberdade de escolher a forma pela qual servir o público.

W. E não é de temer que com uma teoria-padrão se incorra no perigo de reduzir tudo a fórmulas e de provocar uma certa rigidez, tornando-se o espetáculo, assim, um simples decalque?

B. É necessário libertarmo-nos desse desprezo tão freqüente pela cópia. Copiar não é o “caminho mais fácil”. Não é uma vergonha, é uma arte. Ou seja, é preciso tornar a cópia uma arte, precisamente para que não se verifique nem uma redução a fórmulas, nem rigidez alguma. Olhe, para citar a minha experiência pessoal desse processo, como dramaturgo copiei a dramática nipônica, helênica e elisabetana, e, como encenador, os arranjos cênicos do cômico popular Karl Valentin e os esboços de Caspar Neher, e não me senti, nunca, menos livre. Dê-me um modelo do *Rei Lear* que seja equilibrado, e verá como será para mim um prazer segui-lo. Que importa encontrar no texto que a Mãe Coragem, antes de se ir embora, deu dinheiro aos camponeses como pagamento do enterro de Kattrin, a filha muda, e, ao estudar o modelo, verificar que ela se pôs a contar o dinheiro na mão e tornou a guardar uma moeda na bolsa de couro? O texto só refere, efetivamente, o primeiro fato, o segundo vem no modelo, na interpretação de Helene Weigel. Acha que se deve conservar o primeiro e esquecer o segundo? É que, ao fim, o que nós damos ao teatro são cópias do comportamento humano, apenas. O agrupamento e a forma como os grupos se movem não são outra coisa senão testemunhos desse fato. O teatro vulgar não é realista, pois menospreza a observação. Os atores contemplam-se a si próprios, no seu íntimo, em vez de contemplarem o ambiente. Os acontecimentos decisivos que se desenrolam no mundo dos homens apenas lhes servem de veículo para uma exibição do seu temperamento, etc. Os

encenadores utilizam as peças como inspiração para as suas "visões", mesmo as novas peças, que não encerram visões, mas sim retificações do real. É melhor pôr um ponto final a tal estado de coisas. A cópia artística, tal como a elaboração de modelos, exige primeiro, naturalmente, aprendizagem. Os modelos, para poderem ser imitados, têm de ser susceptíveis de imitação. Deve-se saber distinguir tudo o que não for susceptível de ser imitado de tudo o que é exemplar. Além disso, há imitação servil e imitação livre. E, note-se, esta última não contém, quantitativamente, menor percentagem de semelhança. No que se refere à prática, serão utilizadas apenas como ponto de partida, no ensaio, as disposições cênicas pelas quais a história é narrada no modelo. Abstraindo o fato de as disposições cênicas de caráter narrativo não serem familiares aos nossos encenadores e de a função social das histórias que encontramos nas novas peças ser desconhecida e, em parte, desagradável, já é tempo de nos lançarmos, também no domínio teatral, a uma forma de trabalho que se coadune com a nossa época, uma forma de trabalho coletiva, que reúna em si todas as experiências vividas. Temos de conseguir realizar uma descrição da realidade que esteja cada vez mais próxima dela, o que se traduz, no domínio da estética, por maior sutileza e vigor. Tal coisa só será possível na medida em que utilizarmos algo que represente uma aquisição; mas não podemos, evidentemente, ficar por aí. As alterações no modelo, que só deviam efetuar-se para tornar mais exata, mais diferenciada, mais rica de fantasia e mais atraente artisticamente a reprodução da realidade (no intuito de exercer uma influência sobre essa mesma realidade), serão tanto mais expressivas quanto representarem uma negação de elementos previamente estabelecidos. Esta minha última afirmação é para quem seja versado em dialética.

W. Nas notações cênicas que após à *Mãe Coragem* é também abordado o conceito de teatro épico ou o estilo de representação épica. Peço-lhe que explique sucintamente essa forma de representação, visto que não somente os artistas, mas também todo o público que se interessa por teatro, desejarão ser mais pormenorizadamente esclarecidos a este respeito, tanto mais tratando-se de um estilo novo.

B. É extraordinariamente difícil descrever em poucas palavras do que consta uma representação épica. Até agora, as tentativas que se fizeram neste sentido levaram, na sua maioria, a banalizações extremamente equívocas (suscitando a aparência de que se pretende eliminar tudo o que seja emocional, individual, dramático, etc.). Nas minhas *Experiências* poderá encontrar esclarecimentos mais detalhados a este respeito. E repare, também, que esta forma de representação se encontra ainda em estado de desenvolvimento, ou, mais exatamente, em estado inicial, necessitando do trabalho de outros colaboradores.

W. Em sua opinião, o estilo de representação épica só se coaduna com a *Mãe Coragem* na medida em que esta é uma crônica, ou é também válido para toda a nossa produção teatral contemporânea? E poderá, também, ser associado aos clássicos, aos românticos ou aos dramaturgos do período de transição do século XIX para o século XX?

B. A forma de representação épica não poderá ser indiscriminadamente utilizada para todas as obras clássicas. Creio que é sobretudo fácil empregá-la, isto é, parece antes dar melhores resultados em relação a peças como as de Shakespeare ou às primeiras obras dos nossos clássicos (o *Fausto* inclusive). Mas tudo depende do caráter da função social da obra, função essa que deverá ser a de uma reprodução da realidade destinada a exercer influência sobre essa mesma realidade.

W. Quanto a mim, o que exijo do teatro épico é, devo dizer, que ele me liberte das limitações de uma concepção e de uma representação individualista, e espero que a objetivação que o senhor preconiza vá reviver o trabalho artístico do teatro. Não resta dúvida de que o espectador e o ouvinte de teatro não estão, hoje em dia, dispostos a corresponder integralmente ao tipo de ilusão que lhes é exigido (ilusão do "como se"), ou, mais precisamente, não estão dispostos a tolerar que os atores e os papéis representados se identifiquem numa interpretação cênica subjetiva, sobretudo para que o homem simples, mas receptivo, se sinta coercitivamente solicitado. Parece-me não ser apenas uma questão de tema, mas, sim, do direito à existência do teatro da nossa época. Devemos felicitar-nos pelo fato de novos impulsos estarem sendo dados à cena, no domínio da prática, pelos poetas e dramaturgos que estão

em condições de ajudar o teatro a sair da crise atual, se é que se
pode falar de crise em arte.

(1949)

ACERCA DA CONTRIBUIÇÃO DA MÚSICA PARA UM TEATRO ÉPICO

No que diz respeito à minha produção pessoal, as peças em que a música contribuiu para um teatro épico foram as seguintes: *Tambores da Noite*, *O Currículo do Baal Associal*, *A Vida de Eduardo II de Inglaterra*, *Mahagonny*, *A Ópera de Três Vinténs*, *A Mãe*, *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas*¹.

Nas primeiras peças, a música foi empregada de forma assaz corrente; tratava-se de canções ou marchas, e quase nunca lhes faltava motivação naturalista. Mesmo assim, a inclusão da música serviu para romper o tradicional convencionalismo dramático; o drama ficou menos pesado, ou, como quem diz, mais elegante; a representação teatral adquiriu um cunho artístico. A estreiteza, a atmosfera abafada, a viscosidade dos dramas impressionistas e a maníaca unilateralidade dos dramas expressionistas tornaram-se evidentes, muito simplesmente em virtude das alterações que a música introduziu no drama. Simultaneamente, a música veio possibilitar o que já há muito deixara de ser natural, um "teatro poético". Fui eu mesmo o autor desta música. Cinco anos mais tarde, porém, quem escreveu a música para a *reprise*, em Berlim, da comédia *Os Homens São Homens*², no Teatro Municipal, foi Kurt Weill. A música passava agora a ter qualidade artística (valor próprio). A peça é de comicidade fácil e Weill incluiu nela um pequeno noturno (acompanhado com projeções de Caspar Neher) e, ainda, uma música marcial e uma canção cujas estrofes eram cantadas enquanto se procedia à mudança de cena com o pano aberto. Mas já haviam sido formuladas as primeiras teorias sobre a separação dos elementos.

¹ *Trommeln in der Nacht*, *Lebenslauf des asozialen Baal*, *Das Leben Eduards II von England*, *Mahagonny*, *Die Dreigroschenoper*, *Die Mutter*, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*.

² *Mann ist Mann*.

A representação da *Ópera de Três Vinténs*, em 1928, foi a demonstração mais bem feita de teatro épico. A inovação mais sensacional consistia em que as execuções musicais eram rigorosamente separadas das restantes, circunstância desde logo salientada pelo fato de a pequena orquestra estar bem à vista de todos, no palco. Para as canções, procedia-se à mutação de luzes, iluminava-se a orquestra e, na tela de fundo, surgiam os títulos de cada número, por exemplo: “A canção da insuficiência do esforço humano”, ou “A menina Polly Peachum confessa, numa pequena canção, aos pais, atônitos, seu casamento com o ladrão Macheath”. Para executarem o número de canto, os atores mudavam de posição. Havia duetos, trios, solos e finais em coro. As peças musicais, com caráter de balada, eram meditativas e moralizadoras. *A Ópera de Três Vinténs* traçava um estreito paralelo entre a vida afetiva dos burgueses e a dos saltadores. Estes revelavam, também pela música, que as suas sensações, sentimentos e preconceitos eram idênticos aos da média geral dos burgueses e dos freqüentadores dos teatros. Um dos temas, por exemplo, era expresso pela argumentação de que apenas vive agradavelmente quem viver na prosperidade, mesmo que, por essa vida, tenha de renunciar a muitas coisas “superiores”. Num dueto amoroso, explicava-se que circunstâncias exteriores, como seja a condição social da moça ou a sua situação econômica, de forma alguma, deveriam influenciar o marido na escolha! Num trio exprimia-se pesar pelo fato de a insegurança que reina neste planeta não permitir ao homem ceder ao seu pendor natural para o bem e para um comportamento honesto. Na mais terna e íntima cantiga de amor da peça, descreve-se a afeição inalterável e perpétua entre um proxeneta e a sua noiva. Não é sem emoção que os amantes celebram, em canto, seu pequeno “ninho”, no bordel. A música colaborava, assim, na revelação das ideologias burguesas, ao assumir precisamente um tom puramente sentimental, não renunciando a nenhuma das habituais seduções narcotizantes. O seu papel era, a bem dizer, o de patentear toda a torpeza subjacente a cada caso, o de provocar e de denunciar. Estas canções tiveram larga divulgação. Os seus refrões começaram a aparecer em editoriais e discursos. Muita gente os cantava, acompanhados ao piano ou ao som de discos de música orquestrada, tal como era costume acontecer com as árias das operetas em voga.

Este tipo de canção nasceu quando pedi a Weill que compusesse uma nova música para meia dúzia de canções já existentes, destinada à semana musical de Baden-Baden de 1927, em que seriam apresentadas óperas em um ato. A música que Weill escrevera até então era uma música bastante complicada, de caráter essencialmente psicológico; Weill, porém, ao admitir na composição textos de canções mais ou menos banais, rompeu corajosamente com um preconceito tenaz da grande maioria dos compositores sérios. O resultado de se ter usado música moderna para a parte cantada foi notável. Em que consistia propriamente a novidade desta música, com exceção do seu modo invulgar de utilização?

O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social. Dá relevo a todas as cenas em que os homens se comportam de tal forma que as leis sociais a que estão sujeitos surjam em toda a sua evidência. E, ao fazê-lo, cabe-lhe descobrir definições praxísticas dos acontecimentos em processo, isto é, definições que, ao serem utilizadas, possibilitem uma intervenção nesses mesmos acontecimentos. O interesse do teatro épico é, por conseguinte, eminentemente prático. O comportamento humano é apresentado, no teatro épico, como sendo susceptível de transformação e, o homem, como dependente de determinadas condições econômico-políticas, condições que é, simultaneamente, capaz de modificar. Como exemplo, cito uma cena em que três pessoas são preparadas por outra para uma operação fraudulenta (*Os Homens São Homens*); esta cena tem de ser descrita pelo teatro épico de modo que o comportamento das quatro pessoas que nela é expresso possa ser por nós imaginado sob moldes diversos, isto é, de maneira que possamos imaginar condições político-econômicas dentro das quais tais pessoas falariam de outro modo, ou, então, de maneira que possamos imaginar uma atitude distinta de todas para com as circunstâncias existentes, atitude que as faria, igualmente, falar de outro modo. Em suma, é conferida ao espectador oportunidade para uma crítica do comportamento humano segundo uma perspectiva social e a cena é representada como uma cena histórica. O espectador passará a ter possibilidade de estabelecer comparações, no domínio do com-

portamento humano. De um prisma estético, isto significa que o "gesto" social dos atores adquire importância especial. A arte tem, pois, de cultivar o "gesto". (Gesto que tenha, evidentemente, significado social, e não um gesto apenas ilustrativo e expressivo.) O princípio da mímica é, por assim dizer, substituído pelo princípio do "gesto".

Tal fato marca uma profunda revolução na arte dramática. A arte dramática segue, hoje em dia, ainda, as prescrições de Aristóteles, para provocar a chamada *catarse* (a purificação psicológica do espectador). Na dramática aristotélica, o herói é colocado, pelas ações, em situações que lhe põem a descoberto o seu ser mais íntimo. Todos os acontecimentos apresentados têm por objetivo arrastar o herói para um conflito psicológico. Parecerá, talvez, blasfêmia, mas creio que será uma comparação útil, se, a propósito do que dizemos, lembrarmos as revistas ¹ da Broadway, em que o público, bramindo "*Take it off!*", compele as dançarinas a mostrarem cada vez mais o corpo. O indivíduo cujas entranhas estão sendo devassadas representa, naturalmente, "o Homem, o homem puro e simples". Qualquer pessoa (qualquer espectador) cede facilmente à pressão dos acontecimentos que estão sendo representados, e, assim, na prática, vemos a sala repleta de Édipo em miniatura, quando de uma representação do *Édipo*, ou de imperadores Jones, quando se trata de uma representação do *Imperador Jones*. A dramática não-aristotélica não sintetizaria, de forma alguma, os acontecimentos num destino implacável, e não entregaria a este destino o homem indefeso, mesmo reagindo ele de uma forma bela e significativa; examinaria, muito pelo contrário, ponto por ponto, este "destino", e o apresentaria como simples manobras dos homens.

Toda esta controvérsia relacionada com a análise de umas quantas pequenas canções pareceria prolixa se essas canções não fossem, precisamente, os fundamentos (ainda que exíguos) de um teatro diferente, moderno, ou melhor, se elas não representassem justamente a contribuição da música para esse teatro. Dado o caráter desta música, que é, a bem dizer, uma música do "gesto", explicá-la é salientar a finalidade social das suas inovações. A

¹ *Burleske*.

música-gesto é uma música que confere, na prática, ao ator a possibilidade de representar determinados "gestos" essenciais. A chamada *música barata* há muito tempo vem sendo, sobretudo no cabaré e na opereta, uma espécie de música-gesto. A música "séria", pelo contrário, continua bem presa ao lirismo e cultiva a expressão individual.

A ópera *Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny* revela, em certa medida, uma utilização dos novos princípios. Não queria deixar de dizer que, na minha opinião, a música que Weill compôs para esta ópera não tem um caráter de "gesto" puro; nela encontramos, no entanto, muitas partes que apresentam este caráter e que são suficientes para fazer perigar a ópera vulgar, ópera que poderíamos descrever, na sua modalidade atual, como mera iguaria. O tema da ópera *Mahagonny* é, precisamente, esse espírito de iguaria. A razão da escolha de tal tema já a explicitarei num artigo meu intitulado "Notas sobre a Ópera", em *Experiências*, n.º 5. Também aí explico que é impossível, e por que motivo o é, renovar a ópera nos países capitalistas. Todas as reformas que nela forem introduzidas levarão apenas à sua destruição. Os compositores que intentam renovar a ópera acabam por naufragar inevitavelmente nessa engrenagem, como sucedeu a Stravinsky e a Hindemith. Todas as vastas engrenagens, tais como a ópera, o teatro, a imprensa, etc., impõem as suas concepções, a bem dizer, incognitamente. Já há muito tempo que, para abastecimento das suas instituições públicas, estas engrenagens tiram partido do trabalho mental (neste caso, a música, a poesia, a crítica, etc.) de intelectuais, que por conseguinte, de um ponto de vista econômico, participam na gerência, enquanto, do ponto de vista social, tendem já para o proletariado. São as engrenagens que valorizam o trabalho dos intelectuais, a seu modo, e lhe imprimem uma diretriz exclusiva, e, não obstante, estes persistem, ainda, no logro de que nada mais se pretende do que a valorização do seu trabalho, e o que se passa é apenas um fenômeno secundário, que não tem qualquer influência sobre o seu trabalho, mas sim acarreta esta influência. O fato de os músicos, escritores e críticos não estarem esclarecidos no que toca à sua situação traz consigo conseqüências tremendas a que, até agora, se tem concedido importância mínima. Pois, na convicção de estarem de posse de uma engrenagem,

que na realidade os possui, defendem algo sobre que já não têm qualquer controle, que já não é (como crêem ainda) um meio ao serviço dos produtores, mas se tornou, de fato, um meio contra os produtores. Defendem, portanto, uma engrenagem que é um meio contra a sua própria produção (uma vez que esta segue determinadas tendências próprias, inovadoras, que não são adequadas à engrenagem ou que se lhe opõem). A produção dos intelectuais desce ao nível de produto fabricado, e surge um conceito de valor que se fundamenta no aproveitamento. De tal fato deriva o hábito generalizado de se analisar a obra de arte à luz da sua adequação à engrenagem. Quando se diz que esta ou aquela obra de arte é boa, subentende-se, mas nunca se diz, que é boa para a engrenagem. Esta, por sua vez, é condicionada pela sociedade existente, e apenas absorve dela o que nela a mantém. Todas as inovações que não ameacem a função social de uma engrenagem como esta (característica de uma fase burguesa final), ou seja, a função de diversão noturna (característica da mesma fase), poderiam ser postas por ela em discussão. Em contrapartida, as que tornem iminente uma alteração dessa função, que atribuam à engrenagem uma posição diferente na sociedade, que pretendam aproximá-la, em certa medida, dos estabelecimentos de ensino ou dos grandes órgãos de informação, essas são postas fora de causa. A sociedade, por sua vez, absorve, por intermédio da engrenagem, tudo o de que necessita para se reproduzir; só poderá ser viável, portanto, uma inovação que leve à reforma, e não à alteração da sociedade existente — quer esta forma de sociedade se considere boa, ou má. À maioria dos artistas nem ocorre a idéia de modificar a engrenagem, pois crêem tê-la na mão, ao serviço de tudo o que inventam sem qualquer condicionamento; crêem que ela se modifica por si, de acordo com os seus pensamentos. Mas não é livre de qualquer condicionamento que os artistas inventam; a engrenagem desempenha, com ou sem eles, a sua função, os teatros representam todas as noites, os jornais saem umas tantas vezes ao dia, e uns e outros absorvem tudo aquilo de que necessitam, ou seja, uma certa porção de material, simplesmente ¹.

¹ Os produtores, porém, esses sim, dependem por completo, econômica e socialmente, da engrenagem que patrocina, monopolizando-a, toda a influência

A versão nova-iorquina de *A Mãe* pôs em evidência os perigos que resultam desta engrenagem. A do Theatre Union diferencia-se consideravelmente, pela sua orientação política, dos teatros que puseram em cena a ópera *Mahagonny*. Não obstante, comportou-se como uma autêntica engrenagem para produção de efeitos de êxtase. Não só a peça, mas também a música, vieram a ser, por tal, desfiguradas, e a finalidade didática malogrou-se em grande parte. Em *A Mãe*, a música fora incluída, mais deliberadamente do que em qualquer outra peça do teatro épico, para conferir ao espectador a atitude de observação crítica já anteriormente descrita. A música de Eisler não é, de forma alguma, o que se possa chamar *fácil*. Como música, é bastante complexa, e não conheço outra que seja mais séria. Ela possibilitava de forma surpreendente, em certa medida, uma simplificação dos difíceis problemas políticos cuja solução é de interesse vital para o proletariado. Na pequena composição onde se contradiz a acusação de o comunismo ser o caminho para o caos, a música consegue, a bem dizer, através do seu "gesto" de amigável conselheira, fazer que se dêem ouvidos à voz da razão. A música confere à composição *Elogio da Instrução*, que associa à questão do advento do proletariado ao Poder a da instrução, um "gesto" heróico, e, no entanto, naturalmente jovial. E, da mesma forma, o coro final *Elogio da Dialética*, que poderia muito facilmente descambar num mero canto de triunfo sentimental, é mantido pela música num plano perfeitamente racional. (É um erro muito freqüente afirmar-se que este tipo de representação — o épico — renuncia a todos e quaisquer efeitos emocionais; as emoções são, apenas, depuradas, evitando-se mergulhar as suas razões no inconsciente e afastando-as de qualquer estado de êxtase.)

Supor que com um movimento de massas, a que se opõem a força ilimitada, a opressão e a exploração, não se coaduna um "gesto" tão severo e, simultaneamente, tão suave e racional como o que transparece nesta música, é não ter apreendido uma faceta importante de tal luta. O efeito desta música depende muito da

que possam exercer por si próprios. Deste modo, a produção dos escritores, dos compositores e dos críticos adquire, progressivamente, um caráter de matéria-prima, cabendo à engrenagem a elaboração dos produtos para consumo.

maneira como ela for apresentada. Se os atores não compreenderem o “gesto” que a música encerra, poucas esperanças nos restam de que ela possa cumprir sua função: despertar determinadas atitudes no espectador e orientá-las. Tornam-se necessárias uma educação cuidada e uma formação severa dos nossos teatros de trabalhadores para que possam concluir a missão que lhes conferimos e esgotar as possibilidades que lhes oferecemos. Também o público destes teatros tem de adquirir, por seu intermédio, uma determinada formação. É necessário manter sempre a engrenagem de produção num teatro de trabalhadores livre de qualquer ressaibo do vulgar tráfico de estupefacientes característico da organização teatral burguesa.

Eisler escreveu uma “música de canção”¹ para a peça *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas*, peça que, ao contrário de *A Mãe*, se dirige ao “grande” público e que denota, sobretudo, preocupações recreativas. Esta música é também, em certo sentido, filosófica. Também ela foge a quaisquer efeitos narcotizantes, principalmente ao associar à solução dos problemas musicais um realce claro e preciso do sentido político e filosófico do poema.

De tudo o que atrás ficou dito transparece claramente quão difícil é para a música cumprir os deveres que lhe são impostos por um teatro épico.

Hoje em dia, continua a escrever-se música de “vanguarda” destinada a salas de concerto. Mas basta um só olhar para os ouvintes desses concertos para verificarmos como é impossível utilizar para fins políticos e filosóficos uma música que produz tais efeitos. Vemos filas inteiras de pessoas, em característico estado de transe, completamente passivas, ensimesmadas, e, segundo todas as aparências, fortemente intoxicadas. Pelo seu olhar fixo e embasbacado, verificamos que estão voluntária e irremediavelmente abandonadas a uma agitação emocional sem controle. Ataques de transpiração comprovam o esgotamento que as possui devido a tais excessos. Um filme de gângsteres, mesmo dos piores, trata mais os seus espectadores como seres pensantes. A música surge como “o destino puro e simples”. Como um destino sumamente complexo, que de forma alguma podemos abranger, de uma época em que

¹ *Songmusik*

se pratica a mais horrível e consciente exploração do homem pelo homem. Não tem outra ambição que não seja a de ser uma iguaria. Induz o espectador a um ato de fruição enervante, visto que estéril. Não há requintes que possam me convencer de que a sua função social seja diferente da das revistas da Broadway.

Não é lícito ignorar que entre os compositores sérios de hoje em dia já se manifesta um movimento, em formação, contra esta função social depravante. As experiências que neste sentido têm sido feitas, no domínio da música, vão ganhando extensão considerável. A nova música despende os maiores esforços não só no tratamento do material musical, mas também na conquista de novos consumidores. Mas há uma porção de problemas que ela não pode ainda solucionar e para cuja solução não está sequer trabalhando. A arte de musicar epopéias perdeu-se completamente, por exemplo. Não sabemos como foram musicadas a *Odisséia* e a *Canção dos Nibelungos*. Os nossos músicos já não nos proporcionam a audição de poemas narrativos extensos. A música educativa anda pelas ruas da amargura. E pensar que houve épocas em que foi possível empregar a música para fins terapêuticos! Os nossos compositores cederam, de uma forma geral, os estudos do efeito da sua música aos donos de restaurantes. Um dos poucos resultados de investigações deste gênero que tive oportunidade de ver, no espaço de dez anos, foi o depoimento do dono de um restaurante parisiense acerca da diversidade de coisas encomendadas pelos diferentes fregueses, sob o efeito de músicas diversas. Convencera-se de que descobrira que com certos compositores eram sempre, infalivelmente, consumidas determinadas bebidas. O teatro teria muito a ganhar se os músicos fossem capazes de produzir uma música que exercesse sobre os espectadores efeitos susceptíveis de serem determinados com certo grau de exatidão. Tal possibilidade de avaliação aliviaria muito os atores. Mas, nesse caso, seria especialmente desejável que o desempenho dos atores se contrapusesse ao estado de alma criado pela música. (Para o ensaio de peças de estilo elevado basta-nos, pelo contrário, apenas a música que já existe.) O cinema mudo permitiu que se realizassem tentativas de utilização de uma música que produzisse estados emocionais bem determinados. Ouvi interessantes composições da autoria de Hindemith, e, sobretudo, da de Eisler. Eisler escreveu,

até, música para filmes recreativos dos mais convencionais, música, aliás, muito séria.

O cinema sonoro, todavia, na medida em que é um dos ramos mais prósperos do tráfico internacional de estupefacientes, prosseguirá nestas experiências por pouco tempo.

Em minha opinião, além do teatro épico, são as peças didáticas que abrem à música moderna uma perspectiva. Weill, Hindemith e Eisler escreveram música interessantíssima para alguns modelos de peças deste tipo (de Weill e de Hindemith, em colaboração, temos a música para uma peça didática radiofônica para as escolas: *O Vôo Transoceânico*, de Weill, a música para a ópera escolar *O Diz que Sim a Tudo*; de Hindemith, a música para a *Peça Didática de Baden-Baden sobre a Concórdia*, e, de Eisler, a música para *A Providência*).¹

¹ *Ozeanflug. Der Jäsager. Badener Lehrstück vom Einverständnis, Die Massnahme.*

ACERCA DA MÚSICA-GESTO

1. DEFINIÇÃO

Por “gesto” não se deve entender simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou comentar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais. Toda a linguagem que se apóia no “gesto”, que mostra determinadas atitudes da pessoa que fala em relação às outras, é uma linguagem-gesto. A frase “arranca o olho que incomoda” tem um valor de “gesto” mais reduzido do que esta outra: “quando o teu olho te incomodar, arranca-o”. Aqui, o que nos é primeiramente revelado é o olho, a primeira parte da frase comporta o “gesto” preciso do ato de supor algo; por fim, como que de surpresa, vem o conselho libertador da segunda parte da frase.

2. UM PRINCÍPIO ARTÍSTICO

Para o músico, o que vimos dizendo vale, antes de mais nada, como princípio artístico; mas só quando este princípio ultrapassa o âmbito estético adquire verdadeiro interesse. É provável que ele auxilie o músico a elaborar os seus textos de uma forma especialmente viva e facilmente apreensível. Mas o que é importante é que este princípio de sempre procurar o “gesto” lhe permita assumir, ao criar música, uma posição política. Para assumir essa posição necessita elaborar um “gesto” social.

3. QUE É UM “GESTO” SOCIAL?

Nem todos os gestos são “gestos sociais”. A atitude de defesa perante uma mosca não é, em si própria, um gesto social; a atitude de defesa perante um cão pode ser um gesto social, se através dessa

atitude se exprimir, por exemplo, a luta que um homem andrajoso tem de travar com os cães de guarda. As tentativas para não escorregar numa superfície lisa só resultam num gesto social quando alguém, por uma escorregadela, perde a sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio. O gesto de trabalhar é, sem dúvida, um gesto social, pois a atividade humana orientada no sentido de um domínio sobre a Natureza é uma realidade social, uma realidade do mundo dos homens. Por outro lado, enquanto um gesto de dor se mostrar tão abstrato e geral que não ultrapasse o âmbito animal, não é um gesto social. A arte tende, contudo, com frequência, para desprover o gesto de um sentido social, precisamente. O artista não descansa enquanto não consegue “captar o olhar do cão acossado”. O homem é, então, apenas “o” homem; o seu gesto surge desprovido de qualquer particularidade de caráter social, é vazio, ou seja, não representa uma realidade essencial, nem uma providência adotada por determinado homem particularizado entre os outros homens. Mas o “olhar do cão acossado” pode tornar-se gesto social se, através dele, se mostrar como o homem isolado é empurrado para a condição animal, por certas e determinadas manobras dos outros homens. O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade.

4. COMO PODE O COMPOSITOR TRANSMITIR NO TRATAMENTO MUSICAL DO TEXTO SUA ATITUDE EM RELAÇÃO À LUTA DE CLASSES?

Suponhamos que o músico nos deve transmitir sua atitude em relação à luta de classes numa cantata sobre a morte de Lênin. A notícia do fato pode, naturalmente, ser apresentada de diversas formas, no que se refere ao “gesto”. Uma entrada solene pouco significa por si própria, pois também é perfeitamente adequada à morte de um inimigo. Cólera contra a “natureza devastadora”, que arrancou à comunidade o seu melhor membro, num momento impróprio, não seria um gesto comunista, assim como o não seria também uma sábia resignação perante a “força do destino”; o ges-

to do luto comunista por um comunista é um gesto muito especial. O comportamento do músico para com o texto, do relator para com o relato, revela o grau da sua maturidade política e, simultaneamente, humana. A envergadura de um homem é revelada pelo objeto do seu luto e pelo modo como faz luto. Elevar o luto a um nível superior, torná-lo um fator de fomento da sociedade, são tarefas que competem à arte.

5. DESUMANIDADE DOS TEMAS EM SI

Não há artista que não saiba que os temas são por si próprios, numa certa medida, algo ingênuos, despidos de atributos, vazios e auto-suficientes. Só o gesto social, a crítica, a astúcia, a ironia, a propaganda, etc., lhes inculcam um caráter humano. A pompa dos fascistas, enquanto mera pompa, tem um "gesto" vazio, o gesto da pompa pura e simples, de um fenômeno sem atributos: umas quantas pessoas em marcha, certa rigidez, muito colorido, gabarolice, presunção, etc., tudo isso podia ser, somente, o gesto de uma diversão popular, de algo inofensivo (puramente factual, por conseguinte gratuito). Só quando a marcha avança sobre cadáveres, fica patente o gesto social do fascismo. Explicando melhor: o artista tem de assumir uma atitude em relação ao fato da pompa, não deve, apenas, deixá-lo falar por si, não deve deixá-lo exprimir-se a seu bel-prazer.

6. O CRITÉRIO

É um critério excelente adotar em relação às peças musicais com texto a indicação da atitude e do "gesto" com que o intérprete terá de dar cada parte — delicadeza ou ira, humildade ou desprezo, concordância ou recusa, astúcia ou falta de previsão. São preferíveis os gestos mais comuns, mais vulgares, mais banais. Poder-se-á, deste modo, aferir o valor político da música.

(c. 1938)



PALAVRAS DO DRAMATURGO SOBRE O TEATRO DO CENÓGRAFO CASPAR NEHER

Principiamos muitas vezes a ensaiar sem ter ainda idéia nenhuma sobre o cenário, e o nosso amigo [Caspar Neher] faz-nos apenas uns esboços sumários dos acontecimentos que vamos apresentar (por exemplo, o esboço de seis pessoas sentadas em redor de uma operária que os censura). No texto encontramos, talvez, apenas cinco pessoas ao todo; é que o nosso amigo não se prende a insignificâncias, pretende apenas mostrar-nos o que é, de fato, importante. Estes esboços são sempre pequenas e delicadas obras de arte. Somos nós que descobrimos, por nós mesmos, onde dispor os assentos da mulher, do filho e dos convidados, e nosso amigo, quando trata do arranjo cênico, conserva as nossas indicações. Mas é também freqüente recebermos desenhos seus antecipadamente; o nosso amigo ajuda-nos, então, a agrupar as pessoas e a marcar os gestos e, também, muitas vezes, a caracterizar psicologicamente as personagens e a maneira como deverão falar. O seu cenário está sempre impregnado do espírito da peça, e estimula os atores a se saírem bem.

Neher lê as peças sem qualquer servilismo. Vejamos um exemplo, apenas. Na cena sexta do primeiro ato do *Macbeth* de Shakespeare, o rei Duncan e seu general Banquo, que a convite de Macbeth estão hospedados no castelo, fazem elogiosas referências a este, em versos que são famosos:

*... O hóspede estival, a andorinha,
Que em templos faz seu ninho, aqui fazendo-o
Nos mostra ser este ar celestial...*

Neher insistiu em pôr em cena um castelo semi-arruinado, cinzento, de extrema pobreza. As célebres palavras dos hóspedes

nada mais eram do que amabilidades! Os Macbeth, para Neher, pertenciam à pequena nobreza escocesa e tinham uma ambição mórbida.

Os cenários de Neher são importantes testemunhos da realidade. Trabalhando os problemas com uma ampla visão, Neher jamais se separa, com detalhes secundários ou ornamentos, do depoimento que pretende apresentar e que é de ordem estética e ideológica. Tudo, nestas decorações, é belo, e os detalhes essenciais são preparados com grande amor.

Com que cuidado escolhe uma cadeira, e com que escrúpulos a coloca em seu lugar! Tudo contribui para a representação. Uma cadeira de pernas curtas para uma mesa condizente, cuja altura foi estudada para que as pessoas que nela comem tenham de se pôr numa posição muito especial: a conversa dos comensais mais encurvados do que habitualmente adquire uma tonalidade especial, que dá ao acontecimento maior realce. E as portas de diversas alturas que adota, quantos efeitos possibilitam!

Este mestre sabe de todos os ofícios. Empenha-se em que os móveis sejam feitos com arte, pois considera que, mesmo sendo móveis miseráveis, os indícios da miséria e do baixo preço têm de ser executados com arte. Os materiais — ferro, madeira, tela — são tratados por pessoas competentes, e combinados sóbria ou suntuosamente, conforme a peça o exigir. Vai à oficina do ferreiro mandar fazer os alfanjes; encarrega um artista de jardinagem de recortar e tecer as coroas de lata. Muitos dos adereços são peças de museu.

Estes pequenos objetos que põe nas mãos dos atores — armas, instrumentos, bolsas, talheres, etc. — são sempre autênticos e resistem à análise mais detalhada. Quanto à arquitetura, ou seja, quando este mestre constrói espaços interiores ou exteriores, contenta-se com sugestões, configurações artísticas, seja de uma região, seja de uma cabana, que tanto honram sua observação como sua fantasia. Tais configurações mostram-nos, numa bela combinação, tanto o seu estilo pessoal, como o do dramaturgo. E não há, no seu cenário, edifício, corte, oficina ou jardim que não denotem também a marca dos homens que os habitaram ou que os construíram. Não só a aptidão e conhecimento do ofício dos cons-

trutores, como também os hábitos dos habitantes, se tornam, desta forma, patentes a todos.

Ao elaborar os seus projetos, o nosso amigo parte sempre “das pessoas”, “do que lhes acontece e do que fazem acontecer”. Não executa “cenários”, fundos ou molduras; constrói simplesmente o local das experiências vividas pelas “pessoas”. Quase tudo o que é, em geral, ofício do decorador — tudo o que pertence ao domínio estético, estilístico — é tratado por Neher com sobriedade. A Roma de Shakespeare era, evidentemente, distinta da de Racine. As suas construções cênicas para estes poetas são magníficas. Consegue realizar obra mais rica, utilizando vários cinzentos e brancos dispostos em estruturas diversas, do que muitos com todas as cores da paleta. É um grande pintor. Mas é, sobretudo, um hábil narrador. Sabe, como ninguém, que tudo o que não esteja ao serviço de uma história a prejudica. Contenta-se, sempre, com alusões, quando se trata de coisas que não “entram” na representação. Tais alusões são, evidentemente, sugestivas. Ativam a fantasia do espectador, que, perante o “todo completo”, fica paralisada.

Utiliza frequentemente uma invenção que se tornou patrimônio internacional, e que tem sido, geralmente, desprovida do seu verdadeiro sentido. Trata-se da divisão da cena, disposição cênica que apresenta, na frente do palco, um quarto, uma corte ou uma oficina, construídos a meia altura e, por trás, projetado ou pintado, um outro tipo de ambiente, mutável em cada cena ou fixo ao longo de toda a peça. Este outro meio ambiente pode também consistir em material documentativo, um quadro ou um tapete. Uma disposição cênica como esta enriquece, naturalmente, a narrativa, e, além disso, recorda continuamente ao espectador que o cenógrafo construiu, na realidade, uma cena; as coisas surgem, assim, ao espectador, diferentes de como as vê fora do teatro.

Este processo, por mais versátil que seja, é apenas um dos muitos que ele emprega; seus cenários diferenciam-se uns dos outros tanto como as peças. E, no fundo, tem-se, simplesmente, a impressão de uns quantos andaimes de montagem muito fácil, que se podem transformar rapidamente, que são belos e úteis à representação e que ajudam, em cada sessão, a narrar a história com eloquência. Se nos referirmos, ainda, ao entusiasmo com que ele constrói a cena, ao seu desprezo por tudo o que seja “engraçado”

e simplório e à serenidade das suas construções, teremos, talvez dado uma idéia da forma como trabalha o maior cenógrafo do nosso tempo.

ACERCA DA DISTRIBUIÇÃO

Os papéis são, habitualmente, mal distribuídos, sem qualquer ponta de reflexão. Como se todos os cozinheiros fossem gordos, nenhum camponês tivesse fibra e todos os homens do Estado parecessem imponentes. Como se todos os que amam e são amados fossem belos! Ou se todos os oradores tivessem uma linda voz!

Há, naturalmente, muito em que ponderar. Este Mefistófeles e esta Margarida condizem com este Fausto. Há atores que dificilmente concebemos no papel de príncipes; há príncipes muito diferentes uns dos outros, mas, pelo menos, todos foram educados para mandar; e Hamlet é um príncipe entre milhares de outros.

Também é necessário que os atores sejam capazes de evoluir. Ali está um jovem que fará melhor o papel de Troilo, depois de já ter representado o papel do contínuo Mitteldorf. A esta atriz falta, ainda, para representar a Margarida do terceiro ato, um matiz de lascívia; conseguirá depois de representar o papel de Cressida, que é obrigada a isso pelas situações, ou o papel de Grusche, a quem as circunstâncias o impedem totalmente?

Cada ator, tem, decerto, maior queda para determinados papéis do que para outros. Mas, sem dúvida, é perigoso obrigar a uma especialização. Só os atores mais dotados são capazes de representar personagens semelhantes umas às outras — gêmeas, por assim dizer —, as quais se possa reconhecer em sua semelhança e, simultaneamente, em sua diferença.

É absolutamente disparatado distribuir papéis segundo características físicas. “Aquele tem figura de rei!” Qual o sentido de exclamações desta ordem? Todos os reis têm de ter um aspecto como o de Eduardo VII? “Mas esse homem não tem uma aparência que se imponha!” — Há, assim, tão poucas maneiras de se impor? “Tem um aspecto demasiado distinto para fazer Mãe Coragem!” — Que observem as vendedoras de peixe!

E poderemos guiar-nos pelo temperamento? Não, claro que não poderemos, pois isso seria também apenas simplificar a questão.

Há, evidentemente, pessoas de temperamento calmo e pessoas de temperamento arrebatado, violento. Mas é também possível encontrar em cada pessoa todos os tipos de temperamento. E quanto maiores forem as possibilidades teatrais dessa pessoa, tanto mais certo é o que acabo de afirmar. Os temperamentos que estão reprimidos produzem com freqüência, quando exteriorizados, efeitos particularmente intensos. E, de mais a mais, os papéis principais (e mesmo os secundários), além de características bem marcantes, têm margem para aditamentos; assemelham-se a mapas com espaços em branco. O ator tem de cultivar em si todos os estados temperamentais, pois as suas personagens só serão vivas se viverem de contradições. É extremamente perigoso distribuir um papel principal em função de determinada particularidade.

PARA A ÓPERA DE TRÊS VINTÊNS

UM CHAPÉU VELHO

Nos ensaios da versãe parisiense da minha *Ópera de Três Vintêns*, reparei, desde o início, no jovem ator que fazia o papel de Filch, um adolescente depravado que ambicionava seguir a carreira de mendigo profissional. Aprendeu, mais rapidamente do que a maioria, a maneira correta de ensaiar — com prudência, ouvindo a si próprio enquanto falava, compondo os traços humanos que iam ser apresentados à observação do espectador. Não me surpreendeu vê-lo aparecer, certa manhã, por iniciativa própria, com uns quantos atores principais, num grande guarda-roupa, dizendo delicadamente que queria escolher um chapéu para o seu papel. Enquanto ajudava a intérprete principal a combinar a sua indumentária, o que exigiu várias horas, eu ia observando pelo canto do olho a escolha do chapéu. O jovem ator mobilizara certo número de pessoal e, em breve, tinha na sua frente um grande monte de chapéus; decorrida cerca de uma hora, havia retirado dois chapéus do monte e dispunha-se a fazer a escolha definitiva. Esta ocupou-lhe mais uma hora. Não esquecerei jamais a expressão de sofrimento da sua cara esfomeada e expressiva. Não conseguia decidir-se. Pegou, hesitante, num chapéu e contemplou-o com a expressão fisionômica de um homem que emprega o seu último dinheiro, demoradamente amealhado, numa especulação desesperada, em que não poderá voltar atrás. Pousou-o, de novo, hesitante, sem dar, contudo, idéia de estar pondo de lado definitivamente. O chapéu não era, naturalmente, perfeito, mas seria talvez o melhor dos que havia. Por outro lado, mesmo sendo o melhor, não era, em todo o caso, perfeito. Pegou então no outro, com o olhar preso, ainda, no que pusera de lado. Este oferecia, também, ao que parecia, vantagens, mas eram de ordem diversa das desvantagens do primeiro, o que tornava a escolha, de fato, sobremaneira difícil. Havia nuanças de deterioração invisíveis para olhos pouco meti-

culosos; um deles fora, talvez, caro, quando novo, mas, agora, tinha um aspecto ainda mais miserável do que o outro. O chapéu de Filch teria sido, acaso, um chapéu caro, ou, pelo menos, mais caro do que aquele, justamente? Em que medida se havia deteriorado? Filch poupou-o quando se afundara? Estivera em condições de o poupar? Ou era um chapéu que ele não usara jamais, nos seus belos tempos? Desde quando teriam ficado para trás esses belos tempos? Quanto dura um chapéu? Em certa noite de insônia, decidira que Filch deixaria de usar colarinho, pois um colarinho sujo é pior do que nenhum. Mas será mesmo assim? Muito embora, estava resolvido, já não havia que discutir; quanto à gravata, essa ainda existia, é o que também já decidira. Mas que aspecto teria, então, o chapéu? Vi-o fechar os olhos, como que a cair no sono, de pé. Reviu, mais uma vez, todas as fases do declínio da sua personagem, uma após outra. Abrindo de novo os olhos, na aparência sem qualquer inspiração, pôs o chapéu mecanicamente na cabeça, como se fosse possível experimentá-lo de forma puramente empírica, e pousou, então, de novo, os olhos no outro chapéu que estava de parte. Estendeu para ele a mão e deixou-se ficar assim, muito tempo, com um chapéu na cabeça e outro na mão, o artista dilacerado de dúvidas, revolvendo com desespero as suas experiências, atormentado pelo desejo (quase impossível de satisfazer) de encontrar o caminho único para o desempenho da sua personagem, para representar, no espaço de quatro minutos em cena, todos os destinos e particularidades da sua personagem, ou seja, um pedaço de vida. Quando olhei de novo para ele, tirou o chapéu que tinha posto, com um movimento decidido fez meia-volta e dirigiu-se para a janela. Olhou para a rua, absorto, e, só passado algum tempo, olhou de novo para os chapéus, desta vez com indiferença porém, quase com aborrecimento. Examinou-os a distância, frio, com um interesse mínimo. Então, não sem ter olhado primeiro de novo pela janela, encaminhou-se uma vez mais, descontraidamente, em direção dos chapéus, agarrou um e atirou-o para cima da mesa para que o embrulhassem. No ensaio seguinte, mostrou-me uma velha escova de dentes, que espreitava do bolso de cima de seu casaco, e com a qual pretendia exprimir que Filch não renunciava aos mais imprescindíveis requisitos da civilização, mesmo sob as arcadas de uma ponte. Esta escova de

dentes revelou-me que ele não ficara, de modo algum, satisfeito com o melhor chapéu que conseguira encontrar.

Um ator como este é um ator de uma época científica.



DE UMA CARTA A UM ATOR

Grande parte das afirmações que tenho feito sobre questões de teatro não têm sido devidamente interpretadas, ao que vejo. E é especialmente em cartas ou artigos de aprovação que tenho verificado tal. O que eu sinto, nesses momentos, é o mesmo que sentiria um matemático se lesse a seguinte frase: "Concordo absolutamente com você em que duas vezes dois são cinco." Creio que algumas das minhas observações são defeituosamente entendidas por eu ter presposto muitos dados importantes, em lugar de os formular.

A maior parte destas afirmações, senão a sua totalidade, foi escrita sob a forma de anotações às minhas peças, no intuito de que estas viessem a ser representadas corretamente. Tal circunstância empresta-lhes um tom técnico, algo seco, como se um escultor indicasse como e onde se deveria dispor a sua escultura, e em que espécie de pedestal; tal indicação seria, também, uma indicação a frio. As pessoas a quem ele se dirigisse esperariam, talvez, alguma coisa sobre o espírito dentro do qual fora concebida a escultura; mas é à custa do seu esforço pessoal que terão de extrair da indicação qualquer dado a esse respeito.

Vejamos, por exemplo, o problema de descrever em que consiste o caráter artístico. Em arte, é imprescindível a qualidade artística; será, pois, importante, descrever como se obtém essa qualidade. Especialmente quando as artes atravessaram decênio e meio de barbárie, tal como aconteceu entre nós. Mas de forma alguma se deverá supor que há que aprender ou realizar tal coisa friamente. Nem sequer a aprendizagem da dicção, que tão necessária é para a maioria dos nossos atores, poderá se processar de forma absolutamente fria, como se fosse algo mecânico.

O ator tem de saber falar com clareza, por exemplo, o que não é uma simples questão de consoantes e vogais, mas, sobretudo, uma questão de sentido. Se não aprender a extrair simultaneamente

te o sentido das suas réplicas, irá articulá-las, apenas, de uma forma mecânica, prejudicando o sentido pela sua “bela dicção”, justamente. Mas há, ainda, múltiplas diferenças e graduações de clareza. Às diferentes classes sociais corresponde um tipo diferente de clareza; um camponês pode falar com clareza, em comparação a outro camponês, mas a sua clareza é diferente da do engenheiro. O ator que aprende a dizer deverá, pois, cuidar sempre de manter a sua linguagem flexível, maleável. Jamais deverá deixar de se preocupar por conseguir uma linguagem autenticamente humana.

Há, ainda, a questão dos dialetos. Também aí o aspecto técnico não pode dissociar-se do todo, em geral. A nossa linguagem do teatro provém do alto-alemão, mas, com o correr dos tempos, tornou-se muito afetada e rígida; passou a ser um tipo muito especial de alto-alemão, sem a flexibilidade do alto-alemão corrente. Nada obsta a que se fale em cena “com elevação”, isto é, não há impedimento algum a que a cena desenvolva uma linguagem própria, ou, mais precisamente, uma linguagem de teatro. Simplesmente, essa linguagem terá de se manter capaz de evoluir, multímoda e viva. O povo fala dialeto. É em dialeto que dá forma à sua expressão mais íntima. Como é que os nossos atores poderão reproduzir o povo e falar ao povo, se não se reportarem ao dialeto deste e não introduzirem algumas das suas inflexões no alto-alemão de teatro?

Vejamos outro aspecto. O ator tem de aprender a economizar a sua voz; não deve enrouquecer. Mas tem que ser também capaz, naturalmente, de nos mostrar um homem tomado de paixão, a falar roucamente ou a gritar. Os seus exercícios vocais deverão ter, por conseguinte, caráter de treinamento.

Se, durante a preparação artística, esquecermos, ainda que por segundos, que é dever do ator representar homens vivos, teremos uma representação formalista, vazia, exterior e mecânica. Venho, assim, ao encontro da sua pergunta — se a minha exigência de que o intérprete não se transforme completamente na personagem, mas fique antes, a bem dizer, a seu lado, na qualidade de simples comentador que critica ou elogia, não tornará a representação um acontecimento puramente artístico, mais ou menos desumano. Em minha opinião, não será esse o caso. Tal impressão provém, decerto, da minha maneira de escrever, que toma

demasiadas coisas por evidentes. Maldita maneira! Na cena de um teatro realista têm de estar, sem dúvida, homens vivos, contraditórios, com suas paixões, com as suas expressões e ações diretas. A cena não é um herbário, nem um museu zoológico, com animais empalhados. O ator tem de saber criar homens (e se você pudesse ver as nossas representações, veria homens que o são não apesar de, mas graças aos nossos princípios!).

Há uma forma de representar que se traduz em entrega total do ator à sua personagem; o ator torna a sua personagem tão evidente, tão difícil de imaginar de outro modo, que o espectador se vê, simplesmente, impelido a aceitá-la tal como ela é; surge o princípio absolutamente estéril de que “compreender tudo é tudo perdoar”, princípio que floresceu com especial intensidade no naturalismo.

Nós, que estamos empenhados em modificar não só a natureza humana como as demais, temos de descobrir meios de mostrar o homem por um prisma bem determinado, um prisma em que ele se revele susceptível de ser transformado por intervenção da sociedade. É, pois, necessária, da parte do ator, uma orientação nova e vigorosa, uma vez que a arte de representar de que até hoje temos disposto se fundamenta na concepção de que o homem é o que é precisamente e de que, em prejuízo da sociedade ou em seu prejuízo próprio, como tal permanece, “eternamente humano”, “por natureza, assim, e não outra coisa”, etc. Tem de tomar posição, intelectual e emocionalmente, em relação às personagens e às cenas. A nova orientação que se exige do ator não é uma operação fria, mecânica; o que é frio e mecânico não se coaduna com a arte, e esta nova orientação é, justamente, de natureza artística. Se o ator não estabelecer uma autêntica ligação com o seu novo público, se não tiver um interesse apaixonado pelo progresso humano, essa nova orientação não poderá concretizar-se.

Os efeitos de grupo, subordinados ao sentido da peça, que surgem no nosso teatro não são, pois, fenômenos “puramente estéticos”, efeitos de beleza formal. Pertencem a um teatro de grandes temas, um teatro para a nova sociedade, e não podem ser elaborados sem uma profunda compreensão e uma adesão apaixonada à nova e vasta estruturação das relações humanas.

É impossível refundir todas as anotações às minhas peças. Considero estas linhas como um aditamento provisório, uma tentativa de reparar tudo o que, erroneamente, supus ficasse subentendido.

Resta-me, ainda, evidentemente, explicar a relativa tranqüilidade que transparece, às vezes, na forma de representar do Berliner Ensemble. Essa tranqüilidade não significa falsa objetividade — os atores tomam posição em relação às personagens —, nem tampouco racionalismo exacerbado — a razão nunca se precipita friamente na luta —, provém do simples fato de as peças não serem submetidas a um “temperamento cênico” impetuoso. A arte autêntica nasce do tema. Onde se crê, por vezes, encontrar firmeza, existe apenas, afinal, a liberdade artística sem a qual a arte não seria arte.

SUMÁRIO

Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?	5
---	---

Parte I

Notas sobre peças e representações	9
Notas sobre a ópera <i>Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny</i>	11
Notas sobre a <i>Ópera de Três Vinténs</i>	25
Notas sobre a peça <i>A Mãe</i>	31
Teatro recreativo e teatro didático	45
Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa	55
As cenas de rua	67
A nova técnica da arte de representar	79
Para <i>O Senhor Puntilla e seu criado Matti</i>	87
A obra clássica intimidada	95
Pequeno Organon para o teatro	99
A dialética no teatro	135

Parte II

A <i>praxis</i> no teatro	165
Para a <i>Antígona</i> de Sófocles	167
A utilização de um modelo restringe a liberdade artística? . . .	177
Acerca da contribuição da música para um teatro épico	183
Acerca da música-gesto	193
Palavras do dramaturgo sobre o teatro do cenógrafo Caspar Neher	197
Acerca da distribuição	201
Para a <i>Ópera de Três Vinténs</i>	203
De uma carta a um ator	207

Título original em alemão:
SCHRIFTEN ZUM THEATER

© Suhrkamp Verlag 1963 e 1964, Frankfurt
Todos os direitos reservados.

Direitos exclusivos no Brasil para
EDITORA NOVA FRONTEIRA S. A.
Rua Maria Angélica, 168 — Lagoa — CEP. 22.461 — Tel.: 266-7474
Endereço Telegráfico: NEOFRONT
Rio de Janeiro — RJ

Capa:
Studio MSBB

Revisão:
Francisco Edmilson

FICHA CATALOGRÁFICA
CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

B841e Brecht, Bertolt, 1898-1956.
Estudos sobre teatro / Bertolt Brecht; coletados por Siegfried Unseld;
tradução / de / Fiama Pais Brandão. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira,
1978.

Tradução de: Schriften zum theater

1. Teatro alemão I. Título

CDD — 832
CDU — 830-2

cia. Uma coisa fica, porém, desde já, fora de dúvida: só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o que o descrevermos como um mundo passível de modificação.

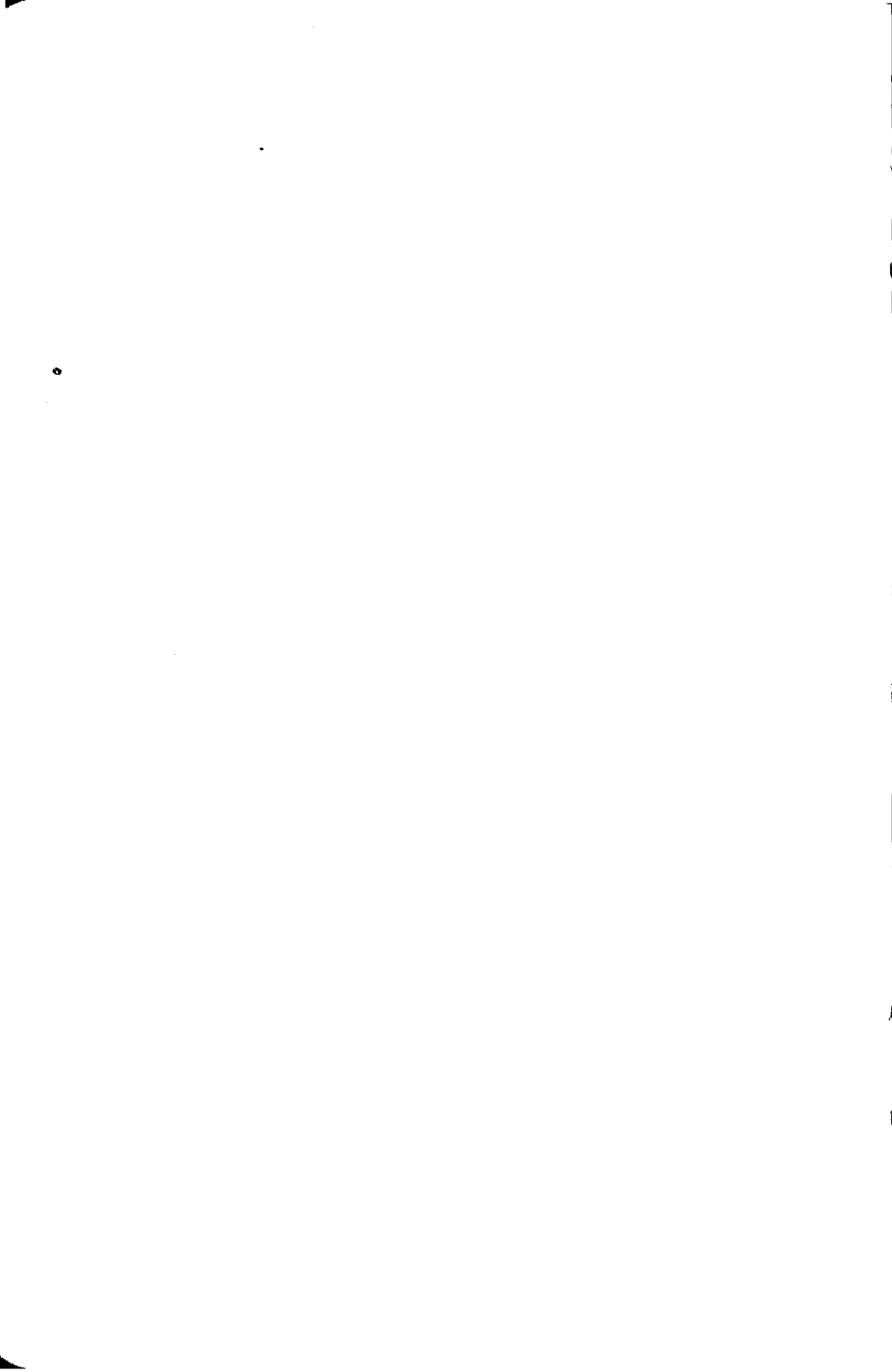
Para o homem atual, o valor das perguntas reside nas respostas. O homem de hoje interessa-se por situações e por ocorrências que possa enfrentar ativamente.

Vi, há anos, num jornal, uma fotografia em que, para fins publicitários, se exhibia Tóquio destruída por um tremor de terra. A maior parte das casas estava derrubada, mas restavam ainda, incólumes, alguns edifícios modernos. A legenda dizia: "*Steel stood*" — O aço não cedeu. Comparem esta descrição com a da erupção do Etna, de Plínio, o Velho, feita em moldes clássicos, e encontrarão neste autor um tipo de descrição que o dramaturgo do nosso século deverá superar.

Numa época em que a ciência consegue, de tal forma, modificar a Natureza, que o mundo já nos parece quase habitável, o homem não pode continuar a ser apresentado ao homem como uma vítima, como objeto passivo de um ambiente desconhecido, imutável. As leis do movimento são, do ponto de vista de uma bola, quase inconcebíveis.

E é precisamente porque a natureza da sociedade humana — em contraposição com a Natureza em geral — tem permanecido, até hoje, obscura, que nos encontramos, como nos asseguram os cientistas, perplexos perante a possibilidade de um aniquilamento total do nosso planeta, que ainda mal conseguimos tornar habitável.

Não ficarão, decerto, surpreendidos, ao ouvirem-me afirmar que a questão da viabilidade de uma reprodução do mundo é de ordem social. Já há muitos anos que venho mantendo esta opinião, e moro atualmente num país onde está se efetuando um esforço gigantesco para modificar a sociedade. Podem condenar os meios e os processos — espero, aliás, que os conheçam de fato, e não através dos jornais —, podem rejeitar este ideal específico de um mundo novo — espero também que o conheçam —, não hão, porém, de pôr em dúvida que, no país onde vivo, se trabalha para a modificação do mundo, para a modificação do convívio dos homens. E talvez concordem comigo em que o mundo de hoje precisa de uma transformação.





telectuais, a seu modo, e lhe imprimem uma diretriz exclusiva; não obstante, estes persistem no logro de que nada mais se pretende do que a valorização do seu trabalho, de que se trata apenas de um fenômeno secundário que não tem qualquer influência sobre o seu trabalho e que, muito pelo contrário, lhe confere a possibilidade de exercer uma influência. O fato de os músicos, os escritores e os críticos não estarem esclarecidos no que toca à sua situação acarreta conseqüências tremendas a que até agora se tem concedido importância mínima. Pois, na convicção de estarem de posse de uma engrenagem que, na realidade, os possui, eles defendem algo sobre que já não têm qualquer controle, que já não é (como crêem, ainda) um meio ao serviço dos produtores, mas se tornou, de fato, um meio contra os produtores. Defendem, portanto, uma engrenagem que é um meio contra sua própria produção (uma vez que esta segue determinadas tendências próprias, inovadoras, que não são adequadas à engrenagem ou que se lhe opõem). A produção dos intelectuais desce ao nível de produto fabricado, e surge um conceito de valor que se fundamenta no grau de aproveitamento. De tal circunstância deriva o hábito generalizado de se analisar a obra de arte à luz da sua adequação à engrenagem, muito embora jamais se examine a engrenagem à luz da possibilidade de se servir com ela à obra de arte. Quando se diz que esta ou aquela obra é boa, subentende-se, mas nunca se diz, que é boa para a engrenagem. Esta, por sua vez, é condicionada pela sociedade existente, da qual aceita apenas aquilo que a mantém. Todas as inovações que não ameçam a função social da engrenagem, ou seja, a função de diversão noturna, poderiam ser postas por ela em discussão. Mas as que tornam iminente uma alteração dessa função, que atribuem à engrenagem uma posição diferente na sociedade, que pretendem aproximá-la, em certa medida, dos estabelecimentos de ensino ou dos grandes órgãos de informação, essas ela as põe fora de causa. A sociedade absorve, por intermédio da engrenagem, apenas o de que necessita para se reproduzir. Só poderá ser, portanto, viável uma "inovação" que leve à reforma, e não à transformação da sociedade existente — quer esta forma de sociedade se considere boa ou má.

Aos vanguardistas nem ocorre a idéia de modificar a engrenagem, pois crêem tê-la na mão, a serviço do seu poder inven-

ÓPERA, SIM...

A ópera que nos é dado desfrutar atualmente é uma iguaria. Já muito antes de se haver tornado uma mercadoria, era um instrumento de prazer. E, quer solicite, quer proporcione cultura, a ópera está ao serviço do prazer, pois solicita e proporciona, simultaneamente, uma educação do gosto. Ao abordar os temas, fá-lo numa atitude de fruição. E não só “vive” o seu tema, como também suscita uma “vivência”. Por que razão é *Mahagonny* uma ópera? O caráter fundamental dessa obra é o mesmo que o da ópera, ou seja, um caráter de iguaria. Será que na ópera *Mahagonny* o tema é abordado numa atitude de fruição? É de fato. Será, porventura, *Mahagonny* uma vivência? Com efeito, é uma vivência. Concluimos, pois, que *Mahagonny* é uma autêntica diversão.

A ópera *Mahagonny vem fazer, conscientemente, justiça ao absurdo*, nesse ramo da arte que é a ópera. O absurdo, em ópera, consiste em haver uma utilização de elementos racionais e uma aspiração de expressividade e de realismo que são, simultaneamente, anulados pela música. Um homem moribundo é real. Mas, se esse homem se puser a cantar, atinge-se a esfera do absurdo. (Coisa que não sucederia se o *ouvinte* cantasse também, ao olhá-lo.) Quanto mais imprecisa, mais irreal se tornar a realidade, através da música — é uma terceira dimensão que surge, algo muito complexo, algo que é, por sua vez, plenamente real e de que se podem extrair efeitos plenamente reais, não obstante se encontrar já muito distante do seu objeto, ou seja, da realidade utilizada —, tanto mais estimulante se tornará o fenómeno global; o grau de prazer depende diretamente do grau de irrealidade.

Este conceito de ópera que venho referindo — conceito em que não se deveria sequer tocar — condiciona todos os demais aspectos da ópera *Mahagonny*. Esse quê de absurdo, de irreal e de não-sério, colocado no plano devido, deverá, assim, anular-se a si próprio por um duplo sentido ¹. O absurdo que aqui se depara é apenas adequado ao local onde surge.

Essa atitude é de pura fruição.

¹ Esta estrita delimitação não impede que se inclua algo direto, de caráter didático, nem que tudo esteja estruturado em obediência a uma preocupação de

A ópera *Mahagonny* não será, talvez, muito apetitosa, e é possível que (por não ter a consciência tranqüila) toda a sua ambição se cante justamente em não possuir tal qualidade; contudo, é, incontestavelmente, uma iguaria.

Mahagonny nada mais é senão uma ópera.

...MAS COM INOVAÇÕES!

Era necessário elevar a ópera ao nível técnico do teatro moderno. Por teatro moderno entendemos teatro épico. O esquema que segue indica as principais modificações que ocorrem, as passarmos de um teatro dramático para um teatro épico ¹.

Forma dramática de teatro

A cena "personifica" um acontecimento

envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade proporciona-lhe sentimentos leva-o a viver uma experiência o espectador é transferido para dentro da ação

é trabalhado com sugestões os sentimentos permanecem os mesmos parte-se do princípio que o homem é conhecido o homem é imutável

tensão no desenlace da ação uma cena em função da outra os acontecimentos decorrem linearmente

natura non facit saltus
(tudo na natureza é gradativo)
o mundo, como é
o homem é obrigado
suas inclinações
o pensamento determina o ser

Forma épica de teatro

narra-o

faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade força-o a tomar decisões proporciona-lhe visão do mundo é colocado diante da ação

é trabalhado com argumentos são impelidos para uma conscientização o homem é objeto de análise

o homem é susceptível de ser modificado e de modificar tensão no decurso da ação cada cena em função de si mesma decorrem em curva

facit saltus
(nem tudo é gradativo)
o mundo, como será
o homem deve
seus motivos
o ser social determina o pensamento

¹ Este esquema não apresenta contrastes absolutos, e sim, meramente, variações de matiz. É possível, pois, dentro de um mesmo processo de comunicação, optar quer por uma sugestão de caráter emotivo, quer por uma persuasão puramente racional.

b) *O Texto*

Para que, no divertimento, se fosse além de um mero absurdo, havia que extrair da diversão algo didático, direto. Surgiu, assim, a descrição de costumes. São as personagens em ação que narram os costumes. O texto não tinha de ser sentimental nem moral, mas, sim, de revelar sentimentalidade ou moralidade. A palavra escrita tornou-se (nos títulos) tão importante como a palavra falada. É a leitura dos títulos, sobretudo, que possibilita ao público uma atitude mais à vontade em relação à obra.

c) *A Imagem*

A inclusão de imagens autônomas na realização teatral é um fato inédito. As projeções de Neher assumem uma posição em relação aos acontecimentos em cena; o "Come-Tudo" real surge sentado defronte do "Come-Tudo" em imagem. A cena repete por si, fielmente, o que se depara na imagem, dando-lhe continuidade. As projeções de Neher são uma parte integrante da ópera, tão autônoma como a música de Weill e como o texto. Constituem o material plástico.

Estas inovações pressupõem, evidentemente, uma nova atitude da parte do público freqüentador dos teatros de ópera.

AS CONSEQÜÊNCIAS DAS INOVAÇÕES: A ÓPERA SOFREU ALGUM PREJUÍZO?

Determinadas solicitações do público, que a velha ópera satisfazia cabalmente, não serão levadas em conta pela nova ópera. Mas qual a atitude do público perante a ópera? Será possível modificá-la?

Homens adultos, experimentados na luta pela existência, inexoráveis, desembocam, em avalanchas, do metropolitano, e

outra, e assim sucessivamente); é, portanto, necessária a redução da orquestra a um máximo de trinta membros especializados. O cantor, por sua vez, transformar-se-á num relator, e os seus sentimentos pessoais não deverão transcender a sua vida privada.

seguinte, teriam captado esse sentido. Os compositores que estão sob a égide de Wagner mantêm mesmo, ainda, uma atitude obstinada de mundividentes. Mundividência que para mais nada serve, contudo, senão para ser malbaratada como simples meio de prazer (*Electra, Jonny Começa a Tocar*). Conserva-se ainda toda uma técnica, prodigamente desenvolvida, através da qual esta atitude medrou. É, pois, como mundividente, que o bom burguês percorre o seu dia-a-dia e se sente, por ele, solicitado à contemplação. Só a partir desta realidade, a partir de um sentido sujeito a um processo de atrofia (este sentido estava, sem dúvida, *em condições de se atrofiar*), será possível entender as contínuas inovações que atribulam a ópera e que são tentativas desesperadas de emprestar extemporaneamente, a esta arte, um significado, um “novo” sentido. Nestas tentativas, é ao domínio musical que acaba por ser atribuído esse novo sentido. Nelas, a evolução das formas musicais adquire sentido como evolução; determinadas relações, modificações, etc., passaram, afortunadamente, de um meio a um fim. Progressos, porém, que não têm conseqüências e que não são conseqüência de nada, que não provêm de novas necessidades, mas apenas satisfazem, como novos atrativos, velhas necessidades, e que têm, assim, uma missão puramente conservadora. Introduzem-se novos elementos materiais, que ainda não haviam sido utilizados “naquele local” pela simples razão de não terem ainda sido utilizados em outros. (Locomotivas, pavilhões com máquinas, aviões, salas de banho, etc., servem-nos de distração. Mas há quem vá mais longe e negue o conteúdo em geral e o exponha em latim, ou, pior ainda, o suprima.) Tais progressos apenas revelam um atraso. Realizam-se sem que se altere a função do conjunto, ou melhor, realizam-se apenas para que esta não se altere.

E a música para consumo?

Precisamente no momento em que, no domínio da música, se chegara à arte concertante, ou seja, à mais pura arte pela arte — como reação ao pendor emocional da música impressionista —, surgiu, a bem dizer do nada, um conceito de música em que esta era considerada simples produto para consumo. Tal música fazia, a bem dizer, uso do leigo, utilizava-o do mesmo modo que é “utilizada” uma mulher. Eram inovações sobre inovações, e o ouvinte, já saturado, readquiria o prazer da audição. Da luta con-

ópera o homem tem, assim, oportunidade de permanecer homem, em parte alguma a tem. Todas as suas funções intelectíveis há muito que estão reduzidas a uma desconfiança angustiada, ao logro do próximo, ao calculismo egoísta.

A velha ópera não subsiste por si, mas porque o estado de coisas a serviço do qual se encontra é, ainda e sempre, o de outrora. De outrora, sim, mas não totalmente — eis, em suma, as perspectivas que a nova ópera que por aí se apresenta nos oferece. Mas hoje em dia há que perguntar se a ópera não se encontra já num estado em que mais inovações não levem à sua renovação, mas, sim, à sua destruição¹.

Por mais que *Mahagonny* continue a ter um caráter de iguaria — e tem-no precisamente tanto quanto convém a uma ópera —, ela já tem, também, a função de modificar a sociedade; *Mahagonny* põe justamente em causa o referido caráter e ataca a sociedade por esta necessitar de tais óperas. A bem dizer, está ainda refestelada no velho trono da velha ópera; mas, pelo menos (por distração ou por crise de consciência), já o vai minando com carunchos... Introduziram-se inovações, mas não se deixou de cantar.

As inovações *autênticas* atacam o mal pela raiz.

espécies: distrações cujo efeito intenso nos permite menosprezar a nossa miséria, compensações que a reduzem, e toda a sorte de estupefacientes que nos tornam insensíveis a ela. É indispensável poder dispor de qualquer coisa deste gênero. As compensações, como as que a arte nos oferece, são ilusões contra a realidade; tal fato não reduz, porém, o seu efeito psíquico, graças ao papel que a fantasia manteve na vida psíquica." (Freud, *Das Unbehagen in der Kultur [O Mal-Estar na Civilização]*, p. 22) "A estes estupefacientes, em determinadas circunstâncias, se deve atribuir a responsabilidade do desperdício de grandes quantidades de energia, que poderiam ser empregadas para melhorar o destino humano." (*Ibid.*, p. 28).

¹ Na ópera *Mahagonny*, estão precisamente nestas circunstâncias as inovações nela introduzidas para conferir ao teatro a possibilidade de apresentar uma descrição de costumes (de pôr a descoberto o caráter mercantil tanto da diversão como de quem dela desfruta), e ainda aquelas que induzem o espectador a tomar uma atitude moral.

devida execução cênica à nova arte dramática, necessidade, porém, que se reveste de maior importância para o teatro do que para a própria arte dramática. Este primado da engrenagem teatral deve-se, evidentemente, a motivos econômicos.

OS TÍTULOS E AS TELAS

As telas, sobre as quais se projetarão os títulos das cenas, são um impulso inicial de *conferir ao teatro uma feição literária*. A este impulso de transformação do teatro (no sentido de torná-lo mais literário) e, de um modo geral, de transformação de todos os setores da vida pública, deverá se dar o máximo incremento.

Atribuir uma feição literária ao teatro significa impor a figuração dos acontecimentos através da sua formulação. Tal processo possibilita ao teatro aproximar-se das outras instituições da atividade intelectual. Esta transformação permanecerá, contudo, unilateral, enquanto o público nela não participar e enquanto não ascender, através dela, a um nível superior.

Em desabono dos títulos, e com fundamento na arte dramática clássica, tem-se afirmado que o dramaturgo deve incluir na ação tudo o que haja para dizer e que a poesia deve extrair de si própria tudo o que tiver a exprimir. Tal exigência está em relação direta com determinada atitude característica do espectador, e que consiste em não pensar *sobre* uma coisa, mas, sim, *a partir* dessa coisa. Esta tendência, porém, de tudo submeter a uma idéia, esta mania de compelir o espectador a um dinamismo linear — onde não pode voltar-se nem para a direita, nem para a esquerda, nem para cima, nem para baixo — deve ser rejeitada à luz de uma nova arte dramática. Também na arte dramática há que introduzir as notas de rodapé e a consulta de confronto.

Temos que nos exercitar para um ato visual complexo. Nas circunstâncias que preconizamos, refletir *sobre* o decurso da ação é quase mais importante do que refletir *adentro* do decurso da ação. Além do mais, as telas exigem e possibilitam ao ator a aquisição de um novo estilo. Este novo estilo é o *estilo épico*. Durante a leitura das projeções, a atitude do espectador é a de uma pessoa que está fumando e observando algo ao mesmo tempo. Obriga, assim, o

la fielmente; falar sem ser ao sabor da música é um processo que pode surtir grande efeito, por ser de uma sobriedade constante, independente da música e do ritmo. Quando o ator se conjuga com a melodia, tal ocorrência tem de constituir um verdadeiro acontecimento; para realçá-la, o ator poderá denunciar abertamente sua própria fruição da melodia. Convém que os músicos estejam visíveis durante o desempenho do ator e que este possa fazer, à vista de todos, os necessários preparativos (põe, por exemplo, uma cadeira no lugar devido, ou se maquila, etc.). Importa, especialmente, que, ao cantar, o ator *mostre que está mostrando* algo.

POR QUE RAZÃO É MACHEATH CAPTURADO DUAS VEZES, E NÃO UMA APENAS?

A primeira cena da prisão é considerada, à luz do pseudo-classicismo alemão, um *rodeio* e, do nosso ponto de vista, um exemplo de forma épica elementar. A arte dramática puramente dinâmica, ao dar primazia à idéia, faz o espectador desejar um objetivo cada vez mais definido (aqui, a *morte* do herói), provoca como que uma procura crescente da oferta, e, pela simples razão de possibilitar uma intensa participação emocional do espectador — os sentimentos só ousam manifestar-se em terreno absolutamente seguro, não toleram qualquer desapontamento —, necessita-se que a ação decorra, obrigatoriamente, em linha reta. É sob este prisma que a cena referida surge com um *rodeio*. A *arte dramática épica, de orientação materialista*, pouco interessada no investimento emocional do espectador, não conhece finalidade alguma propriamente dita, mas um fim, apenas; a obrigatoriedade a que se submete é de outro tipo e permite uma evolução não só em linha reta, como também em curvas, ou mesmo em saltos. A arte dramática dinâmica de orientação idealista, voltada para o indivíduo, quando iniciou, com os elisabetanos, a sua carreira, era, em todos os seus pontos essenciais, mais radical do que duzentos anos mais tarde, com o pseudoclassicismo alemão; este confundiu a dinâmica da interpretação com a dinâmica do que está sendo interpretado e “estruturou” o indivíduo. (Os atuais descendentes dos

POR QUE MOTIVO O MENSAGEIRO A CAVALO TEM DE CAVALGAR?

A *Ópera de Três Vinténs* dá-nos uma descrição da sociedade burguesa (e não apenas da escória do proletariado). A sociedade burguesa produziu uma organização burguesa do mundo, uma mundivivência característica, e sem ela não pode subsistir, à mínima de outra coisa. O aparecimento do mensageiro real a cavalo, fato no qual a burguesia vê representado o seu mundo, é indispensável. São exatamente idênticos os objetivos do Sr. Peachum quando se aproveita financeiramente das consciências inquietas da sociedade. Quem faz teatro, que reflita, se quiser, em como é cretino omitir o cavalo do mensageiro, tal como o vimos omitido por quase todos os encenadores modernistas desta ópera. Na representação de uma condenação de um inocente pela Justiça, o jornalista que revela a inculpabilidade do assassinado teria, sem dúvida, para que se cumpra o papel do teatro na sociedade burguesa, de entrar na sala do tribunal puxado por um cisne. Não compreendem, então, a que ponto é uma falta de tato desencaminhar o público e levá-lo a rir de si próprio, o que acontecerá se relegarmos para o domínio da hilaridade o aparecimento do emissário a cavalo? Sem o aparecimento, fosse lá de que maneira fosse, de um mensageiro a cavalo, a literatura burguesa desceria a uma simples descrição de situações. Este mensageiro a cavalo assegura uma fruição verdadeiramente tranqüila, mesmo de situações que são, em si, insustentáveis, e é, portanto, condição *sine qua non* de uma literatura cuja condição *sine qua non* é a inconseqüência.

O terceiro final deve ser, evidentemente, representado com perfeita seriedade e absoluta dignidade.

altura de um homem, montados verticalmente no palco, a distâncias diversas, e nos quais se podiam enganchar outros tubos horizontais, com telas removíveis — havendo, portanto, a possibilidade de se acrescentarem indiferentemente —, permitiu uma rápida mutação de cena no espetáculo de Berlim.

Por entre os tubos, estavam suspensas, em armações, portas de madeira com fechadura. Em Nova York, o cenário (de Max Gorelik) era semelhante; contudo, menos móvel. Numa grande tela de fundo, projetavam-se textos e documentos fotográficos que permaneciam durante as cenas, de forma que a projeção adquiria um caráter de bastidor. A cena indicava, assim, não só um espaço real (por meio de alusões), mas também (através de textos e documentos fotográficos) o vasto movimento ideológico em que decorriam os acontecimentos. Em caso algum, as projeções são um simples expediente mecânico, um complemento; não constituem “ardis”, não significam um auxílio para o espectador, antes lhe são antagonicas, pois fazem gorar todo e qualquer impulso de empatia e interrompem o seu mecânico *deixar-se levar*. São, por conseguinte, elementos orgânicos da obra de arte que tornam o seu efeito *mediato*.

A REPRESENTAÇÃO ÉPICA

O teatro épico utiliza, da forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que expressem claramente o sentido dos acontecimentos. Renuncia a composições “acidentais”, que “simulem a vida”, “arbitrárias”; o palco não reflete a desorganização “natural” das coisas. É precisamente o oposto da desorganização natural que se aspira, ou seja, à organização natural. Os princípios à luz dos quais se estabelece tal organização são de índole histórico-social. A atitude que a encenação deverá assumir identifica-se com a de um cronista de costumes e a de um historiador; esta identificação, muito embora caracterizando deficientemente tal atitude, facilita-nos a sua compreensão. Na segunda cena de *A Mãe*, por exemplo, desenrolam-se os seguintes acontecimentos objetivos, que a encenação deverá destacar nitidamente uns dos outros:

digidas na terceira pessoa; não simulou ser a Wlassowa nem sequer considerar-se como tal e não simulou tampouco qualquer autenticidade ao falar, impedindo assim o espectador, por negligência e hábito antigo, de se transplantar para um determinado compartimento e de se considerar a invisível testemunha ocular e auditiva de uma cena íntima e única. Pôs sobretudo a descoberto, diante do espectador, a personagem que ele iria ver daí em diante, durante algumas horas, como agente e como objeto de reflexão.

2. As tentativas de Wlassowa para fazer debandar os revolucionários foram indicadas pela atriz de modo a ser possível, a quem estivesse com atenção, entrever sua própria serenidade. As invectivas que dirigiu aos revolucionários foram antes reveladoras de susto que de impetuosidade, e a proposta para ser ela a distribuir os panfletos surgiu repassada de censura.

3. Ao penetrar na fábrica, demonstra que seria vantajoso para os revolucionários conquistar para a sua causa uma tal pugnadora.

4. Recebe a sua primeira lição de economia com uma atitude de realismo ferrenho. Combate os seus opositores com certa energia, sem inimizade; ataca-os, precisamente, na sua qualidade de idealistas, idealistas que não querem ter por verdadeira a realidade. Para que uma prova *prove* realmente, Wlassowa exige não só verdade, mas também probabilidade.

5. A manifestação de Maio foi descrita como se os aludidos se encontrassem perante a Justiça, mas, no final, o intérprete de Smilgin fazia alusão ao malogro lançando-se de joelhos, e a intérprete da Mãe curvava-se para diante e, ao pronunciar o final da fala respectiva, empunhava a bandeira que tombara das mãos dele.

6. A partir desse momento, salvo no início da cena, quando dava ao espectador a impressão de agir ainda atemorizada, a Mãe passou a representar de forma mais expansiva e segura. O "elogio" do comunismo foi cantado serenamente, com facilidade.

Para uma intérprete, a cena em que Pelagea Wlassowa aprende a ler e a escrever com outros trabalhadores é uma das mais complexas. O riso do espectador a propósito de quaisquer frases soltas não a deve dissuadir de mostrar o esforço que representa ensinar gente mais velha e de menor agilidade mental. Não a deve dis-

11. O efeito desta cena depende do fato de se indicar de forma decisiva o esgotamento de Pelagea Wlassowa. É-lhe extremamente difícil falar com clareza e em voz alta. Antes de principiar cada frase, reúne novas forças, fazendo uma longa pausa. Profere, de seguida, a frase, em voz clara e categórica, sem emoções. Evidencia, assim, o hábito que adquiriu ao longo de anos. A intérprete, ao reprimir a compaixão que sente pela personagem que interpreta, atua acertadamente.

12. A intérprete não só se opôs, neste passo, aos trabalhadores com quem estava falando, como também mostrou ser um deles; em conjunto com estes, deu-nos uma imagem do proletariado ao tempo do início da guerra. Especialmente o "sim" prolongado com que principia a última réplica da cena 12 era pronunciado com extremo cuidado, de tal maneira que quase se tornava o efeito principal desta cena. Encurvada (como uma anciã), a intérprete erguia o queixo e sorria, ao proferir a palavra, arrastada, baixo, em tom de falsete; era como se, simultaneamente, compreendesse a tentação de deixar tudo correr e a necessidade de dar o máximo de si, tendo em vista a situação em que se encontra o proletariado.

13. A propaganda antibelicista era feita pela intérprete, primeiro falando encurvada, com a cara desviada e velada por um grande lenço de cabeça. Indicava, assim, a natureza sub-reptícia do seu trabalho. Dentre todos os traços de caracterização imagináveis, a intérprete escolhia, sempre, os que, ao serem utilizados, dessem ensejo a que o tratamento político da Wlassowa fosse o mais alto possível (traços que eram, também, por outro lado, inteiramente individuais, únicos e específicos); escolhia, ainda, aqueles que possibilitassem a todas as Wlassowas executar o seu trabalho próprio. Era como se estivesse representando para uma roda de políticos — sem que por isso fosse menos atriz ou sáisse dos domínios da arte.

CRÍTICA AO ESPETÁCULO DE NOVA YORK

A representação da peça *A Mãe* pelo Theatre Union constituiu uma tentativa de exhibir para os trabalhadores de Nova York uma peça de um género até então desconhecido. Neste espécime de uma peça de dramática não-aristotélica, de uma peça ao

quer peça de outro tipo. Muito nos surpreenderam as insignificantes oportunidades oferecidas ao excepcional construtor de cena¹ para a realização dos seus propósitos. Não se recorreu a ele para a montagem, nem para marcar as posições dos atores, e também nada teve a ver com a indumentária. Foi sem o consultar que se optou, no último momento, pela russificação dos trajes, uma escrupulosa manobra política que produzia o efeito de um livro de estampas e fazia que a atividade dos revolucionários adquirisse uma feição local e exótica. Procedeu-se, até, à iluminação sem o consultar. A sua construção cênica deixa à vista a aparelhagem elétrica e a aparelhagem musical. Mas como não iluminaram os pianos, durante a execução das peças musicais, o resultado era a impressão de que, simplesmente, não tinha havido lugar para eles em outra parte. (“Eu tenho um plano, colo uma barba na cara/ponho um leque à frente dela/ e não há quem a descubra.”) Num palco que destruíra toda e qualquer ilusão, exibiram-se os truques de iluminação próprios de um palco de ilusão: viram-se impressionantes iluminações reconstituindo uma noite de outubro, no meio de paredes simples e de uma aparelhagem simples que visava efeitos absolutamente diversos. Eisler e a sua música sofreram trato idêntico. Como a encenação não considerou da incumbência do músico tanto o agrupamento como o “gesto” dos cantores, algumas peças musicais perderam por completo o seu efeito, pois o seu sentido político ficou falseado. A canção coral *O Partido Está em Perigo* estragou toda a representação. A encenação, em vez de situar o cantor ou os cantores ao lado dos instrumentos musicais ou fora de cena, levou os cantores a penetrarem no quarto em que a Mãe jazia doente e a intimarem-na, no meio de desordenada gesticulação, a ir em socorro do Partido. O fato de, na hora do perigo, o indivíduo isolado acorrer ao seu Partido, resultou num ato de brutalidade; o grito de chamada do Partido, emitido em todas as direções e pelo qual os próprios enfermos às portas da morte se levantam, teve apenas o efeito de pôr uma velha doente da cama para fora. O teatro proletário tem de aprender a conduzir as diversas artes de que necessita para uma livre expansão. Tem de saber

¹ *Bühnenbauer* — termo empregado por Brecht para designar um cenógrafo com atribuições especialmente vastas, adentro da encenação. (N. da T.)

possibilidade de construir uma autêntica arte proletária — haja vista a incomparável receptividade do nosso público proletário e o incontestável ímpeto renovador do nosso teatro jovem.

CARTA AO TEATRO DE TRABALHADORES
THEATRE UNION DE NOVA YORK
SOBRE A PEÇA *A MÃE*

1.

Ao escrever a peça *A Mãe*,
baseando-me no livro do camarada Gorki e em muitas
outras novelas de camaradas proletários
extraídas da sua luta diária, fi-lo
sem quaisquer rodeios, dispondo as palavras
com singeleza, numa linguagem sóbria, escolhendo
cuidadosamente todos os gestos da minha personagem,
tal como é hábito fazer-se ao relatar
as palavras e os atos de alguém de vulto.
Apresentei o melhor que pude
os mil e um acontecimentos quotidianos
que se desenrolam, nos lares votados ao desprezo,
entre os muitos que “estão a mais”; apresentei-os tal como se
fossem
acontecimentos históricos,
de modo algum menos significativos do que os feitos
famosos dos generais e homens de Estado
que vêm nos livros de leitura.
Lancei-me à tarefa de elaborar um relato sobre uma grande
personagem histórica:
o pioneiro desconhecido da humanidade.
Para emulação.

2.

Vêem, assim, a mãe proletária percorrer o caminho,
o longo caminho sinuoso da sua classe; vêem como, primeiro,

quando eram representadas as peças reais de outrora, nem foi menos serena e jocosa e sóbria nas passagens tristes. Diante de uma tela nua, entravam os atores, simplesmente, com os gestos

característicos das respectivas cenas, dando com precisão às suas falas palavras autênticas. Aguardava-se o efeito de cada frase, aguardava-se que fosse descoberto.

Aguardava-se até que a multidão tivesse pesado os prós e os contras de todas as frases — bem temos notado que quem possui pouco e muitas vezes é enganado

leva a moeda aos dentes para ver se é verdadeira.

Os nossos espectadores, que pouco possuem e muitas vezes são enganados, podiam, assim, verificar a autenticidade das falas dos atores.

Escassas alusões indicavam o local de ação. Umhas quantas mesas

e cadeiras; o indispensável bastava. Mas as fotografias dos adversários mais importantes estavam projetadas nas telas de fundo.

E as máximas dos clássicos socialistas circundavam, pintadas sobre panos ou projetadas nas telas, os nossos meticulosos atores. O deslocamento em cena era natural.

Nada havia que fosse insignificante, graças a omissões bem achadas. As peças musicais foram apresentadas com leveza e graça. Na sala havia muitos risos. O inesgotável bom-humor da astuta Wlassowa, que provinha da confiança absoluta na sua jovem classe, provocava um riso feliz nas bancadas dos trabalhadores. Aproveitavam-se, ávidos, da rara ocasião que se lhes deparava de assistirem a acontecimentos já conhecidos seus sem correrem perigo iminente; rara ocasião de gozarem de ócio para estudar e para estruturar o seu próprio comportamento.

Para quem é explorado e sempre desiludido também a vida é uma constante experiência, e o ganho de uns quantos tostões uma empresa incerta que em parte alguma jamais se aprende. Por que razão temer o que é novo, em vez do que é velho? E mesmo que o vosso espectador, o trabalhador, hesite, vocês não deverão acertar o passo por ele, mas, sim, adiantarem-se, rapidamente, a passos largos, confiando sem reservas na sua força, que surgirá enfim.

O EFEITO "IMEDIATO" DE SUPERAÇÃO

A estética aceita hoje em dia, ao exigir um efeito imediato, exige também, da obra de arte, um efeito que supere as diferenças sociais e as restantes diferenças que existem entre os indivíduos. Este efeito de superação dos antagonismos de classes é ainda conseguido atualmente por dramas de dramática aristotélica, se bem que os indivíduos cada vez tenham mais consciência das diferenças de classe. E mesmo quando o antagonismo de classes é o tema destes dramas, ou quando neles se toma posição em favor desta ou daquela classe, tal efeito não deixa de se produzir. Seja qual for o caso, cria-se entre os espectadores um todo coletivo, surgido a partir do "humano universal", comum a todo o auditório, *durante o tempo da fruição artística*. A dramática não-aristotélica, do tipo da de *A Mãe*, não está interessada na produção deste gênero de coletivismo e, muito pelo contrário, divide o seu público.

O TEATRO ÉPICO

A expressão “teatro épico” pareceu a muitos contraditória em si, pois, a exemplo de Aristóteles, considerava-se que a forma épica e a forma dramática de narrar uma fábula eram fundamentalmente distintas uma da outra. Em caso algum, a diferença existente entre ambas se atribuía apenas à circunstância de uma ser apresentada por seres vivos e de a outra utilizar a forma de livro — houve obras de épica, como as de Homero e dos jograis medievos, que foram também realizações teatrais, e dramas, como o *Fausto*, de Goethe, e o *Manfredo*, de Byron, que, como é do conhecimento de todos, tiveram maior repercussão como livros. A diferença entre a forma dramática e a forma épica já em Aristóteles era atribuída à diferença de estrutura, sendo, assim, tratadas as leis respeitantes a estas duas formas em dois ramos distintos da estética. A estrutura dependia das diversas maneiras pelas quais a obra era oferecida ao público — através do palco ou do livro. Mas, independentemente desse fato, surgia ainda um cunho dramático nas obras épicas e um cunho épico nas obras dramáticas. O romance burguês do século passado cultivou um pendor dramático bastante intenso, pendor este que se traduziu em intensa concentração da fábula e interdependência entre as partes isoladas. O tom emocional da narração e um realce especial dado ao entrechocar das forças em causa caracterizavam essa “dramaticidade”. Ao épico Döblin se deve uma excelente caracterização dos dois gêneros ao afirmar que, ao contrário do drama, a epopéia se pode, a bem dizer, retalhar em pedaços, pedaços que permanecem, apesar de tudo, com inteira vitalidade.

Não pretendemos explicar aqui por que motivo a oposição entre épico e dramático, durante longo tempo considerada insuperável, perdeu a sua rigidez; basta-nos chamar a atenção para o fato de a cena, através de aquisições técnicas, ter adquirido condições para incorporar nas representações dramáticas elementos narrativos. As possibilidades oferecidas pelas projeções, possibilidades de maior transformação da cena através da utilização de “motores” — o cinema —, completaram o equipamento do palco; surgiram no preciso momento em que se constatou não ser possível, ainda, apresentar os acontecimentos que se revestem para os

[Para um confronto esquematizado entre o teatro dramático e o teatro épico, v. "Notas sobre a Ópera *Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny* (pág. 11).]

O espectador do teatro dramático diz: — Sim, eu também já senti isso. — Eu sou assim. — O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. — Será sempre assim. — Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. — Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: — Isso é que eu nunca pensaria. — Não é assim que se deve fazer. — Que coisa extraordinária, quase inacreditável. — Isto tem que acabar. — O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. — Isto é que é arte! Nada ali é evidente. — Rio de quem chora e choro com os que riem.

O TEATRO DIDÁTICO

O palco principiou a ter uma ação didática.

O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de gado de consumo passaram a fazer parte dos temas do teatro. Coros elucidavam o espectador acerca dos fatos para ele desconhecidos. Por meio de montagens cinematográficas, mostravam-se acontecimentos de todo o mundo. As projeções forneciam material estatístico. Pela deslocação dos fundos para primeiro plano, a ação dos homens era submetida a uma crítica. Havia uma forma certa e uma forma errada de agir. Apareciam os homens que sabiam o que faziam e outros que não sabiam. O teatro passou a oferecer aos filósofos uma excelente oportunidade, oportunidade, aliás, aberta apenas a todos aqueles que desejavam não só explicar como também modificar o mundo. Fazia-se filosofia; ensinava-se, portanto. E, com tudo isto, o teatro perdia a sua função de entretenimento? Acaso nos empurravam de novo para os bancos da escola e nos tratavam como analfabetos? Queriam que fizéssemos exames, que conseguíssemos um diploma?

É voz corrente que existe uma diferença marcante entre aprender e divertir-se. É possível que aprender seja útil, mas só divertir-se é agradável. É preciso defender o teatro épico contra

Não fora esta possibilidade de uma aprendizagem divertida, e o teatro, em que pese toda sua estrutura, não seria capaz de ensinar.

O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte.

O TEATRO E A CIÊNCIA

“Mas que tem a ciência a ver com a arte? Sabemos perfeitamente que a ciência pode ser motivo de diversão, mas nem tudo o que diverte tem cabimento num palco.”

Já muitas vezes, ao apontar os incalculáveis serviços que a ciência moderna, devidamente empregada, pode prestar à arte, e, em especial, ao teatro, me contestaram que a arte e a ciência são dois domínios valiosos, mas totalmente diversos, da atividade humana. Tal asserção é, naturalmente, um terrível lugar-comum, e é bom afirmar logo que está, de fato, certa, como a maioria dos lugares-comuns. A arte e a ciência atuam de maneiras muito diferentes, não nego. No entanto, devo confessar, por muito que fira a sensibilidade de alguns, que não me é possível subsistir como artista sem me servir da ciência. É possível que esta afirmação suscite em muitas pessoas sérias dúvidas acerca das minhas aptidões artísticas. Estão habituadas a ver nos poetas seres sem par, seres quase anormais, que, com uma certeza verdadeiramente divina, conhecem coisas que aos outros só é dado conhecer com grande esforço e muita aplicação. É, naturalmente, desagradável ter de admitir que não pertencemos ao número desses seres eleitos. Não podemos, porém, deixar de admiti-lo. Não podemos também deixar de objetar a que se considerem as tarefas científicas daqueles que declaradamente as professam ocupações secundárias (como tal perfeitamente admissível) que são desempenhadas ao serão, depois do trabalho feito. Bem sabemos que Goethe se dedicou também às ciências naturais e Schiller à história e que estes fatos são muito condescendentemente tolerados como uma espécie de mania. Não pretendo acusar ambos, sem mais nem menos, de terem necessitado destas ciências para a sua atividade poética, não pretendo desculpar-me com eles, mas devo dizer que necessito das ciências. E tenho, mesmo, de admitir que não vejo com bons olhos

contrar em mim todos os fundamentos de ação observados no homem que vêm transcritos em artigos de jornais ou de publicações científicas. Tal como sucede a um vulgar juiz no momento em que é proferida a condenação, sou incapaz de imaginar satisfatoriamente o estado de espírito de um assassino. A moderna psicologia, da psicanálise ao behaviorismo, proporciona-me conhecimentos que me facilitam uma apreciação totalmente diversa do caso em questão, muito especialmente se tomar em conta os dados da sociologia e não desprezar a economia e a história. Dirão que o que proponho é complicado, ao que não poderei responder senão afirmativamente. Talvez acabem por se convencer e por concordar comigo em que há uma boa porção de literatura que é bastante primitiva, mas perguntarão, ainda, profundamente preocupados: "Uma noite de teatro não passará, então, a ser uma coisa tremenda?" A resposta é negativa. Tudo o que uma poesia contiver de caráter científico tem de estar completamente transposto para o plano da poesia. Este aproveitamento poético de elementos científicos contribui também para o prazer que vem do aspecto poético propriamente dito. Porém, para que tal transposição não resulte em prejuízo do prazer científico, é necessário aprofundar o pendor para uma íntima penetração nas coisas, é necessário cultivar o desejo de tornar o mundo susceptível de ser dominado; deste modo, nos asseguraremos, numa época de grandes descobertas e invenções, da fruição da sua poesia.

SERÁ PORVENTURA O TEATRO ÉPICO UMA "INSTITUIÇÃO MORAL"?

O teatro, segundo Friedrich Schiller, deve ser uma instituição moral. Quando Schiller formulou esta exigência, não lhe ocorreu que o fato de se ditar moral do alto do palco poderia pôr o público em debandada. É que, nessa época, o público nada tinha contra que se ditasse moral. Só mais tarde, Friedrich Nietzsche o injuriou, chamando-o de "trompeteiro moral de Säckingen".¹ Para Nietzsche, a preocupação moral era algo melancólico; Schiller, porém,

¹ *Der Trompeter von Säckingen*, obra dramática do romântico Scheffel. (N. da T.)

PODER-SE-À FAZER TEATRO ÉPICO ONDE QUER QUE SEJA?

No que respeita ao estilo, o teatro épico nada apresenta de especialmente novo. Assemelha-se ao antiquíssimo teatro asiático, pelo seu carácter de exposição e pelo realce dado ao aspecto artístico. E já os mistérios medievais, o teatro clássico espanhol e o teatro jesuíta evidenciavam tendências didáticas.

Estas formas de teatro correspondiam diretamente a certas e determinadas tendências da época e com elas morreram. Também o moderno teatro épico está ligado a certas e determinadas tendências. Não pode ser, de forma alguma, feito onde quer que seja. A maioria das grandes nações não está disposta a debater os seus problemas num palco. Londres, Paris, Tóquio e Roma reservam seus teatros para fins totalmente diversos. Até agora, apenas em raros lugares, e não por muito tempo, as circunstâncias foram propícias ao desenvolvimento de um teatro épico. Em Berlim, o fascismo pôs fim energicamente ao desenvolvimento desse teatro.

Este tipo de teatro pressupõe, além de um determinado nível técnico, um poderoso movimento na vida social, movimento este não só interessado na livre discussão das questões vitais, visando à sua solução e dispondo da possibilidade de defender esse interesse contra todas as tendências que se lhe oponham.

O teatro épico é a tentativa mais ampla e mais radical de criação de um grande teatro moderno; cabe-lhe vencer as mesmas imensas dificuldades que, no domínio da política, da filosofia, da ciência e da arte, todas as forças com vitalidade têm de vencer.

Também a velha arte dramática chinesa conhece o efeito de distanciamento e utiliza-o de maneira muito sutil. Sabemos que o teatro chinês emprega uma porção de símbolos. Cito alguns exemplos: um general traz ao ombro uma porção de pequenas bandeiras, em número precisamente igual ao dos regimentos que comanda. Indica-se a pobreza cosendo irregularmente sobre os trajes de seda alguns pedaços do mesmo material, mas de cor diversa, que representam remendos. Os caracteres são indicados por meio de máscaras, ou seja, por meio da pintura. Determinados gestos executados com as duas mãos representam o abrir violento de uma porta, etc. O palco, propriamente, parece não sofrer alteração alguma, do princípio ao fim do espetáculo, se bem que sejam colocados alguns móveis ao longo da representação. Tudo isto é conhecido há muito e dificilmente poderá se modificar.

O hábito de encarar uma representação de caráter artístico como um todo não se destrói facilmente. Todavia, é, sem dúvida, necessário destruí-lo, se se quiser estudar um efeito isolado, entre muitos outros. O efeito de distanciamento é obtido no teatro chinês do seguinte modo:

Primeiro, o artista chinês não representa como se além das três paredes que o rodeiam existisse, ainda, uma quarta. *Manifesta saber que estão assistindo ao que faz.* Tal circunstância afasta, desde logo, a possibilidade de vir a produzir-se um determinado gênero de ilusão característico dos palcos europeus. O público já não pode ter, assim, a ilusão de ser o espectador impressentido de um acontecimento em curso. E, desta feita, torna-se perfeitamente supérflua toda uma técnica prolixamente desenvolvida nos palcos europeus; permite a referida técnica ocultar que as cenas estão montadas de forma que possam ser reconhecidas pelo público sem o mínimo esforço. Tal como os acrobatas, os atores escolhem, bem à vista de todos, as posições que melhor os expõem ao público. Outra medida técnica: *o artista é um espectador de si próprio.* Ao representar, por exemplo, uma nuvem, o seu surto imprevisto, o seu decurso suave e violento, a sua transformação rápida e, no entanto, gradual, olha, por vezes, para o espectador, como se quisesse dizer-lhe: "Não é assim mesmo?" Mas olha também para os seus próprios braços e para as suas pernas, guiando-os, examinando-os e, acaso, elogiando-os, até, no fim. Olha claramente para o

guém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante.

A atuação dos artistas chineses parece ao artista ocidental freqüentemente fria. Não que o teatro chinês renuncie à representação de sentimentos! O artista representa acontecimentos que contêm uma forte tensão emocional; todavia, o seu desempenho jamais denota qualquer calor. Nos momentos de profunda agitação da personagem representada, o artista prende nos lábios uma madeixa de cabelos e mordisca-a. Faz isso, porém, como se num rito; nada revela de eruptivo. Estamos perante a clara repetição de um acontecimento, feita por terceiros, perante uma descrição, na verdade, engenhosa. O artista mostra assim uma pessoa que está fora de si, usando, para tal, os indícios exteriores do seu estado. É esta a forma adequada de mostrar que um homem está "fora de si". Pode haver quem a considere inadequada, mas não, decerto, para um palco. Entre os muitos indícios possíveis, foram escolhidos alguns, bem determinados, sendo evidente que a escolha obedeceu a uma premeditação intensa. A ira distingue-se, naturalmente, do mau humor, o ódio da aversão, o amor da simpatia, mas todos os variados movimentos da sensibilidade são apresentados sobriamente. Esta aparente frieza de sentimentos é consequência do referido distanciamento do ator em relação à personagem que apresenta. Evita, assim, que as sensações das personagens se tornem sensações do espectador. O indivíduo que o ator representa não exerce qualquer violência sobre ninguém, não é o próprio espectador; é, antes, um seu vizinho.

O ator ocidental esforça-se por aproximar o espectador tanto quanto possível dos acontecimentos que estão sendo representados e das personagens que estão representando. De acordo com este objetivo, procura levar o espectador a pôr-se na sua pele, e emprega toda a energia de que dispõe para se metamorfosear o mais completamente possível num outro tipo humano, o tipo da personagem representada. E, se consegue uma completa metamorfose, a sua arte como que se esgota, assim. O ator, uma vez transformado no caixa bancário, no médico ou no general que está representando, necessita de tão pouca arte como a que o caixa, o médico ou o general necessitam na vida real.

Será decerto cada vez mais difícil aos nossos atores consumir o mistério da metamorfose completa; o poder mnemônico do seu subconsciente fraqueja cada vez mais. Só quase em casos geniais se consegue ainda extrair a verdade da intuição conspurcada de um membro de uma sociedade estratificada em classes.

Para o ator é difícil e cansativo provocar em si, todas as noites, determinadas emoções ou estados de alma¹; em contrapartida, é-lhe mais fácil revelar os indícios externos que acompanham e denunciam essas emoções. Mas a transmissão de emoções ao espectador — *contágio emocional* — não é, decerto, uma transmissão pura e simples. Nela surge o efeito de distanciamento, que não se apresenta sob uma forma despida de emoções, mas, sim, sob a forma de emoções bem determinadas que não necessitam de encobrir-se com as da personagem representada. Perante a mágoa, o espectador pode sentir alegria; perante a raiva, repugnância. Ao falarmos da revelação dos indícios externos das emoções não temos em mente uma revelação e uma escolha de indícios que se realizem de tal modo que o contágio emocional se dê, ainda, em consequência do ator provocar em si a emoção que está representando, ao expor os seus indícios externos. Deixando subir a voz, sustendo a respiração e contraindo simultaneamente os músculos do pescoço, o que provoca uma afluência de sangue à cabeça, é fácil ao ator criar, em si, um estado de cólera; o efeito de distanciamento, porém, não se manifesta nestas circunstâncias. Este se produz, por exemplo, se o ator, em determinado momento, mostrar, sem transição de espécie alguma, uma palidez intensa no rosto, palidez que provoca mecanicamente ocultando o rosto entre as mãos onde tem qualquer substância branca de maquilagem. E se o ator exibir, simultaneamente, uma aparente serenidade, o seu estado de susto, proveniente desta ou daquela notícia ou descoberta, provocará um efeito de distanciamento. Esta maneira de representar é mais sã e, a nosso parecer, mais digna de seres racionais; requer não só muita psicologia e arte de viver, como também aguda compreensão do que é, de fato, importante socialmente. Nela decorre, também, evidentemente, um processo de criação, mas de uma forma superior, pois está elevado à esfera do consciente.

¹ *Stimmung*.

realista e revolucionário. Os motivos e os objetivos do efeito de distanciamento, pelo contrário, são-nos estranhos e suspeitos.

Antes de mais, quando vemos chineses representando é difícil libertarmo-nos da sensação de que a estranheza que suscitam em nós provém do fato de sermos europeus. Mas temos de ser capazes de imaginar que obtêm efeito idêntico junto dos espectadores chineses. Não devemos, também, nos perturbar, o que é ainda mais difícil, com o fato de o artista chinês, ao provocar uma impressão de mistério, parecer que não tem interesse algum em revelar esse mistério. O seu mistério é o mistério da Natureza (e, sobretudo, o da natureza humana); não deixa que devessem no seu íntimo a maneira de produzir o fenômeno natural; e a própria Natureza não lhe permite, a ele que produz o fenômeno, compreendê-lo. Estamos perante a expressão artística de uma técnica primitiva, um estágio primitivo da ciência. É do testemunho da magia que o artista chinês extrai o seu efeito de distanciamento. O modo "como a coisa se faz" é, ainda, algo misterioso, a ciência é, ainda, ciência de truques, está na mão de poucos, que a guardam ciosamente e que tiram proveito dos seus mistérios. Já, aí, se intervém, todavia, no "acontecer" da Natureza, e o "saber fazer" suscita já uma interrogação; também no futuro, o investigador procurará, sempre, em primeiro lugar — esforçando-se por tornar o "acontecer" da Natureza compreensível, dominável e terreno —, um prisma segundo o qual esse acontecer pareça misterioso, incompreensível e impossível de determinar. A sua atitude será a de alguém que se surpreende, utilizará o efeito de distanciamento. Não é por achar evidente a fórmula "duas vezes dois são quatro", nem tampouco por não a conceber, que alguém poderá ser considerado um matemático. O homem que pela primeira vez observou, com surpresa, uma lâmpada a balançar numa corda e a quem não pareceu evidente, mas, sim, extremamente estranho, que ela oscilasse como um pêndulo, e, ainda mais, que oscilasse dessa forma, e não de outra, aproximou-se, com esta constatação, da compreensão do fenômeno e, simultaneamente, do seu domínio. Clamar que a atitude aqui proposta convém à ciência, mas não à arte, não me parece justo. Por que razão não havia a arte de tentar servir, com seus próprios meios naturalmente, essa grande tarefa social que é dominar a vida?

samento histórico. Para abreviar este excursão histórico-filosófico, vou dar mais um exemplo. Suponhamos que, no palco, está-se representando a seguinte cena: uma moça abandona a família para se empregar numa grande cidade (*A Tragédia Americana*, de Piscator). Para o teatro burguês, a circunstância de uma moça abandonar a família para empregar-se é, em si, de alcance reduzido; trata-se, apenas, do começo de uma história, de uma experiência prévia necessária para compreendermos o que se segue ou para estarmos interessados em saber o que se segue. A fantasia dos atores em pouco ou nada será estimulada por uma cena assim. É uma ocorrência, em certo sentido, vulgar: são muitas as jovens que se empregam (o que, no caso em questão, nos poderá interessar é o que lhe irá acontecer, em especial). A particularidade deste acontecimento reside no fato de ela sair de casa (pois se ela tivesse ficado não se verificaria tudo o que depois se segue). O consentimento da família não é submetido a uma análise, é, simplesmente, plausível (os motivos são plausíveis). No gênero de teatro em que há historicidade, tudo se passa de modo diverso. Valoriza-se inteiramente o caráter singular e especial deste acontecimento tão trivial. O fato de tal acontecimento obrigar a uma análise é devidamente relevado. — Por que a família coage um dos seus membros a subtrair-se à sua tutela, para daí para frente ganhar a vida independentemente, sem auxílio? E será este, de fato, capaz de ganhá-lo? O que aprendeu como membro dessa família ajudá-lo-á a ganhar a vida? As famílias não podem continuar a manter os filhos juntos de si? Estes tornaram-se uma sobrecarga ou continuam a sê-lo? Em todas as famílias se passa o mesmo? Sempre tem sido assim? É esta a marcha do mundo e sobre ela não se poderá exercer qualquer influência? Fruto maduro desprende-se da árvore. Será esta máxima adequada ao caso? Os filhos acabam sempre por se tornar, um dia, independentes? Em todas as épocas tem sido assim? Em caso afirmativo, caso se trate de algo biológico, tal fato acontece sempre da mesma maneira, por idênticos motivos e com idênticas consequências? — São estas as perguntas (ou parte delas) que os atores terão de responder, desde que queiram apresentar os acontecimentos como acontecimentos históricos e únicos, desde que queiram indicar qual a moral que reflete a estrutura da sociedade de uma determinada época (transitória). Mas como deverá ser represen-

é a do efeito de distanciamento. Sem ela, a atriz precisa se acautelar, senão pode acabar por se ver compelida a uma transformação completa na sua personagem.

Ao expormos novos princípios artísticos e ao elaborarmos novos métodos de representação, temos de tomar como ponto de partida as solicitações urgentes de um período de mutação como este que atravessamos; a possibilidade e a necessidade de uma nova organização da sociedade impõem-se. Todos os acontecimentos relativos aos homens são examinados, *tudo* tem de ser encarado de um prisma social. Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas.

bemos por experiência própria, tal exemplo reveste-se, para o ouvinte ou para o leitor, de uma espantosa dificuldade, desde que ou a um ou a outro se exija que compreenda, em todo o seu alcance, o propósito a que obedeceu a nossa escolha: considerar o exemplo da esquina de rua a base de um grande teatro, um teatro de uma época científica. O que com isto se pretende dizer é, por um lado, que o teatro épico pode nos surgir, em todos os seus pormenores, como um teatro mais rico, mais complexo, mais evoluído, mas que não necessita incluir, fundamentalmente, nenhum elemento que vá além desta exemplificação da esquina de rua, para poder ser um grande teatro; e, por outro lado, não se poderia chamar teatro épico se faltasse algum dos elementos essenciais do exemplo que referi. Só depois de se compreender isto se poderá, na realidade, compreender o que se segue. Só depois de se compreender o que há de novidade, de ousadia, de desafio aberto à crítica nesta afirmação de que uma cena como a da esquina de rua é suficiente como esquema de um grande teatro, se poderá realmente compreender o que se segue.

É preciso ter em conta que o acontecimento em questão não corresponde evidentemente, de modo algum, ao que costumamos designar por um acontecimento de ordem estética. O autor da exemplificação não necessita ser artista. Para alcançar seu objetivo basta-lhe saber o que, praticamente, todos nós sabemos. Suponhamos que não era capaz de executar uma movimentação tão rápida como a do acidentado que está imitando; bastará, nesse caso, que diga, como explicação: — Os movimentos dele eram três vezes mais rápidos do que os meus. — A exemplificação não será, por isso, prejudicada na sua essência, nem desvirtuada. Muito pelo contrário, marcar-se-á assim um limite à sua perfeição. Se sua capacidade de metamorfose chamasse a atenção dos circunstantes, tal efeito perturbaria a exibição. Terá, pois, de comportar-se de forma a evitar que alguém possa exclamar: “Com que veracidade ele faz o papel de um chofer!” Não tem de “arrastar” ninguém consigo. Não deve transportar ninguém, servindo-se do seu poder de sedução, da esfera do quotidiano para outra “mais elevada”. Não necessita dispor de aptidões especialmente sugestivas. É muito significativo o fato de uma das características fundamentais desse teatro que por aí se faz habitualmente, e que consiste em apresen-

imagem da ocorrência. A mesma cena apresentada no teatro dá-nos, de uma forma geral, imagens muito mais completas, imagens que estão de acordo com a esfera de interesses do teatro, que é mais vasta. Como estabelecer, então, neste ponto, uma afinidade entre a cena da rua e a do teatro? A voz do acidentado, para exemplificar com um detalhe, pode, em primeiro lugar, não ter desempenhado papel algum no acidente. Mas uma divergência de opiniões surgida entre as pessoas que assistiram ao acidente e que discutem se a exclamação ouvida (“Cuidado!”) veio do acidentado ou de qualquer outro transeunte poderá levar nosso intérprete a imitar a voz que a proferiu. É possível solucionar uma questão como esta descrevendo, muito simplesmente, se se tratava da voz de um velho ou de uma mulher, ou se era apenas de tonalidade alta ou baixa. Contudo, a solução pode também depender do fato de a voz ser a dum homem culto, ou a dum homem inculto. Pode dar-se o caso de a tonalidade alta ou baixa desempenhar um papel importante, pois, conforme a circunstância, assim caberá ao motorista uma culpa maior ou menor. Há, ainda, uma série de particularidades da vítima que necessitam ser representadas. Estaria distraído? Alguma coisa o distraiu? Qual teria sido, provavelmente, o motivo? Que é que, no seu comportamento, revela que terá sido essa circunstância a distraí-lo, e não outra? Etc., etc. Como vêem, a tarefa a que nos lançamos, de descrever um acontecimento passado na esquina de uma rua, permite-nos elaborar uma reprodução bastante rica e polifacetada do homem. Não devemos, porém, esquecer que um teatro como o que advogamos, que nos seus elementos essenciais não pretende ultrapassar a representação feita na via pública, tem de reconhecer determinados limites à sua imitação. É em função do objetivo a que se propõe que deverá justificar o seu dispêndio de elementos.¹

¹ Deparamos, freqüentemente, com descrições de caráter insignificante que são imitações realizadas com maior perfeição do que seria necessário para o nosso acidente na esquina da rua. A maior parte delas é de natureza cômica. Suponhamos, por exemplo, que um nosso vizinho (ou vizinha) reproduz, perante nós, o comportamento ganancioso do senhorio, para exemplificar. A imitação é, nesse caso, freqüentemente prolifera e rica de cambiantes. A uma análise mais detalhada, verificar-se-á, porém, que mesmo uma imitação aparentemente tão complexa como esta não incide senão sobre aspectos bem determinados no comportamento do nosso

remediavelmente, por determinismo natural, dos caracteres a que estão dando efetivação. Para quem faz a descrição do que aconteceu na via pública, o caráter do indivíduo que está sendo descrito é como uma espécie de dimensão física da qual não tem de dar uma definição completa. Dentro de determinados limites pode ser, indiferentemente, ou assim ou assado. A quem descreve tanto interessam as particularidades do visado susceptíveis de provocarem o acidente, como as que eram susceptíveis de evitá-lo.¹ Mas pode, também, dar-se o caso de a referida cena, em teatro, nos mostrar indivíduos que apresentem menor variedade de matizes. Ela deverá ser, então, capaz de assinalar o indivíduo como caso específico e de indicar o âmbito no qual se realizam os efeitos particularmente significativos, numa perspectiva social. As possibilidades descritivas do nosso relator que atua na via pública estão condicionadas por estreitos limites (escolhemos este exemplo justamente para termos os mais estreitos limites possíveis). Se pretendermos que a cena em teatro não ultrapasse, nos seus elementos essenciais, a cena que decorre na rua, há que ter sempre em conta que o fato de aquela possuir maior riqueza jamais deverá significar senão um enriquecimento. Torna-se, pois, necessário abordar a questão dos *casos-limite*.

Escolhamos um detalhe. Será lícito que o indivíduo que faz a descrição reproduza, num tom excitado, a afirmação do motorista, de que se encontrava cansado por estar em serviço havia muito tempo? (Em si, tal comportamento seria tão inadmissível quanto o de um emissário que, ao voltar de uma entrevista com o rei, introduzisse o seu relato da seguinte forma: "Vi o rei barbado!") Sem dúvida, para que possa fazê-lo, ou antes, para que tenha de fazê-lo, haveria que imaginar uma situação, dentro da cena ocorrida na esquina da rua, em que o estado de excitação (justamente motivado por este aspecto do acontecimento) desempenhasse um papel especial. (No exemplo anterior, verificar-se-ia uma situação desse tipo, no caso de o rei ter, por exemplo, jurado deixar crescer a barba até que... etc.) Há que descobrir uma pers-

¹ Todas as pessoas que, no que se refere ao caráter, satisfaçam as condições por ele apontadas e que revelam os traços por ele imitados poderão provocar idêntica situação.

narrador e confere ao objeto da sua narração um procedimento também natural. Não se esquece jamais, e nem tampouco permite que ninguém se esqueça, de que quem está em cena não é a pessoa descrita, mas, sim, a que faz a descrição. Ou seja, o que o público vê não é uma fusão entre quem descreve e quem está sendo descrito, não é um terceiro, autônomo e não contraditório, com contornos diluídos do primeiro (o que faz a descrição) e do segundo (o que é descrito), tal como é costume deparar-se nos no teatro que por aí se faz habitualmente.¹ As opiniões e os sentimentos do indivíduo que descreve e do que é descrito não estão sintonizados.

Chegamos, assim, a um dos elementos mais característicos do teatro épico, o chamado *efeito de distanciamento*. Tal efeito depende de uma técnica especial, pela qual se confere aos acontecimentos representados (acontecimentos que se desenrolam entre os homens nas suas relações recíprocas) um cunho de sensacionalismo; os acontecimentos passam a exigir uma explicação, deixam de ser evidentes, naturais. O objetivo do efeito de distanciamento é possibilitar ao espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social. Será este efeito também importante para o indivíduo que faz a descrição na via pública?

É fácil imaginarmos o que aconteceria se ele não o produzisse. Suponhamos, por exemplo, uma situação do gênero da que passo a descrever: — Um espectador diria: “Se o acidentado, como você nos está mostrando, pôs primeiro o pé direito na rua, então...” O narrador poderia interrompê-lo e dizer: “O que eu mostrei foi que ele pôs primeiro o pé esquerdo.” Uma disputa como esta, sobre se o pé que o narrador assentou efetivamente primeiro na rua, ao fazer a sua descrição, foi o direito ou o esquerdo, e, sobretudo, sobre qual foi o procedimento do acidentado, pode modificar a descrição de tal forma que surja o efeito de distanciamento. Desde o momento que o narrador passe a reparar escrupulosamente na sua movimentação e a efetuá-la cuidadosa e verossimilmente retardada, obterá o efeito de distanciamento, ou seja, distanciará esse pequeno acontecimento parcial, realçando-lhe a importância, tornando-o notório. O efeito de distanciamento do teatro épico revela-se pois também útil para o indivíduo que faz a descrição em plena

¹ Desenvolvido mais precisamente por Stanislavski.

mo que, por exemplo, não deva ocorrer uma metamorfose integral do indivíduo que descreve naquele que é descrito). O teatro épico tem, com efeito, um caráter profundamente estético e dificilmente se pode concebê-lo sem artistas e sem qualidade estética, sem fantasia, humor e simpatia. Sem tudo isto, e ainda muito mais, não será possível realizar teatro épico. Este teatro que preconizamos tem, simultaneamente, de divertir e de ensinar. Como será, então, possível desenvolver *arte* nos elementos contidos na cena de rua, sem omissão ou acréscimo de qualquer elemento? Como é que, desta cena, resultará teatro, uma cena como fábula inventada, atores experientes, linguagem elevada, caracterização e, ainda, um trabalho conjugado de vários atores? Necessitaremos, acaso, de algum complemento para adicionar aos elementos já conhecidos, ao passarmos da descrição “natural” à descrição “artificial”?

Tudo o que acrescentamos ao exemplo-padrão, para chegarmos a um *teatro épico*, não será, ao fim e ao cabo, de natureza diversa? Desde já, se nos detivermos numa breve análise, poderemos demonstrar que não. Vejamos, por exemplo, a fábula. O acidente na rua não foi uma invenção. Ora bem: o teatro vulgar também não trata, exclusivamente, temas inventados, como se verifica se pensarmos nas peças históricas. Mas também na esquina de uma rua é possível representar uma fábula. O indivíduo que faz a descrição na rua pode dizer a certa altura: “A culpa é do motorista, pois tudo aconteceu como descrevi. Mas ele não seria culpado se o acidente tivesse ocorrido da forma que passo a descrever”. Poderá, então, inventar um acontecimento diverso e descrevê-lo. Quanto à questão de, no teatro, *o texto ser ensaiado*, também o indivíduo que faz a descrição na rua pode, se estiver perante um tribunal, como testemunha, aprender de cor e ensaiar o teor exato das falas das personagens que vai representar e que, possivelmente, anotou de antemão. Apresentará, assim, também, um texto ensaiado. E quanto a haver uma representação ensaiada a cargo de várias pessoas, a verdade é que nem todas as descrições desse tipo se efetivam com vista a um objetivo artístico; senão, lembremos o procedimento da Polícia francesa, que leva os principais implicados de um caso de crime a repetir, perante a Polícia, as situações que possam ser mais esclarecedoras. Vejamos, agora, as *máscaras*. Ligeiras alterações no aspecto das personagens (como,

te dos vendedores ambulantes, a utilização do verso como parte de um contexto idêntico ao indicado pelo nosso exemplo-padrão. Quer se trate de um vendedor de jornais, quer de um vendedor de suspensórios, ambos utilizam ritmos irregulares, mas certos.

As considerações que temos feito comprovam que o nosso modelo-padrão não é insuficiente. Não existe qualquer diferença de base entre o teatro épico e o teatro épico artístico. O teatro que se desenrola numa esquina de rua é primitivo; os seus motivos, objetivos e meios de realização não lhe conferem qualquer valor especial. Contudo, é, incontestavelmente, um acontecimento significativo, com uma nítida função social, à qual estão subordinados todos os seus elementos. Na representação da rua há um determinado incidente que serve de pretexto e que pode ser analisado de diversas formas e reproduzido desta ou daquela maneira: trata-se de um caso "ainda por resolver" e que, muito pelo contrário, virá a ter conseqüências, sendo portanto importante que sobre ele se forme um juízo. O objetivo da representação é possibilitar uma apreciação crítica da ocorrência. Os meios de que se serve correspondem a este objetivo. O teatro épico é um teatro altamente artístico, denota um conteúdo complexo e, além disso, profunda preocupação social. Instituindo a cena de rua exemplo-padrão do teatro épico, atribuímos a este uma nítida posição social. Estabelecemos assim determinados princípios para o teatro épico, à luz dos quais é possível avaliar se o que nele se desenrola é um acontecimento significativo ou não. O exemplo-padrão tem importância prática. Dá aos diretores de ensaio e aos atores que preparam uma representação nestes moldes, em que surgem questões de pormenor freqüentemente complexas e problemas artísticos e sociais, a possibilidade de controlarem se a função social de toda a engrenagem se mantém sempre perfeitamente intacta.

gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público.

O contato entre o público e o palco fica, habitualmente, na empatia. Os esforços do ator convencional concentram-se tão completamente na produção deste fenômeno psíquico que se poderá dizer que nele, somente, descortina a finalidade principal da sua arte. As minhas palavras iniciais, ao tratar desta questão, desde logo revelam que a técnica que causa o efeito de distanciamento é diametralmente oposta à que visa a criação da empatia. A técnica de distanciamento impede o ator de produzir o efeito da empatia.

No entanto, o ator, ao esforçar-se para reproduzir determinadas personagens e para revelar o seu comportamento, não precisa renunciar completamente ao recurso da empatia. Servir-se-á deste recurso na medida em que qualquer pessoa sem dotes nem pretensões teatrais o utilizaria para representar outra pessoa, ou seja, para mostrar o seu comportamento. Todos os dias, em inúmeras ocasiões, se vêem pessoas a mostrar o comportamento de outras (as testemunhas de um acidente demonstram aos que vão chegando o comportamento do acidentado; este ou aquele brincalhão imita, trocista, o andar insólito de um amigo, etc.), sem que essas pessoas tentem induzir os espectadores a qualquer espécie de ilusão. Contudo, tanto as testemunhas do acidente como o brincalhão, por exemplo, é por empatia para com as suas personagens que se apropriam das particularidades destas.

O ator utilizará, portanto, como ficou dito, este ato psíquico. Deverá consumá-lo, porém — ao invés do que é hábito no teatro, em que tal ato é consumado durante a própria representação e com o objetivo de levar o espectador a um ato idêntico —, apenas numa fase prévia, em qualquer momento da preparação do seu papel, nos ensaios.

Para evitar que a configuração dos acontecimentos e das personagens seja demasiado “impulsiva”, simplista e desprovida do mínimo aspecto crítico, poderá realizar-se maior número de ensaios à “mesa de estudo” do que habitualmente se faz. O ator deve rejeitar qualquer impulso prematuro de empatia e trabalhar o mais

Como não se trata do seu próprio papel, não se metamorfoseiam completamente, acentuam o aspecto técnico e mantêm a simples atitude de quem está fazendo uma proposta.

Se tiver renunciado a uma metamorfose absoluta, o ator nos dará o seu texto não como uma improvisação, mas como uma citação. Mas, ao fazer a citação, terá, evidentemente, de dar-nos todos os matizes da sua expressão, todo o seu aspecto plástico humano e concreto; identicamente, o gesto que exhibe aparecerá como uma cópia e deverá ter, em absoluto, o caráter material de um gesto humano.

Numa representação em que não se pretenda uma metamorfose integral, podem utilizar-se três espécies de recursos para distanciar a expressão e a ação da personagem apresentada:

1. Recorrência à terceira pessoa.
2. Recorrência ao passado.
3. Intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários.

O emprego da forma da terceira pessoa e do passado possibilitam ao ator a adoção de uma verdadeira atitude distanciada. Além disso, o ator deve incluir em seu desempenho indicações sobre a encenação e também expressões que comentem o texto, proferindo-as juntamente com este, no ensaio. (“Ele levantou-se e disse, mal-humorado, pois não tinha comido nada...” ou “Ele ouvia aquilo pela primeira vez, e não sabia se era verdade...”, ou ainda “sorriu e disse, com demasiada despreocupação:...”). A intromissão de indicações na terceira pessoa sobre a forma de representar provoca a colisão de duas entoações, o que, por sua vez, provoca o distanciamento da segunda pessoa (o texto propriamente dito). A representação distanciar-se-á também se a sua realização efetiva for precedida de uma descrição verbal. Neste caso, a adoção do passado coloca a pessoa que fala num plano que lhe permite a retrospectiva das falas. Desta forma, distancia-se a fala, sem que o orador assuma uma perspectiva irreal; com efeito, este, ao contrário do auditório, já leu a peça até ao fim e pode, pois, pronunciar-se sobre qualquer fala, partindo do desfecho e das conseqüências, melhor do que o público que sabe menos do que ele e que está, portanto, como que alheio à fala.

claramente que o depoimento, a opinião ou a versão do passado que está nos dando são seus, ou seja, os de um ator.

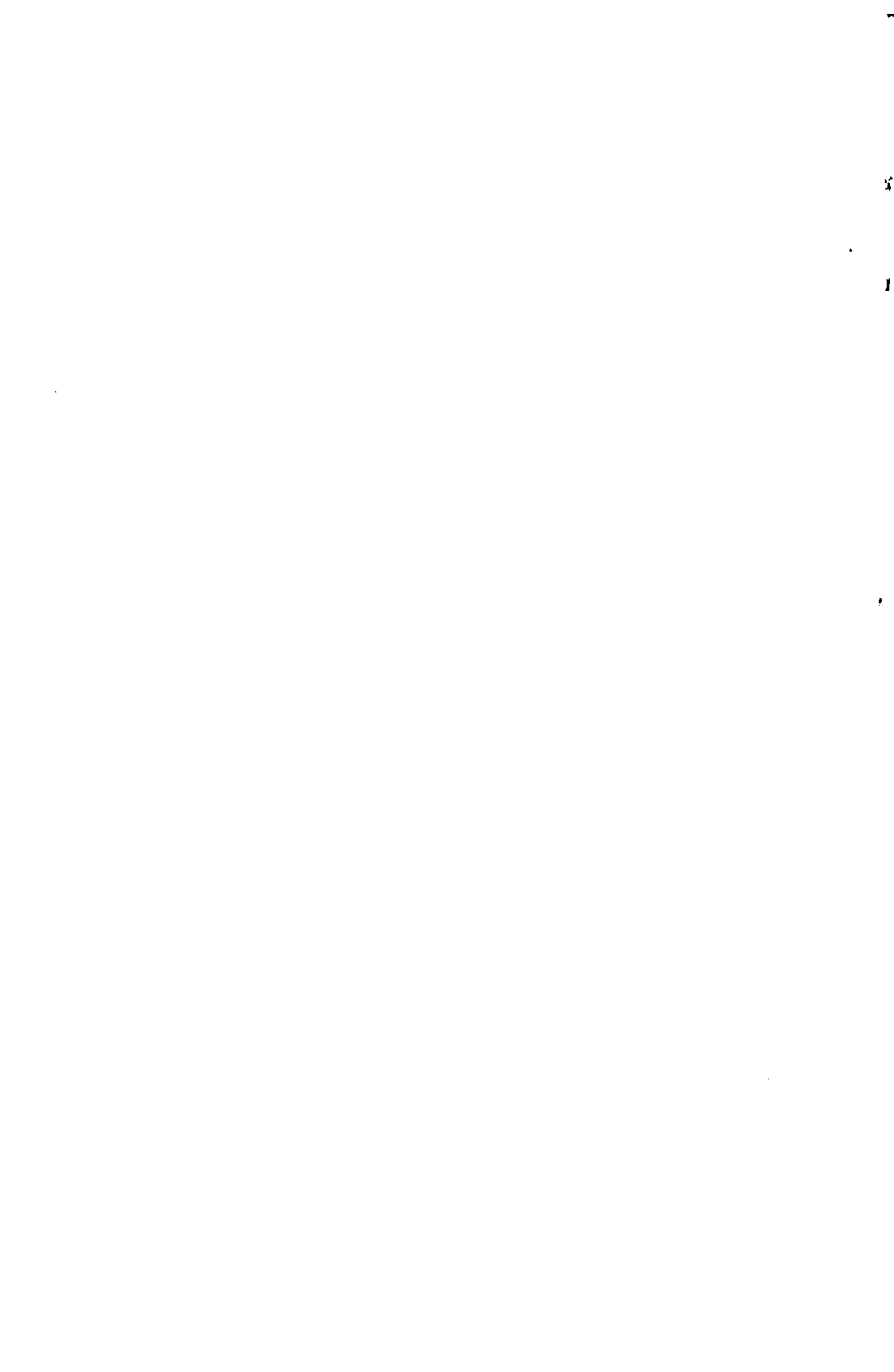
Visto que não se identifica com a personagem que representa, é possível escolher uma determinada perspectiva em relação a esta, revelar a sua opinião a respeito dela, incitar o espectador — também, por sua vez, não solicitado a qualquer identificação — a criticá-la. A perspectiva que adota é *crítico-social*. Estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os traços a que seja possível dar um enquadramento social. Sua representação transforma-se, assim, num colóquio sobre as condições sociais, num colóquio com o público, a quem se dirige. O ator leva seu ouvinte, conforme a classe a que este pertence, a justificar ou a repudiar tais condições.

O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o “gesto social” subjacente a todos os acontecimentos. Por “gesto social” deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época.

A invenção de títulos para as cenas facilita a explicitação dos acontecimentos, do seu alcance, e dá à sociedade a chave desses acontecimentos. Os títulos deverão ser de caráter histórico.

Chegamos assim a um método decisivo, a *historiação* dos acontecimentos. O ator deve representar os acontecimentos dando-lhes o caráter de acontecimentos históricos. Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é, pura e simplesmente, um comportamento humano e imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. Esta evolução permanente distancia-nos do comportamento dos nossos predecessores.

Ora bem, o ator tem de adotar para com os acontecimentos e os diversos comportamentos da atualidade uma distância idêntica à que é adotada pelo historiador. Tem de nos distanciar dos acontecimentos e das personagens.



tística; diletantes não serão, decerto, capazes de representá-las. Essa arte, porém, é da mesma natureza da dos cabarés.

Parece ser vã empresa a de dar nova vida ao velho teatro popular. Tal teatro não só está completamente estagnado como não teve nunca, o que é mais grave, um verdadeiro florescimento. Por outro lado, a revista literária não conseguiu “tornar-se popular”. É uma iguaria muito barata. Mas, apesar de tudo, revela a existência de necessidades de determinada ordem, que não lhe é possível satisfazer. Temos, na verdade, necessidade de um teatro ingênuo, mas não primitivo; poético, mas não romântico; próximo da realidade, mas não imbuído de politiquice corriqueira. Que aspecto apresentaria um novo teatro popular como este?

No que respeita aos temas, encontramos na revista literária valiosas sugestões. Nela, renuncia-se a um enredo uniforme e contínuo e apresentam-se “números”, ou seja, *sketches* independentes, se bem que combinados entre si. Assistimos à revivescência das “tropelias e aventuras” das velhas épicas populares, sem dúvida quase irreconhecíveis. Os *sketches* não se mantêm integrados numa fábula, possuem um caráter que pouco tem de épico, tal como as caricaturas de Low em relação às de Hogarth. São mais espirituais, mais dirigidas a um único efeito humorístico. O novo teatro popular poderia extrair da revista literária a seqüência de acontecimentos relativamente independentes que a caracteriza, mas teria de oferecer mais substância épica e ser mais realista.

Também no que diz respeito à poesia, a revista literária nos dá algumas sugestões. Sobretudo nas peças que Auden escreveu em colaboração com Isherwood, há passagens de grande beleza poética. Nelas se utilizam elementos corais, ao lado de um lirismo refinado. Os acontecimentos são também, em parte, sublimes. Todavia, tudo nelas é mais ou menos simbólico, introduz-se, até, de novo, a alegoria. Se apelarmos para Aristófanés, por exemplo, como termo de comparação — o que Auden permitirá decerto —, reconhecer-se-á o acentuado caráter subjetivo deste lirismo e deste simbolismo. O novo teatro popular poderia, sem dúvida, debruçar-se sobre esse tipo de lirismo, mas teria de lhe conferir maior objetividade. A poesia devia estar, talvez, mais nas situações do que na expressão das personagens que reagem às situações.

Natureza, seu mundo, um mundo que era precisamente o da arte, que pouco tinha a ver e pouco queria ter a ver com o mundo real; e tínhamos, por outro lado, uma arte que se esgotava copiando o mundo, apenas, e que desse modo consumia quase completamente a sua fantasia. Ora do que nós precisamos de fato é de uma arte que domine a Natureza, necessitamos de uma realidade moldada pela arte e de uma arte natural.

O nível cultural de um teatro determina-se, entre outros fatores, pelo grau em que ele conseguir vencer a oposição entre uma forma “nobre” de representar (elevada, estilizada) e uma forma de representar realista (“imitada da realidade”). É freqüente considerar-se que a representação realista tem, “de sua natureza”, algo “não-nobre”, e a representação “nobre”, algo “não-realista”. Isto quer dizer que as vendedoras de peixe não são nobres e que, quando são apresentadas fielmente, de acordo com a realidade, de forma alguma o efeito resultante poderá sugerir nobreza. Numa representação realista, nem sequer as rainhas — como com razão se receia — permanecem nobres. Abundam idéias falsas a este respeito. Mas o incontestável é que o ator, ao representar a brutalidade, a infâmia, a fealdade, quer numa operária, quer numa rainha, não pode de forma alguma sair-se bem se não possuir sutileza e sentido de equidade e não for sensível ao belo. O autêntico teatro culto não precisará comprar seu realismo a troco de renúncia à beleza artística. A realidade pode ser feia, tal fato não a banirá pura e simplesmente de uma cena estilizada. Essa fealdade pode ser, justamente, tema fundamental da representação: mesquinhos defeitos humanos, como, por exemplo, a ganância, a fanfarronice, a estupidez, a ignorância, a discórdia, na comédia, e, no drama sério, o meio social desumanizado. O otimismo cor-de-rosa é algo completamente indigno e o amor da verdade algo absolutamente digno. A arte consegue apresentar a fealdade de um objeto feio de uma forma bela e a indignidade de um objeto indigno de uma forma digna; aos artistas é mesmo possível apresentar a falta de graça de uma forma graciosa e a fraqueza de uma forma vigorosa. Os temas da comédia, que descreve a “vida vulgar”, são também acessíveis a um processo de dignificação. O teatro dispõe de um colorido delicado, de uma dinâmica de grupo agradável e sugestiva, de um “gesto” original, em suma, de *estilo*; tem humor,

melhor. Numa peça naturalista, várias das situações de *Puntilla* pareceriam absolutamente grosseiras, e um ator que desempenhasse, por exemplo, a passagem em que Matti e Eva representam uma cena comprometedora (quarto quadro) com uma passagem de uma farsa, faria decerto malograr qualquer possibilidade de efeito. Uma cena desse gênero exige, justamente, autêntica qualidade artística, tal como o oitavo quadro, em que Matti submete a noiva a determinadas provas. Sem qualquer intenção de um confronto de ordem qualitativa, recordamos a cena do pequeno cofre do *Mercador de Veneza*; a minha pode estar muito abaixo de nível em relação à de Shakespeare, mas será, mesmo assim, necessário, para lograrmos um efeito pleno, encontrar uma forma de representação que se aproxime da que é requerida pelo drama em verso. É, sem dúvida, difícil não falar de primitivismo, mas, sim, de simplicidade artística, a propósito de uma peça escrita em prosa e em que são apresentados homens "vulgares". A expulsão das quatro mulheres de Kurgela (sétimo quadro) não é, de modo nenhum, um acontecimento primitivo, mas, sim, um acontecimento simples, e, tal como todo o terceiro quadro (a viagem de Puntilla em busca de aguardente nos termos da lei e de noivas), precisa ser representada poeticamente, ou seja, a beleza do acontecimento — quer ela seja grande ou pequena, repetimos — tem de se impor através do cenário, do movimento, da expressão falada. Também as personagens têm de ser representadas com uma certa grandeza, o que causará, também sem dúvida, ao ator alguma dificuldade, se apenas souber representar de uma forma naturalista ou não vir que uma representação naturalista é insuficiente em tal caso. Se tiver plena consciência de que a personagem que tem de criar é uma figura nacional e se utilizar para esse fim toda a sua experiência humana, sua audácia e seu tato, a representação será mais fácil. E para findar, permitam-me dizer mais uma coisa ainda: *O Senhor Puntilla* é tudo menos uma peça tendenciosa. O papel de Puntilla não deve ser, portanto, despojado do seu charme, nem em momento algum, nem em nenhum dos seus traços característicos; será necessária uma arte especial para produzir as cenas da embriaguez, de uma forma poética e delicada, tão variadamente quanto possível, e as de sobriedade, de uma forma que não seja, tanto quanto possível, grotesca e brutal. Concretamente falando, deve



curecidos e banalizados, como também diretamente deturpados. A "renovação" formalista, nas obras clássicas, surgiu como resposta à "renovação" tradicionalista; é, porém, uma resposta errada. A carne mal conservada, por assim dizer, só pode ficar apetitosa quando tratada com temperos fortes e molhos picantes.

É preciso ter tudo isto em mente, quando nos dispomos a representar uma obra clássica. Temos de encarar a obra de uma forma nova, não devemos nos apegar à perspectiva decadente, fruto do hábito, através da qual esta nos foi apresentada nos teatros de uma burguesia também decadente. Não devemos aspirar a "inovações" de caráter formal, alheias à obra. Temos de objetivar o conteúdo ideológico original da obra e apreender o seu significado nacional e, simultaneamente, internacional; para isso, devemos estudar não só a conjuntura histórica em que a obra se insere, como também a atitude e as particularidades características do autor clássico em questão. Um estudo como este encerra algumas dificuldades nas quais muito já se tem falado e muito se há de falar ainda. Abandono, provisoriamente, esta questão, para me ocupar, agora, de um dos obstáculos que se opõem à representação viva das obras clássicas e que chamo de intimidação perante o classicismo.

Tal intimidação deriva de uma concepção falsa e superficial do classicismo de uma obra. A grandeza das obras clássicas reside na sua grandeza humana, e não numa grandeza de fachada. No domínio da representação, a tradição, por longo tempo "cultivada" nos teatros da corte, afastou-se, nos teatros desta nossa burguesia decadente, cada vez mais, de uma autêntica grandeza humana, e as experiências dos formalistas apenas contribuíram para tal afastamento. Em lugar do *pathos* autêntico dos grandes humanistas burgueses, surgiu o falso patético dos Hohenzollern, em lugar do ideal surgiu uma idealização, em lugar da elevação do espírito, que era uma exaltação, surgiu o sensacionalismo, em lugar da solenidade, a ênfase, etc., etc. Criou-se uma falsa grandeza, que era apenas vazio. O maravilhoso humor de Goethe no *Primeiro Fausto* não se harmonizava com o pendor solene e olímpico atribuído aos clássicos, como se o humor e uma autêntica dignidade fossem antagonicos! As ações, de uma invenção esplendorosa, utilizadas com o único objetivo de se conseguir, através



desse teatro requisitar ou furtar do arsenal dos conceitos estéticos vigentes sequer apenas o bastante para manter os estetas da Imprensa à distância, preferiram simplesmente ameaçar afirmando o

seguinte propósito: “extrair do instrumento de prazer um objeto didático e reformar determinadas instituições transformando-as de locais de diversão em órgãos de divulgação” (*Notas sobre a Ópera*), ou seja, emigrar do reino do aprazível. A estética, legado de uma

classe depravada que se tornara parasitária, encontrava-se num estado tão deplorável que um teatro que preferisse apodar-se de *thaëter* logo adquiria, por si, tanto prestígio como liberdade de

ação. No entanto, o que então se praticava como teatro de uma época científica não era ciência, mas, sim, teatro, e toda essa porção de inovações, surgidas num período em que não havia possibilidade de demonstração prática (no período nazi e durante a guerra) faz que se torne premente analisar qual a posição deste gênero de teatro dentro da estética, ou, então, determinar os traços de uma estética adequada a esta espécie de teatro. Seria demasiado difícil, por exemplo, apresentar a teoria do distanciamento fora de uma perspectiva estética.

Poder-se-ia mesmo escrever, hoje em dia, uma estética das ciências exatas. Galileu já falava da elegância de certas fórmulas e do humor das experiências; Einstein atribuiu ao sentido da beleza uma função de descoberta e o físico atômico R. Oppenheimer enaltece a atitude científica afirmando que ela “tem uma beleza própria e se revela perfeitamente adequada à posição do homem na Terra”.

Chegou a altura de rebatermos, por muito que pese ao comum das pessoas, o nosso propósito de emigrar do reino do aprazível e de manifestarmos, por muito que pese ainda a maior número de pessoas, o nosso propósito de nos estabelecermos, daqui para frente, neste reino. Tratemos o teatro como um recinto de diversão, único tratamento possível desde que o enquadremos numa estética, e analisemos, pois, qual a forma de diversão que mais nos agrada.

1

O *teatro* consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos

como inferior ao simples objetivo de divertir. Dizer que o teatro surgiu das cerimônias do culto não é diferente do que dizer que o teatro surgiu precisamente por se ter desprendido destas; não adotou a missão dos mistérios, adotou, sim, o prazer do exercício do culto, pura e simplesmente. E a catarse aristotélica, a purificação pelo terror e pela piedade, ou a purificação do terror e da piedade, não é uma ablução realizada simplesmente de uma forma recreativa, é, sim, uma ablução que tem por objetivo o prazer. Quaisquer exigências ou concessões que façamos ao teatro para além disto significam apenas que estamos menosprezando seu objetivo específico.

5

E, ainda que distingamos uma forma superior e uma forma inferior de diversão, a arte não se compadece de tal distinção; o que ela ambiciona é poder expandir-se livremente, tanto numa esfera inferior como numa esfera superior, desde que divirta o público com isso.

6

Mas o teatro pode proporcionar-nos prazeres fracos (simples) e prazeres intensos (complexos). Os últimos surgem-nos nas grandes obras dramáticas e desenvolvem-se até alcançarem um apogeu, do mesmo modo que o ato sexual, por exemplo, alcança a sua plenitude no amor; são mais diversificados, mais ricos em poder de intervenção, mais contraditórios e de conseqüências mais decisivas.

7

E as diversões próprias das diferentes épocas têm sido, naturalmente, distintas umas das outras, variando de acordo com o tipo de convívio humano de cada época. O *demos* dos circos helênicos, sob o domínio da tirania, teve de ser recriado de uma forma diferente na corte feudal de Luís XIV. O teatro tem precisado proporcionar reproduções diversas do convívio humano, que não

inexatidão e sua ausência de verossimilhança, têm servido de diversão, há, ainda, hoje em dia, um número espantoso que também diverte a nós.

11

Ora, se constatamos a nossa capacidade de nos deleitarmos com reproduções provenientes de épocas tão diversas (o que teria sido quase impossível aos filhos dessas épocas grandiosas), não deveríamos, então, suspeitar que nos falta ainda descobrir o prazer específico, a diversão própria da nossa época?

12

A nossa capacidade de fruição do teatro deve ter-se atrofiado, em relação à dos Antigos, muito embora a nossa forma de convívio ainda se assemelhe bastante à sua para que, de maneira geral, essa fruição possa surgir da nossa arte. Apossamo-nos das obras antigas por intermédio de um processo relativamente novo, ou seja,

por empatia, processo para o qual as referidas obras não dão, de si, grande contribuição. A nossa fruição é, desta forma, quase totalmente alimentada por fontes diversas das que tão possantemente se abriram para aqueles que viveram antes de nós. Arranjamos uma compensação na beleza da linguagem dessas obras, na elegância da sua fabulação, nas passagens cujo poder de sugestão nos permite criar uma representação mental desligada delas, em suma, nos ornamentos. Esses recursos poéticos e teatrais dissimulam, justamente, a sensação de desacerto que a história nos provoca. Os nossos teatros já não têm a capacidade ou o prazer de narrarem estas histórias, nem mesmo as do grande Shakespeare (que não são, assim, tão antigas), com exatidão, isto é, tornando verossímil a associação dos acontecimentos. E a fábula é, segundo Aristóteles — e nesse ponto pensamos identicamente —, a alma do drama! Cada vez mais nos molesta o primitivismo e o descuido que encontramos nas reproduções do convívio humano, não só nas obras antigas, mas também nas contemporâneas, quando estas são feitas pelas receitas antigas. O nosso modo de fruição começa a desatualizar-se.

verdadeiros tesouros. Incumbiu-se o vapor de água de mover veículos; umas quantas pequenas faíscas e a vibração das coxas da rã denunciaram uma força da Natureza, uma força que produzia luz e transportava o som por sobre os continentes, etc. Era com um olhar novo que o homem, por toda a parte, mirava ao redor de si e inquiria como lhe seria possível utilizar para seu bem-estar tudo o que já há muito conhecia de vista, mas nunca utilizara. O meio ambiente transformava-se cada vez mais, de decênio em decênio, depois de ano para ano, e, mais tarde, quase de dia para dia. Eu próprio estou neste momento escrevendo numa máquina que não era conhecida quando nasci. Desloco-me nos novos veículos a uma velocidade que o meu avô não poderia sequer imaginar; não havia nada nesse tempo que se movesse tão rapidamente. E, além disso, elevo-me no ar, coisa que era impossível a meu pai. Podia conversar com o meu pai de um continente para outro, mas foi só com o meu filho que vi as imagens animadas da explosão de Hiroxima.

17

Se bem que as novas ciências tenham proporcionado uma tão enorme modificação e, sobretudo, a possibilidade de modificação do nosso ambiente, não se pode, na verdade, afirmar que estejamos imbuídos do seu espírito, que ele condicione a todos. O motivo por que a nova forma de pensamento e de sensibilidade não se impôs ainda às massas está no fato de a classe que deve justamente às ciências a sua supremacia — a burguesia — impedir que as ciências, que foram tão proveitosas na exploração e sujeição da Natureza, se apoderem de outro domínio ainda virgem, o domínio das relações dos homens entre si e no ato de explorar ou subjugar a Natureza. Esta tarefa, da qual dependem todas as outras, foi efetuada sem que os novos métodos de pensamento que a possibilitaram viessem esclarecer a relação recíproca existente entre aqueles que a efetuaram. A nova visão da Natureza não incidiu também sobre a sociedade.

18

Com efeito, as atuais relações entre os homens tornaram-se mais impenetráveis do que outrora. O gigantesco empreendimento

21

Se quisermos, pois, entregar-nos à grande paixão de produzir, qual deverá ser o teor das nossas reproduções do convívio humano? Qual será a atitude produtiva, em relação à Natureza e à sociedade, que, no teatro, nos recreará, a nós, os filhos de uma época científica?

22

Essa atitude é de natureza crítica. Perante um rio, ela consiste em regularizar o seu curso; perante uma árvore frutífera, em enxertá-la; perante a locomoção, em construir veículos de terra e de ar; perante a sociedade, em fazer uma revolução. As nossas reproduções do convívio humano destinam-se aos técnicos fluviais, aos pomicultores, aos construtores de veículos e aos revolucionários, a quem convidamos a virem aos nossos teatros e a quem pedimos que não esqueçam, enquanto estiverem conosco, os seus respectivos interesses (que são uma fonte de alegria); poderemos, assim, entregar o mundo aos seus cérebros e aos seus corações, para que o modifiquem a seu critério.

23

Sem dúvida, só será possível ao teatro assumir uma posição independente, caso se entregue às correntes mais avassaladoras da sociedade e se associe a todos os que estão, necessariamente, mais impacientes por fazer grandes modificações nesse domínio. É, sobretudo, o desejo de desenvolver a nossa arte em diapação com a época em que ela se insere que nos impele, desde já, a deslocar o nosso teatro, o teatro próprio de uma época científica, para os subúrbios das cidades; aí ficará, a bem dizer, inteiramente à disposição das vastas massas de todos os que produzem em larga escala e que vivem com dificuldades, para que nele possam divertir-se proveitosamente com a complexidade dos seus próprios problemas. É possível que achem difícil remunerar a nossa arte, é possível que não compreendam, logo à primeira vista, a nossa nova forma de diversão, e, em muitos aspectos, nós teremos de aprender a descobrir aquilo de que necessitam e de que modo o necessitam; mas podemos estar seguros do seu interesse. É que todos aqueles que parecem tão distantes da ciência o estão, com efeito, pela sim-

pode mesmo extrair prazer de tudo o que apresente um caráter asocial, desde que o apresentem como algo vital e revestido de grandeza; assim se nos revelam, com freqüência, forças intelectuais e inúmeras capacidades de especial valia, empregadas porém, evidentemente, com propósitos destruidores. Ora bem, a sociedade pode mesmo gozar livremente, em toda a sua magnificência, dessa torrente que irrompe catastroficamente, desde o momento que lhe seja possível dominá-la, passando nesse caso a corrente a ser sua.

26

Para levar a bom termo um empreendimento desta ordem seria impossível deixar o teatro ficar como está. Entremos numa das habituais salas de espetáculos e observemos o efeito que o teatro exerce sobre os espectadores. Olhando ao redor, vemos figuras inanimadas, que se encontram num estado singular: dão-nos a idéia de estarem retesando os músculos num esforço enorme, ou então de os terem relaxado por intenso esgotamento. Quase não convivem entre si; é como uma reunião em que todos dormissem profundamente e fossem, simultaneamente, vítimas de sonhos agitados, por estarem deitados de costas, como diz o povo a propósito dos pesadelos. Têm os olhos, evidentemente, abertos, mas não vêem, não fitam e tampouco ouvem, escutam. Olham como que fascinados a cena, cuja forma de expressão embebe suas raízes na Idade Média, a época das feiticeiras e dos clérigos. Ver e ouvir são atos que causam, por vezes, prazer; essas pessoas, porém, parecem-nos bem longe de qualquer atividade, parecem-nos, antes, objetos passivos de um processo qualquer que se está desenrolando. O estado de enlevo em que se encontram e em que parecem entregues a sensações indefinidas, mas intensas, é tanto mais profundo quanto **melhor trabalharem os atores**; por isso desejaríamos, visto que tal estado de enlevo de forma nenhuma nos compraz, que os atores fossem antes tão maus quanto possível.

27

O mundo que é reproduzido e do qual são tirados excertos para a criação dos referidos estados de alma e emoções surge de coisas de tal maneira pobres e escassas — um tanto de caricatura, um tanto de mímica e uma certa porção de texto — que é impossível deixar de admirar a gente de teatro; admiramo-la por con-

Sem dúvida há cerca de meio século lhes tem sido dado ver reproduções algo mais fiéis do convívio entre os homens, e, também, personagens que se rebelam contra determinados males sociais ou até contra a estrutura global da sociedade. O seu interesse pelo teatro, foi, mesmo, suficientemente forte para que, de espontânea vontade, se sujeitassem temporariamente a uma extraordinária redução da linguagem, da fábula e do seu nível intelectual, pois a aragem do espírito científico que então soprava fazia que os habituais motivos de encanto se desvanecessem. Mas tais sacrifícios não valem muito a pena. O aperfeiçoamento das reproduções impedia um determinado tipo de prazer, sem que se oferecesse outro em troca. O campo das relações humanas tornou-se evidente, mas não "claro". As sensações provocadas pela forma antiga (mágica) continuaram a ser também da natureza das antigas.

31

Tal como anteriormente, os teatros eram os recintos de recreio de uma classe que mantinha o espírito científico amarrado à Natureza, não ousando transferi-lo para as relações humanas. E à percentagem mínima do público que era proletária e a que se juntaram, apenas acessória e precariamente, alguns intelectuais apóstatas, era ainda, também, necessário o velho tipo de diversão, que constituía um alívio para o seu dia-a-dia sempre estipulado.

32

Todavia, prossigamos! Seja de que maneira for! Saímos a campo para uma luta, lutemos, então! Não vimos já como a crença removeu montanhas? Não basta então termos descoberto que alguma coisa está sendo ocultada? Essa cortina que nos oculta isto e aquilo, é preciso arrancá-la!

33

O teatro, tal como nos é dado ver atualmente, apresenta a estrutura da sociedade (reproduzida no palco) como algo que não pode ser modificado pela sociedade (na sala). Édipo, que pecou contra alguns dos princípios que sustentam a sociedade de sua época,

Tal contexto tem de ser caracterizado na sua relatividade histórica. Ora, isto significa uma ruptura com o nosso hábito de despojar das suas diferenças as diversas estruturas sociais das épocas passadas, de maneira a fazê-las aproximarem-se mais ou menos da nossa, a qual, por sua vez, adquire, por meio desta operação, o caráter de algo sempre existente, portanto, eterno. Nós pretendemos, porém, deixar às diferentes épocas a sua diversidade e não esquecer jamais a sua efemeridade, de forma que a nossa época possa ser também considerada efêmera. (Para tal propósito, não podem, naturalmente, empregar o colorido ou o folclore, usados pelos nossos teatros para fazer sobressair, tanto mais acentuadamente quanto possível, a analogia das formas de ação dos homens das diferentes épocas. Indicaremos adiante quais os recursos teatrais a empregar.)

37

Se movimentarmos as personagens em cena por meio de forças motrizes de caráter social, que variem conforme a época, dificultaremos ao nosso espectador uma aclimação emocional. Não poderá sentir, pura e simplesmente, que agiria tal e qual; dirá: "Também eu teria agido assim"; ou, quando muito: "Se eu tivesse vivido em tais circunstâncias..." E se representarmos as peças da nossa época tal como se fossem peças históricas, é possível que ao espectador pareçam, então, igualmente, singulares as circunstâncias em que ele próprio age; nasce nele, assim, uma atitude crítica.

38

As "condições históricas" não devem ser, evidentemente, consideradas, nem tampouco serão estruturadas, como poderes obscuros (segundos planos); são, sim, criadas e mantidas pelo homem (e por ele modificadas). Aquilo que a ação nos mostra é que constitui, justamente, essas condições.

39

Se uma pessoa se exprime numa perspectiva histórica, se reage de acordo com a sua época, e se, noutras épocas, reagiria

A forma de representação que foi experimentada no Teatro Schiffbauerdamm de Berlim, entre a primeira e a segunda guerra mundial, e cujo objetivo era apresentar imagens do tipo a que nos temos referido, baseia-se no efeito de distanciamento. Numa reprodução em que se manifeste o efeito de distanciamento, o objeto é susceptível de ser reconhecido, parecendo, simultaneamente, alheio. O teatro antigo e o teatro medieval distanciavam suas personagens por meio de máscaras representando homens e animais; o teatro asiático ainda hoje utiliza efeitos de distanciamento de natureza musical e pantomímica. Tais efeitos de distanciamento tornavam, sem dúvida, impossível a empatia e, no entanto, a técnica que os permitia apoiava-se, ainda mais fortemente do que a técnica que permite a empatia, em recursos sugestivos de natureza hipnótica. Os objetivos sociais destes antigos efeitos eram absolutamente diversos dos nossos.

Os antigos efeitos de distanciamento subtraem completamente o objeto reproduzido da intervenção do espectador, tornam-no inalterável. Quanto aos novos efeitos, estes nada mostram de bizarro — só uma visão que não seja científica classifica de bizarro o que é desconhecido. Os novos efeitos de distanciamento têm apenas como objetivo despojar os acontecimentos susceptíveis de serem influenciados socialmente no libelo de familiaridade que os resguarda, hoje em dia, de qualquer intervenção.

O que permanece inalterado há muito tempo, parece ser inalterável. Por toda a parte, as coisas que aparecem são de uma evidência já de si tão grande que não precisamos fazer esforço nenhum para sua compreensão. Os homens encaram tudo o que vive entre si como um dado humano preestabelecido. A criança que habita um mundo de senilidade fica conhecendo o que se passa nesse mundo; para ela, as coisas vão-se tornando correntes precisamente sob a forma por que ocorrem. E se houver alguém suficientemente ousado para desejar algo que esteja para além disso, vai querê-lo como simples exceção. Mesmo que reconheça que

mas pôr-me perante ele, representando todos nós. É esse o motivo por que o teatro tem de distanciar tudo o que apresenta.

47

Para produzir o efeito de distanciamento, o ator teve de pôr de lado tudo o que havia aprendido antes para provocar no público um estado de empatia perante as suas configurações. Além de não tentar induzir o público a qualquer espécie de transe, o ator não deve também colocar-se em transe. Os seus músculos deverão permanecer relaxados. Um gesto de voltar a cabeça, por exemplo, com os músculos do pescoço contraídos, pode arrastar atrás de si, “magicamente”, os olhares e, por vezes, até, as cabeças dos espectadores; mas toda e qualquer especulação ou emoção perante um gesto desta ordem apenas virá a ser debilitada pela magia que dele decorre. Que a dicção do ator não peque por um tom de ladainha de púlpito e por uma cadência que embale o espectador de modo a fazê-lo perder a noção do sentido. O ator, mesmo que esteja representando uma personagem possessa, não deve agir como posseso; como poderia então o espectador descobrir de que está possuído o possesso?

48

Em momento algum deve o ator transformar-se completamente na sua personagem. Para ele, deve ser desanimador um juízo como o que se segue: “Não, não desempenhava o papel de Lear, era o próprio Lear, em pessoa.” O ator deve mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la; o que não significa que, ao representar pessoas apaixonadas, precise mostrar-se frio. Somente os sentimentos pessoais do ator é que não devem ser, em princípio, os mesmos que os da personagem respectiva, para que os do público não se tornem também, em princípio, os da personagem. O público deve gozar, neste campo, de completa liberdade.

49

O ator está em cena como uma personagem dupla — Laughton¹ e Galileu —, o sujeito que faz a demonstração — Laughton

¹ Charles Laughton, colaborador de Brecht nos E.U.A. (*N. da T.*)

dade". Por meio de uma representação viva, narra a história da sua personagem, mostrando saber mais do que esta, e apresentando o "agora" e o "aqui" não como uma ficção que é possível devido às regras da representação, mas, sim, tornando-os distintos do "ontem" e do "em outro lugar"; a associação dos acontecimentos se tornará, deste modo, mais clara.

51

O que dizemos é especialmente importante na apresentação de movimentos de massas ou em casos em que o meio ambiente sofra profunda modificação, como, por exemplo, em guerras e em revoluções. Ao espectador poderão ser, assim, apresentados tanto a situação global como o decurso global da ação. Ao ouvir, por exemplo, uma mulher falar, será possível imaginá-la também falando de outro modo, passada, por exemplo, uma semana, e será possível imaginar também outras mulheres, nesse momento, em outro lugar. Tal coisa será possível ao espectador se a atriz representar como se essa mulher tivesse vivido integralmente a época em que se insere e, agora, esteja a exprimir — só de lembrança, partindo da sua experiência dos acontecimentos ulteriores — o que, de entre as suas experiências, tem validade nesse momento. Só o que vem a ser importante depois é que é válido em cada momento. Só se pode distanciar a personagem apresentada e mostrá-la como "precisamente esta personagem" e como "precisamente esta personagem, neste preciso momento" quando não se produz qualquer ilusão: nem a ilusão de o ator ser a personagem, nem a de a representação ser o acontecimento.

52

Neste ponto, há que renunciar, porém, a mais uma ilusão, a de que qualquer pessoa atuaria como a personagem apresentada. O "eu faço isto" passou a ser "eu fiz isto", e agora há que transformar o "ele fez isto" em "foi isto o que ele fez, e não outra coisa". É de uma excessiva simplicidade as ações ajustarem-se ao caráter e o caráter às ações; as contradições que as ações e o caráter dos homens autênticos acusam, não poderão ser reveladas assim. Será impossível demonstrar as leis da dinâmica social em "casos ideais", pois a "impureza" (contradição) é, justamente, um

CONT
ENT
AÇÃ
CARÁ

Sem juízos críticos e sem um objetivo bem determinado, é impossível fazer uma reprodução. Sem conhecimentos, não é possível mostrar coisa alguma; como discernir o que é que vale a pena

saber? O ator que não deseje assemelhar-se a um papagaio ou a um macaco tem de adquirir os conhecimentos sobre convívio humano que são patrimônio da sua época, tem de adquiri-los participando da luta de classes. Tal coisa parecerá uma degradação a muitos, a todos os que põem a arte nos píncaros (só depois de acertadas as contas, claro). Mas é numa luta travada na Terra, e não nas nuvens, que se poderá decidir tudo o que é de fato importante para o gênero humano; uma luta travada no "exterior", e não nas cabeças. A ninguém é possível colocar-se num plano superior ao das classes que lutam, pois a ninguém é possível colocar-se num plano superior ao dos homens. A sociedade não terá um porta-voz comum enquanto estiver dividida em classes que lutam. *Não ter partido, em arte, significa apenas pertencer ao partido dominante.*

A escolha de uma perspectiva é, assim, outro aspecto essencial da arte de representar, escolha que terá de ser efetuada fora do teatro. Tal como a transformação da Natureza, a transformação da sociedade é um ato de libertação; cabe ao teatro de uma época científica transmitir o júbilo dessa libertação.

Prossigamos analisando, por exemplo, como é que o ator terá de ler seu papel em função dessa perspectiva. É importante que não o "compreenda" demasiado rapidamente. E, mesmo que descubra, logo à primeira vista, o tom mais natural para o seu texto, a maneira mais cômoda de dizê-lo, não deverá nunca pensar que as afirmações que deve proferir são as mais naturais; deverá, sim, hesitar e recorrer às suas opiniões próprias de ordem geral, deverá ter em conta todas as outras afirmações possíveis, em suma, assumir a atitude de quem se admira. Deve assumir uma atitude as-

sonagens serem imitadas por outrem, ou que as vejam com outras configurações. Uma personagem desempenhada por uma pessoa do sexo oposto revelará o seu próprio sexo muito mais incisivamente; se for representada por um ator cômico, ganhará novos aspectos, quer trágicos, quer cômicos. Ao elaborar conjuntamente com a sua as outras personagens, ou, pelo menos, ao substituir os seus intérpretes, o ator consolida, sobretudo, a decisiva perspectiva social a que obedece o seu desempenho. Assim, o senhor será somente senhor na medida em que o criado o permitir, etc.

60

Quando a personagem surge entre as outras personagens da peça, já a sua estrutura foi submetida a inúmeras intervenções; o ator deverá, então, estudar todas as conjecturas que o texto tiver suscitado. Mas é sobretudo em função do tratamento que as outras personagens lhe dispensarem que fica conhecendo melhor a sua personagem.

61

Chamamos **esfera do gesto** aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um **gesto social**; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente, etc. Às atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo, as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do **"gesto"** é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo.

GESTO

62

O ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica as suas múltiplas exteriorizações; e é com uma

do, no fim, a lançar-lhe um repto, e de esta repeli-lo com desdém — se bem que expropriando-o, simultaneamente, da sua obra — relaciona-se diretamente com esses acontecimentos. No que respeita à lição, o ator terá que decidir se ela brota de um coração repleto, que não consegue travar a língua e que diria o mesmo a quem quer que fosse, neste caso até a uma criança, ou se é esta criança que tem de levá-lo a revelar-lhe o seu saber, mostrando-se interessada, como boa conhecedora que é da sua personalidade. E pode também dar-se o caso de se tratar de duas pessoas que não conseguem conter-se, uma de fazer perguntas, a outra de responder; tal afinidade seria interessante, pois haveria uma altura em que seria gravemente lesada. Decerto o ator concordará em fazer, um tanto precipitadamente, a demonstração do movimento de rotação da Terra, pois esta não lhe rende nada; surge então o discípulo estrangeiro rico, que paga a peso de ouro o tempo do sábio. Embora este não mostre interesse pelos seus ensinamentos, Galileu não pode deixar de atendê-lo, uma vez que se encontra sem quaisquer recursos; assim o vemos dividido entre o aluno rico e o aluno inteligente, e o vemos escolher entre ambos com um suspiro. Não pode ensinar muita coisa ao novo discípulo, e é, antes, este que lhe ensina: através dele toma conhecimento da existência do telescópio, descoberto na Holanda. Tira, assim, partido, à sua maneira, da perturbação que sobreveio ao seu trabalho matinal. Aparece o Curador da Universidade. A petição de Galileu solicitando aumento de ordenado foi indeferida, a Universidade não dá de bom grado por teorias físicas a mesma quantia que paga pela teologia; dele, que se move num plano subestimado da investigação, apenas solicita algo que tenha utilidade para o dia-a-dia. Pela maneira como apresenta o seu tratado, notará que Galileu está habituado às recusas e às repreensões. O Curador aponta-lhe o fato de a República conceder liberdade de investigação, se bem que remunerando mal; Galileu responde que pouca coisa pode fazer com esta liberdade, desde que não disponha do tempo necessário que provém de uma boa remuneração. Convém que não atribua à impaciência de Galileu um caráter demasiado sobranceiro, senão a sua pobreza fica em segundo plano. Momentos depois ele está preso a lucubrações que precisam de uma explicação. O arauto de uma nova era de verdades científicas pondera acerca da possibilidade de burlar a

Tudo depende da "fábula", que é o cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados. Mas o homem particularizado que o ator desempenha ajusta-se, ao fim, a mais do que apenas aquilo que acontece; e, se é preciso ajustá-lo apenas ao que acontece, é porque a ocorrência é tanto mais sensacional quanto se realiza num homem particularizado. A tarefa fundamental do teatro reside na "fábula", composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos. E tudo isto que, de ora avante, deve constituir o material recreativo apresentado ao público.

Cada acontecimento comporta um "gesto" essencial. *Richard Gloster corteja a viúva da sua vítima. Por meio de um círculo de giz, é descoberta a verdadeira mãe da criança. Deus aposta com o Diabo a alma do Dr. Fausto. Woyzek compra uma faca barata para assassinar a mulher, etc.*

Pela agrupação das personagens em cena e aos movimentos de grupo, há que alcançar a necessária beleza, principalmente através da elegância, da elegância com que são apresentados e expostos ao olhar do público todos os elementos que constituem esse "gesto".

Visto que o público não é solicitado a lançar-se na fábula, como se fosse num rio, e a deixar-se levar à deriva, os acontecimentos isolados têm de ser interligados de tal forma que as funções sejam evidentes. Os acontecimentos não devem seguir-se de maneira imperceptível, devemos, sim, ter a possibilidade de intervir neles com os nossos juízos críticos. (E, a dar-se o caso de o caráter obscuro das relações causais se revestir para nós de interesse haveria que dar a essa circunstância um distanciamento suficiente.) Devemos, então, contrapor cuidadosamente as diversas partes

guerra. O pai de Hamlet, rei da Dinamarca, abateu, numa guerra de pilhagem, para ele vitoriosa, o rei da Noruega. Quando o filho deste, Fortinbras, se arma para uma nova guerra, o rei da Dinamarca é também derrubado, e pelo seu próprio irmão. Os irmãos dos reis assassinados, agora de posse do trono, fazem que a guerra se desvie noutra sentida; as tropas norueguesas obtêm permissão de atravessar o território dinamarquês para realizarem uma incursão na Polônia. Mas o jovem Hamlet é então chamado pelo espírito do seu belicoso pai a vingar o crime contra ele perpetrado. Após uma certa hesitação em responder a um ato sangrento com outro ato igualmente sangrento, e estando, mesmo, disposto a partir para o exílio, encontra na costa do seu país, o jovem Fortinbras, que vai a caminho da Polônia com as suas tropas. Sugestionado por esse exemplo, volta atrás e, numa bárbara carnificina, liquida o tio e a mãe, e liquida-se a si próprio, deixando a Dinamarca à mercê do norueguês. Esses acontecimentos nos mostram o jovem Hamlet, que, contudo, já é um homem feito, a utilizar, de forma absolutamente insuficiente, a nova visão racional que adquirira na Universidade de Wittenberg. Tal visão é para ele um obstáculo nas questões de caráter feudal às quais regressa. Perante a *praxis* irracional, a sua razão é por completo improcedente. Tomba tragicamente, sacrificado à contradição entre uma forma de raciocínio e outra forma de ação. Esta maneira de ler a peça (que admite mais de uma forma de leitura) poderia, a meu ver, interessar o nosso público.

69

Todos os avanços, toda e qualquer emancipação da natureza, no domínio da produção, que levem a uma transformação da sociedade, todas as tentativas orientadas numa nova direção, que têm sido empreendidas pela humanidade para melhorar o seu destino, conferem-nos um sentimento de triunfo e de confiança e nos proporcionam a fruição das possibilidades de transformação de todas as coisas, quer a literatura nos descreva essas tentativas como bem sucedidas, quer como malogradas. É exatamente isto o que Galileu exprime quando diz: “Em meu parecer, a Terra é algo

mar-se em fraqueza suicida. A música pode, assim, revestir-se de diversas formas, sem perder a sua independência. Pode também adotar uma atitude, a seu modo, em relação aos temas. Mas sua única preocupação pode ser também a de tornar variada a diversão.

72

Tal como o músico readquire a sua liberdade não tendo de criar estados de alma que facilitem ao público abandonar-se irresistivelmente aos acontecimentos em cena, o cenógrafo passa igualmente a dispor de grande liberdade, se não tiver que conseguir a ilusão de um quarto ou de uma paisagem, ao montar a cena. Bastam-lhe alusões; estas alusões devem, contudo, ser um testemunho histórico ou social muito mais incisivo do que o ambiente real. No teatro judeu de Moscou conseguiu-se o efeito de distanciamento do *Rei Lear* com uma construção cênica que sugeria um tabernáculo medieval. Neher colocou Galileu à frente de projeções de mapas, documentos e obras de arte da Renascença. No Teatro Piscator, Heartfield empregou, em *Tai Yang Desperta*, um fundo de bandoleiras giratórias com dísticos que indicavam as modificações da situação política, desconhecida, por vezes, das pessoas em cena.

73

Também à coreografia advêm, de novo, obrigações de carácter realista. É um equívoco afirmar, como se tem feito ultimamente, que a coreografia não é chamada para uma reprodução dos "homens tal como são na realidade". Arte, quando espelha a vida, o faz com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, deixa, sim, quando as altera de tal modo que o público, ao utilizar as reproduções, na prática, em idéias e impulsos, naufraga na realidade. Evidentemente, é necessário que a estilização não suprima a naturalidade do objeto, mas, sim, que a intensifique. Porém, seja qual for o caso, a verdade é que um teatro que tudo extrai do *gesto* não pode prescindir da coreografia. A elegância de um movimento e a graça de determinada disposição

Ou seja, as reproduções devem ceder passo ao que está sendo reproduzido, ao convívio dos homens, e o prazer da sua perfeição deve ser elevado ao nível de um prazer superior, que deriva da circunstância de as normas que se manifestaram neste convívio humano serem tratadas como provisórias e imperfeitas. Por esta forma superior de prazer o teatro leva o seu espectador a uma atitude fecunda, para além do simples ato de olhar. No *seu* teatro o espectador poderá recrear-se, como se se tratasse de uma diversão, com as tremendas e infindáveis canseiras que lhe hão de dar a subsistência, e com o pavor que lhe inspira a sua interminável transformação. Num teatro deste tipo o espectador tem a possibilidade de formar a si próprio da maneira mais simples, pois a forma mais simples de existência é a arte que no-la proporciona.

(1948)

P. No teatro que vulgarmente se faz por aí, esta irresolução tem-se revestido sempre de um caráter cômico; os plebeus expõem-se, por ela, ao ridículo, sobretudo por trazerem armas irrísórias — cacetes e paus. E mudam, até, de intenções, mal ouvem umas palavras bonitas do patricio Agripa.

B. Em Shakespeare, a coisa não se passa assim.

P. Mas no teatro burguês, passa-se.

B. Exato.

R. A questão complica-se. Você põe em dúvida que a plebe esteja, de fato, decidida, e, por outro lado, não admite nada que possa vir a produzir um efeito cômico, pois está convencido de que a plebe não se deixa levar pela demagogia do patricio. A sua convicção provém do desejo de evitar que também dessa circunstância resulte um efeito cômico!

B. Se a plebe se deixasse levar, isso não me daria uma sensação cômica, mas, sim, trágica. Seria uma cena possível, *visto que acontece*, mas é uma cena terrível. Creio que você não compreendeu ainda as dificuldades que representa uma unificação dos oprimidos. É a miséria que os une — uma vez que conhecem de quem provém essa miséria. “A nossa miséria significa uma vida regalada para eles.” Contudo, a miséria pode, justamente, separá-los, pois vêem-se obrigados a tirar as sobras da boca uns dos outros. Repare com que dificuldade os homens se decidem a um levante. Um levante, para eles, é uma aventura, novos caminhos têm de ser abertos e percorridos, e, entretanto, os senhores continuam a dominar, e, com eles, as suas idéias. O levante é considerado pelas massas como algo anormal, e não algo normal. E, por pior que seja a situação em que se encontrem e da qual só podem libertar-se por um levante, esta solução exige, da parte das massas, esforço idêntico ao que uma nova visão do universo exige do cientista. Nestas circunstâncias, os mais espertos são, frequentemente, contra a unidade; mas os mais espertos de todos, esses são por ela.

R. Então a plebe não se uniu de modo nenhum, a bem dizer?

B. Isso não, uniu-se. E até o Segundo Plebeu marchou junto. Simplesmente, não devemos ocultar a nós próprios, nem ao público, os antagonismos que foram vencidos, reprimidos e postos de

tabelecer os preços do trigo. Marcius zomba. A plebe fala de coisas que não entende, pois não tem entrada no Capitólio, não fazendo, portanto, a mínima idéia dos negócios do Estado. Irrita-se com a afirmação de que há trigo suficiente.

P. Provavelmente, fala como militar.

W. Em qualquer dos casos, ao deflagrar a guerra, remete a plebe para o trigo dos Volscos.

R. No seu assomo de cólera, Marcius informa que o Senado concedeu, agora, tribunos à plebe, o que surpreende Agripa. Surgem senadores, e à cabeça destes o cônsul então em exercício, Cominius. Os Volscos marcham sobre Roma. Marcius deleita-se com a perspectiva de vir a lutar com o chefe dos Volscos, Aufidius. É colocado sob o comando do cônsul Cominius.

B. De bom grado?

R. Sim. Os senadores, porém, é que parece não terem esperado tal coisa.

B. Divergências entre o Senado e Marcius?

R. De pouca monta.

B. Mas nós lemos a peça até ao fim. Marcius não é decerto um homem que dê descanso ao Senado.

W. O que é interessante é a consideração que ele demonstra ter pelo inimigo nacional, o patrício Aufidius, a par do desprezo que revela pela plebe. Tem uma consciência de classe muito forte.

B. Esqueceu alguma coisa?

R. Esqueci. Com os senadores, chegaram os dois tribunos da plebe, Sicinius e Brutus.

B. Quer-me parecer que você se esqueceu deles porque não lhes são dadas quaisquer boas-vindas, nem tampouco são saudados.

R. Pouca atenção é concedida à plebe, de um modo geral. Um senador manda-os rudemente para casa. Marcius contesta "humoristicamente" que têm permissão de o acompanhar ao Capitólio. Chama-os de ratazanas, e é então que os remete para o trigo dos Volscos. Neste passo lê-se apenas: "A plebe esgueira-se dali para fora."

P. O levante, segundo a peça, deu-se numa ocasião pouco propícia. O estado de emergência provocado pelo ataque dos inimigos pôs de novo as rédeas nas mãos dos patrícios.

B. E a concessão de tribunos, de que beneficiou a plebe?

plebe, mas a dos patrícios. Os plebeus são apresentados como tipos humanos ridículos e dignos de lástima (não como homens que têm senso de humor e que são vítimas da miséria); a fala de Agripa, em que este se refere à concessão pelo Senado de um tribunato para a plebe como sendo algo estranho, é, também, utilizada para caracterizar Agripa, em vez de servir para se estabelecer, através dela, preparatoriamente, uma relação entre a aproximação dos Volscos e a concessão feita à plebe. A sublevação da plebe é, naturalmente, desde logo, aniquilada pela parábola do estômago e dos membros, parábola esta plenamente a gosto da burguesia, se a aplicarmos ao moderno proletariado...

R. Se bem que, em Shakespeare, Agripa não se refira de forma alguma, perante Marcius, a qualquer êxito do seu discurso à plebe, mas sim, apenas, ao fato de esta carecer de inteligência (para compreender o seu discurso), mas não de covardia; acusação, aliás, incompreensível.

B. Devemos tomar nota disso.

R. Por quê?

B. A maneira como Shakespeare trata a plebe e os seus tribunos é, aliás, em parte, favorável à *praxis* dos nossos palcos, que consiste em tornar tão intoleráveis quanto possível as fadigas que a atitude "irracional" do povo causa ao herói aristocrata, e, desta forma, preparar, desculpando-o, o crescendo posterior do seu "orgulho", que se desenvolve até o excesso.

R. Todavia, a usura do trigo praticada pelos patrícios desempenha em Shakespeare um determinado papel, assim como a disposição destes para, em todo o caso, recrutarem a plebe para servir na guerra. (Em Lívio, os patrícios dirão, por exemplo: "Na paz, a classe mais baixa leva uma vida dissoluta.") Também as culpas injustificadas que a plebe tem perante a nobreza desempenham um papel. A sublevação, em Shakespeare, não é, deste modo, pura e simplesmente absurda.

W. Mas Shakespeare pouco se empenha, de fato, em demonstrar que esta frase de Plutarco é pertinente: "Quando a concórdia foi restabelecida na cidade, também as classes baixas imediatamente pegaram em armas e acederam, com a maior prontidão, a serem utilizadas pelos governantes para uma guerra..."

R. Têm de estar armados muito precariamente, porque senão conquistavam o tribunato mesmo sem a invasão dos Volscos; mas não devem aparentar fraqueza, porque senão não podem ganhar a guerra de Marcius, nem a guerra contra Marcius.

B. Ganham a guerra contra Marcius?

R. Na nossa interpretação, sem dúvida.

P. Podem estar reduzidos a um estado de miséria, mas terão, por isso, de aparecer andrajosos?

B. A situação, qual é ela?

R. Uma sublevação popular repentina.

B. O armamento é, portanto, provavelmente, improvisado, o que não significa que os plebeus não possam ser bons improvisadores. Quem, senão eles próprios, fabrica as armas do exército? Podem ter arranjado baionetas com facalhões de carnicheiro e armas brancas com tenazes, etc. A sua arte inventiva pode suscitar respeito, e a sua aparição tornar-se, desde logo, ameaçadora.

P. Temos falado sempre do povo, mas, e o herói? Já o resumo de R. não foi feito em função do herói.

R. É mostrada, primeiramente, uma guerra civil, o que tem para nós muito mais interesse do que se a guerra servisse somente de preparativo e de fundo para o aparecimento do herói. Achar que devo começar desta forma: "Certa manhã, Caius Marcius foi visitar os seus jardins, dirigiu-se para o mercado, encontrou o povo, pôs-se a discutir com ele, etc." — O que ainda me preocupa, por enquanto, é como mostrar que o discurso de Agripa não produziu efeito e, simultaneamente, produziu.

W. A mim, o que ainda preocupa é a pergunta de P. — se não devemos examinar os acontecimentos em função do herói. Parece-me, aliás, que, antes do aparecimento do herói, há que mostrar o campo de forças em que este atua.

B. Shakespeare permite-nos adotar tal perspectiva. Simplesmente, talvez tenhamos sobrecarregado esse campo de forças com uma certa tensão, de modo que ele nos surge com um peso próprio.

P. E, em Coriolano, a finalidade da peça é, justamente, que o público se deleite com o herói!

R. A peça está escrita com realismo e contém elementos contraditórios. Marcius luta com o povo; o povo não lhe serve, apenas, de pedestal.

B. É que estes estão ainda melhor armados. E, além disso, a plebe não recua. Poderíamos, neste trecho, reforçar o texto de Shakespeare. Os momentos em que a plebe hesita ao escutar a conclusão do discurso devem-se, agora, à modificação da situação, resultante da presença de homens armados por trás do orador. E, durante estes momentos, vemos que toda a ideologia de Agripa assenta na força, na força das armas, e, mais particularmente, na dos Romanos.

W. Mas a plebe está sublevada e a união necessita de algo mais para se efetivar, necessita que estale a guerra.

R. Marcius não pode, também, arrojarse sobre a plebe, como desejaria. Chega com homens armados, mas a indulgência do Senado prende-lhe os movimentos. O Senado acabou, justamente, de conceder ao povo representação no Senado, através de tribunos. Da parte de Shakespeare, é um extraordinário artifício, esse de pôr a notícia da instituição do tribunato na boca de Marcius. Como reage a plebe? Como recebe o êxito que alcançou?

W. Podemos alterar Shakespeare?

B. Penso que sim, desde que haja possibilidade de alterá-lo. Mas nós combinamos tratar primeiro das alterações na interpretação apenas, para que o nosso método analítico se mostre viável mesmo sem se proceder a acréscimos.

W. O Primeiro Plebeu não poderia ser o mesmo Sicinius que foi nomeado tribuno pelo Senado? Teria, então, estado à cabeça da sublevação e receberia também da boca de Marcius a sua nomeação.

B. Isso já é intervir demasiado no texto.

W. Não obstante isto. Cada personagem tem como que um peso específico na fábula. Qualquer modificação poderia fazer despertar um interesse que se revelasse mais tarde inconseqüente, etc.

R. Haveria vantagem em se estabelecer uma relação, susceptível de ser representada, entre a insurreição e a obtenção do tribunato. E a plebe poderia felicitar o seu tribuno e felicitar-se a si própria.

B. Mas a contribuição da invasão dos Volscos para a instituição do tribunato não deve ser minimizada, pois é a sua razão

marcha para irem ao encontro dos Romanos, que se aproximavam, e quase se destruíram mutuamente. Em seguida, sucumbiram aos Romanos numa batalha...”

R. Em suma, Roma não ficou mais enfraquecida sem Marcius, e sim, mais forte ainda.

B. Vejam, é preciso não só ler a peça até o fim, antes de começar a estudar o princípio, como também ler as biografias escritas por Plutarco e Lívio, fontes do dramaturgo. Mas o que eu queria dizer, ao chamar a atenção de W., era que não se pode condenar as guerras simplesmente, sem qualquer espécie de análise, e que é também insuficiente dividi-las em guerras de agressão e de defesa, pois, afinal, estas se interpenetram, etc. E só uma sociedade sem classes e um alto nível de produção pode viver sem guerras. Uma coisa me parece indubitável: Marcius deve ser apresentado como patriota. São acontecimentos terríveis (os que se vêem na peça, precisamente) que o transformam em inimigo mortal da pátria.

R. Como acolhe a plebe a notícia da deflagração da guerra?

P. Temos de resolver essa questão por nós próprios, o texto nada diz a tal respeito.

B. A nossa geração encontra-se, infelizmente, em melhores condições do que muitas outras para apreciar esse problema. Temos apenas uma alternativa — ou fazer que a notícia caia como um raio que abala todas as certezas, ou então arranjar a coisa de modo que a notícia provoque pouca agitação. Não é aceitável uma terceira hipótese, a de a notícia provocar pouca agitação e nós, de propósito, não apresentarmos como tal os fatos, e sim como uma catástrofe.

P. A notícia deve apresentar-se como produzindo um poderoso efeito, já que modifica a situação tão completamente.

W. Suponhamos, então, que a notícia paralisa todos, primeiramente.

R. Mesmo Marcius? Ele manifesta, imediatamente, que a guerra o regozija.

B. Não obstante, não o excluiremos da paralisação geral. Pode proferir a sua tão famosa frase depois de haver se recomposto: “Regozijo-me. Ficaremos, assim, livres deste lixo que já vai criando bolor.”

R. Que em todo e qualquer acontecimento (em processo) em que haja muitas contradições, existe sempre uma contradição-base, que desempenha um papel principal e decisivo, enquanto as restantes têm um significado secundário, que lhe está subordinado. Refere, como exemplo, a prontidão dos comunistas chineses em interromperem a luta contra o regime reacionário de Chiang Kai-Chek quando os japoneses atacaram. Pode-se arranjar outro exemplo ainda: quando Hitler atacou a União Soviética, até os generais russos brancos exilados e os banqueiros que estavam no estrangeiro se apressaram a pôr-se contra ele.

W. Isso que você disse por último não será diferente?

B. É diferente e, no entanto, parecido. Mas vamos prosseguir. Temos uma união contraditória entre patrícios e plebeus, que, por sua vez, entrou em contradição com o povo vizinho dos Volscos. É esta a contradição essencial. A contradição entre os patrícios e a plebe, a luta de classes, é posta de lado, pelo surto de uma nova contradição, a guerra nacional contra os Volscos. Não desaparece, todavia. (Os tribunos da plebe "ficam de fora, como polegares feridos"). O tribunato da plebe foi instituído em virtude de a guerra ter sido deflagrada mas, simultaneamente, foi em virtude da deflagração da guerra que se perpetrou a chefia pelos patrícios (e por Marcius, o inimigo do povo).

W. Como é possível, porém, mostrar como a nova contradição Romanos-Volscos ofusca a contradição patrícios-plebe, e, para mais, de modo que se note a preponderância da chefia dos patrícios sobre a nova chefia da plebe?

B. Isso não é coisa fácil de descobrir a sangue-frio. Vejamos o que se passa. Homens inermes defrontam outros bem couraçados. As caras enrubescidas perdem, uma vez mais, a cor. Uma nova miséria se sobrepõe à antiga e os homens que estavam desavindos contemplam os braços que levantaram uns contra os outros. Serão suficientemente fortes para repelir o perigo comum? O que acontece aqui tem qualidade poética. De que maneira podemos encenar isto?

W. Baralhem os grupos. Tem de se mostrar que há um afrouxamento de tensão, uma movimentação livre daqui para lá, entre os grupos. Podemos, talvez, aproveitar o episódio em que Marcius implica com o patrício Lartius, que está de muletas: "O

R. A perspectiva que adotamos, a de uma evolução dos acontecimentos, e a nossa predisposição para a descoberta de contradições e da sua identidade auxiliaram-nos, sem dúvida, ao longo de toda esta parte da fábula. E quanto ao caráter do herói, que tem de ficar traçado justamente nesta parte da fábula?

B. Este papel é daqueles cuja estrutura devia ser começada a elaborar não a partir da primeira entrada em cena, mas a partir de outra entrada mais avançada. Para caracterizar Coriolano, eu recomendaria uma cena de batalha, se não fosse tão difícil representar entre nós, na Alemanha, depois de duas guerras imbecis, grandes efeitos guerreiros.

P. Você pretende, para o papel de Marcius, o Busch, esse grande ator popular que possui um espírito combativo. Será isto porque você precisa de uma pessoa que não torne o herói demasiado simpático?

B. Que não o torne demasiado simpático e que o torne suficientemente simpático. Se queremos suscitar a fruição da tragédia do herói, temos de pôr à disposição deste o cérebro e a personalidade de Busch. Busch transmitirá ao herói o seu mérito pessoal e poderá compreendê-lo tanto na sua grandeza como na sua complexidade.

P. Você conhece os escrúpulos de Busch. Ele diz que não é nenhum touro e que não tem, tampouco, aparência de aristocrata.

B. Busch engana-se no que diz respeito à sua aparência aristocrática, creio. E, de fato, não precisa de força física, para atemorizar os inimigos. Há um elemento "exterior" que não deve ser esquecido: nós, que pretendemos representar metade da plebe romana com cinco a sete homens, e todo o exército romano com cerca de nove — e não é por falta de atores — dificilmente poderíamos fazer uso de um Coriolano de cem quilos.

W. Você, em geral, preconiza que se proceda ao desenvolvimento das personagens passo a passo. Por que não fazer o mesmo a Coriolano?

B. Talvez porque Coriolano não sofre uma autêntica evolução. O fato de que ele, o mais romano dos Romanos, se torne o seu maior inimigo, ocorre, justamente, porque se mantém idêntico.

P. Houve já quem chamasse o *Coriolano* a tragédia do orgulho.

P. Que a classe dos opressores também não está completamente unida.

B. E daí por diante...

R. Você acha que é possível extrair tudo isto, e ainda mais, da leitura desta peça?

B. Tudo isto se pode extrair e se pode adicionar.

P. E é por termos consciência de todos esses fatos que vamos representar a peça?

B. Não só por isso. Quisemos ter o prazer de tratar um trecho da história analisando-o minuciosamente, e quisemos transmitir esse prazer. Quisemos, ainda, ter uma experiência dialética.

P. Não será este último aspecto algo muito sutil, reservado apenas a umas quantas pessoas informadas?

B. Não. Mesmo nos "panoramas" das barracas de feira e nas baladas populares, a gente simples — que é, afinal, tão pouco simples — gosta de histórias que tenham por tema prosperidade e a queda dos grandes, a eterna mudança, a astúcia dos oprimidos, as possibilidades do homem. E buscam a verdade, isto é, "o que fica por trás dela".

(1954)

PRESSA RELATIVA

Na *Filha Adotiva*, de Ostrowski, há um chá das cinco em que a "caritativa" proprietária rural critica, bastante circunstancialmente, a vida da sua filha adotiva. Teria sido natural que dêssemos um caráter também circunstancial ao próprio ato de tomar chá. Contudo, decidimo-nos por uma cerimônia muda, que conferiu a este simples ato enorme importância. A criadagem devia preparar o chá, trazer o samovar, pôr a toalha, etc., tudo isto de forma extremamente lenta, mas cuidadosa. O empregado mais idoso vigiava as criadas que punham a mesa. O encenador determinou que esse empregado ao fim de algum tempo fizesse um gesto largo com o braço, sem qualquer pressa, aliás, para intimar as criadas a apressarem-se. Tal gesto revelava controle e domínio. A pressa é relativa. Difícil de executar foi a "lenta irrupção" (dentro do mes-

também, conforme a situação. Pode ser consumida, pode ser recuperada, etc., etc.

W. É uma concepção realista, essa.

B. Parece-me demasiado mecânica. Pouco emotiva. Ora vejamos: os tempos adversos fazem que o humanitarismo se torne um verdadeiro risco para as pessoas humanitárias. Na criada Grusche entram em conflito o interesse pela criança e o seu próprio interesse. Ela tem de reconhecer ambos os interesses e tentar corresponder a ambos. Refletir sobre este aspecto da questão leva, ao que me parece, a uma interpretação mais rica e dinâmica do papel de Grusche, a uma interpretação verdadeira.

(1955)

OUTRO EXEMPLO DA DIALÉTICA APLICADA

Quando a pequena peça *Os Fuzis da Senhora Carrar*¹, que B. escreveu baseado numa peça em um ato de Sygne, foi ensaiada por um jovem encenador no Berliner Ensemble, Helene Weigel desempenhou o papel da Senhora Carrar, papel que anos antes interpretara no exílio, sob a direção de B. Tivemos de dizer a B. que aquele final, em que a peixeira entrega ao irmão e ao filho os fuzis que estavam enterrados e vai com eles para a frente de batalha, resultava irreal. Nem a própria Helene Weigel conseguia descobrir qual era a falha. Quando B. chegou ao local onde ensaiávamos, Helene Weigel estava representando magistralmente o desgaste psicológico crescente que as renovadas visitas dos habitantes da aldeia, sempre com novos argumentos, produziam nessa mulher que se tornara confiante e simultaneamente exasperada contra a prepotência; representava magistralmente o colapso que ela sofre quando lhe trazem o cadáver do filho que havia saído para ir pescar pacificamente. B. comprovou também que essa mudança de atitude, tal como Helene Weigel a desempenhava, não era completamente verossímil. Rodeávamos B. e trocávamos impressões entre nós. “Compreender-se-ia tal mudança, se fosse apenas o resultado do trabalho de agitação dos vizinhos e do irmão; a morte

¹ *Die Gewehre der Frau Carrar.*

verifica vulgarmente nas barracas de tiro das feiras e que consiste em pôr a funcionar todo um dispositivo musical quando se acerta na mosca de um alvo. Esta comparação com uma feira não encerra qualquer intuito depreciativo, com ela se pretende, apenas, “acertar” em algo falso, mas não indigno.

O caso é que você, por um lado, não fixou suficientemente o seu papel, de maneira que pode haver um deslize no “tom”, e, por outro, o fixou bem demais, de maneira que todos os tons dependem inevitavelmente de um só. Até a expressão “fixar” é, neste contexto, duvidosa. Empregamo-la, geralmente, noutras circunstâncias, referindo-nos à operação de aplicar fixador em desenhos para evitar a possibilidade de se apagarem.

Você não deveria, efetivamente, decorar tons, e sim, o comportamento da personagem que vai interpretar, independentemente dos tons, mesmo que ocasionalmente a eles associado. O mais importante é a atitude a assumir em relação à personagem, atitude que determina o comportamento dela.

Mas vamos analisar o problema.

As suas dificuldades principiam na cena dos monólogos longos. Todas as dúvidas em relação à *Batalha de Inverno*, que haviam assaltado Nohl, amigo e camarada de Hörder, se manifestam abertamente e o compelem a agir, a desertar. Nohl alcança, nos seus monólogos, a calma de quem toma uma decisão. Hörder, repelindo arrebatadamente a dúvida a que vê o amigo “entregar-se”, cai, por esse motivo, numa extraordinária agitação, e nisto reside a maior dificuldade. Ao afirmar, violento, esse ponto de vista, que é para ele natural, o ponto de vista nazi, Hörder fraqueja (ou põe à mostra o abalo que já o possuía), e desta circunstância resulta qualquer coisa de doentio. Esta atmosfera doentia que decorre do fato de o jovem Hörder, doutrinado pelos nazistas, ter de aplicar uma força desmedida, diante do amigo Nohl acometido de dúvidas, consegue-a você de forma magnífica na sua interpretação. Só de um prisma nazi tal fato é uma enfermidade, enfermidade que, por sua vez, revela os males mais profundos do nazismo, dos quais o jovem Hörder há de se libertar para conseguir uma nova saúde. A cena não saiu tão bem nas noites em que você utilizou um tom “agudo demais”, ou seja, sempre que o tom fosse estridente e sua expressão grotesca, desde o início da cena.

tem de pagar tais honrarias; o esplendor da glória não o cegou para sempre. Hördér suspende a sua atividade a serviço de Hitler. Já não consegue, todavia, desenvolver qualquer atividade contra Hitler. Tal como não consegue pôr ordem no caos que reinava na família, também não consegue pôr ordem no caos que é o Estado. Afasta-se.

(Pode-se objetar que as circunstâncias já não lhe permitiam tornar-se um herói. Mas essa argumentação é escusada. O que conta é o fato de Hördér não se tornar um herói. A classe burguesa a que pertence e da qual não se separa completamente, nem mesmo se encontra na mesma situação: há coisas que as circunstâncias não lhe permitem.)

Na cena dos guerrilheiros você sabe encontrar — o que de nada valerá, decerto, para quem exige heróis — uma expressão magnífica: o terror contraditório de Hördér, ao recusar-se a dar ordem para enterrar os guerrilheiros; terror da barbaridade e, simultaneamente, da sua própria insubordinação. Na cena da morte, porém, é raro você conseguir, na sua configuração da personagem, abandonada pelos “maus espíritos”, uma fusão de traços que revelem heroicidade e, simultaneamente, suscitem lástima. No *ABC da Guerra*,¹ que nunca lhe mostrei, você podera comprovar quanto a sua atitude se aproximou daquele ordenança alemão encontrado pelos russos às portas de Moscou completamente desorientado. Mas o modo como você profere o apelo de Hördér por uma outra Alemanha é pura obra do acaso. Este apelo devia ser o grito de Roland por uma “outra” Alemanha. O que o leva a retrair-se e a coibir-se de todas as emoções não é o receio do *pathos*, mas, sim, o receio de um falso *pathos* ingenuamente nacional, o *pathos* histórico de Roland esvaziado do seu conteúdo, que assombra fantasmagoricamente os nossos palcos reduzidos a uma caricatura. Você deveria sentir respeito por Hördér e, simultaneamente, uma compaixão que se contrapusesse a esse respeito. Quero dizer: tudo depende da atitude que você adotar em relação à personagem. E só um conhecimento exato do momento histórico e a capacidade de elaborar atitudes contraditórias poderão auxiliá-lo nesse aspecto.

¹ *Kriegsfibel*.

uma fonte poluída, em que Mãe Coragem bebeu a morte. A mãe-vendedora tornou-se uma imensa contradição que a desfigurou e a deformou, a ponto de torná-la irreconhecível. Na cena do campo de batalha, que, nas interpretações habituais, é suprimida a maior parte das vezes, Helene Weigel foi uma autêntica hiena: apenas cedeu suas camisas porque viu o ódio da filha e, sobretudo, porque temia qualquer recurso à força, e atirou-se ao soldado que fugia com o casaco, praguejando, como uma leoa. Após a desfiguração da filha, amaldiçoa a guerra com a mesma honestidade com que, depois, a exalta, na cena subsequente. Helene Weigel modulou, desta forma, os elementos contrastantes, em todos os seus aspectos abruptos e inconciliáveis. A revolta da filha contra si (quando é salva a cidade de Halle) atordo-a por completo, mas não lhe serve de ensinamento. A interpretação de Helene Weigel deu à tragédia da Mãe Coragem e da sua vida um significado que o público pode apreender em toda a sua profundidade: uma tremenda contradição aniquila determinada pessoa, contradição que podia ser solucionada, mas somente pela sociedade e através de longas e terríveis lutas. A superioridade moral desta representação vinha do fato de nela se apresentar o homem, por mais vigoroso que este possa mostrar-se, como susceptível de ser destruído!

(1951)

EXEMPLO DE DESCOBERTA DE UM EFEITO CÊNICO PELA PERCEPÇÃO DE UM ERRO

Na peça chinesa de agitação *Milho para o Oitavo Exército*¹, camponeses fazem contrabando de milho para o oitavo exército revolucionário de Mao Tsé-Tung. Depois de feita a adaptação da peça, o jovem encenador explicou a Brecht alguns pormenores das principais soluções cênicas que adotara.

A peça desenrola-se no gabinete principal e seu respectivo anexo, numa prefeitura. Quando o encenador se referiu a uma pequena mesa que pretendia colocar no centro do palco e na qual um comerciante que colaborava com os japoneses e, ainda, o chefe de um destacamento da guarnição deviam ser, sucessivamen-

¹ *Hirse für die Achte.*

desconsideração pelas mulheres, fazendo tanto caso delas como de uma esteira que estivesse no chão, etc. Dava-se, assim, sobretudo, devido realce à cooperação de toda a população, e as mulheres que remendam a sela e a entregam depois ao guerrilheiro constituiriam um elemento poético. "Do contato com o erro surgem efeitos positivos", disse B., ao afastar-se.

(1953)

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA MANEIRA DE APRESENTAR OS CARACTERES

A peça popular chinesa *Milho para o Oitavo Exército* mostra como uma aldeia chefiada pelo seu prefeito priva, pela astúcia, os ocupantes japoneses e as quadrilhas de Chiang Kai-Chek a eles associadas de receberem a sua colheita de milho, e a entrega ao oitavo exército revolucionário.

O encenador procurava para o papel de prefeito da aldeia um ator capaz de representar a figura de um homem astucioso. B. criticou este critério. Por que razão é que o prefeito não havia de ser um homem simples e sensato? São os inimigos que o compelem a andar por caminhos travessos e a lançar mão da astúcia. É possível que o plano tenha partido do jovem guerrilheiro, propenso a fantasias; mas é o prefeito que o leva a efeito, mesmo quando o guerrilheiro, perante os obstáculos crescentes, há muito considera o seu plano irrealizável e quer improvisar outra coisa. Trata-se de uma aldeia qualquer da China, e não de uma aldeia onde se encontra um homem particularmente astuto. É a necessidade que torna os homens astutos.

(1953)

UMA CONVERSA SOBRE A EMPATIA POR COAÇÃO

B. Tenho aqui a *Poética* de Horácio, na versão de Gottsched. Formula de uma forma linda uma teoria referente ao teatro da

uma sensação autêntica, provocada pelo próprio decurso do acontecimento apresentado, e não uma sensação de empréstimo.

W. Por que motivo dirá então "Se queres que eu chore" (*Si vis me flere*)? Apunhalar-me-ão a alma até que me venham as lágrimas "libertadoras"? Apresentar-me-ão acontecimentos tão enternecedores que me levem a mostrar-me humano?

P. Qual a razão por que você não consegue assumir uma atitude assim, se quando vê alguém sofrer sente compaixão?

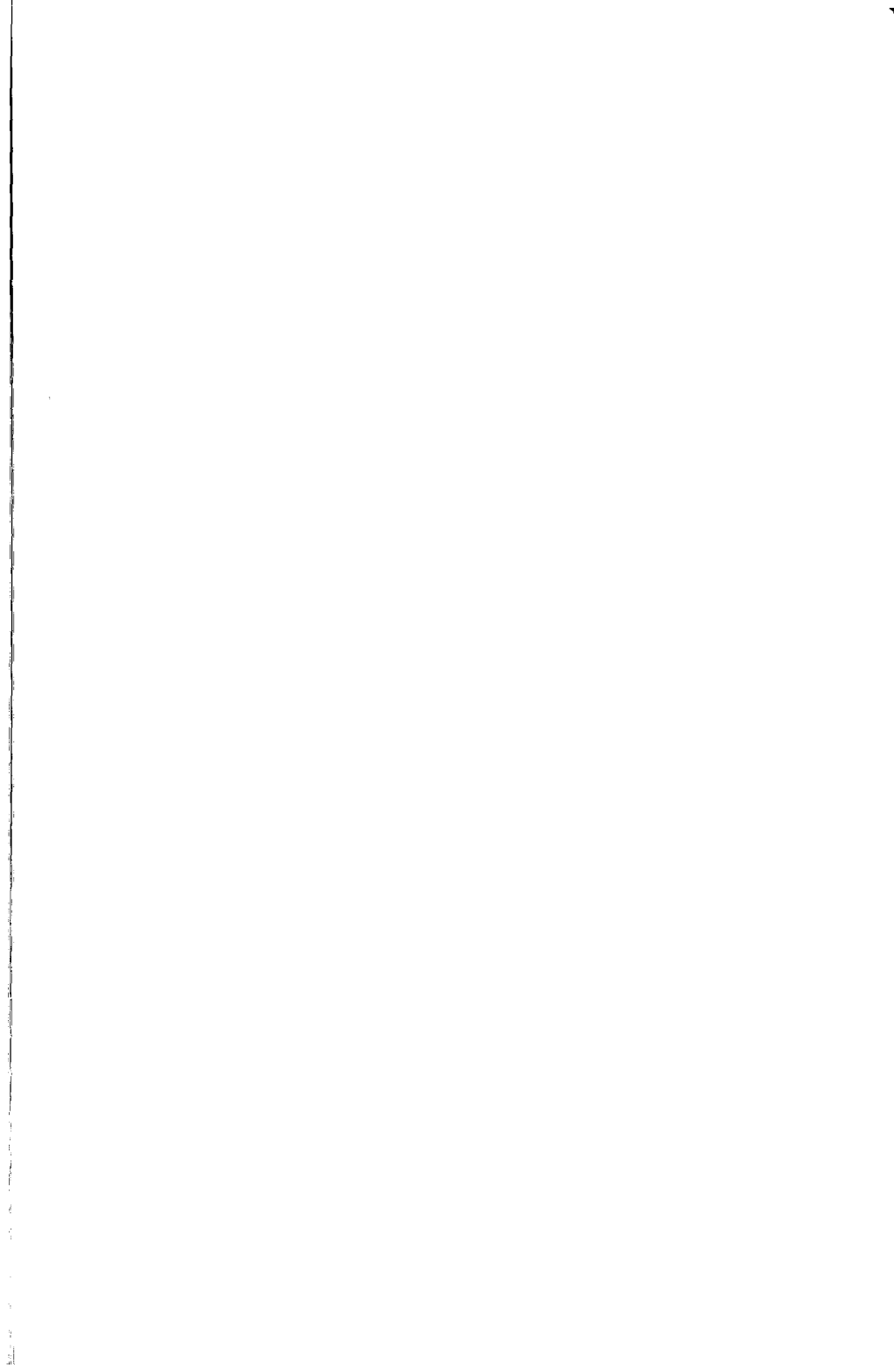
W. Porque, para sentir compaixão, tenho de saber por que é que a pessoa sofre. Por exemplo, esse tal Polus. O filho dele podia ser um patife. Polus pode sofrer, apesar disso, mas eu, por que sofreria eu?

P. Mas pode formular uma hipótese idêntica em relação ao acontecimento que o ator representou no teatro e a cuja disposição pôs a sua dor.

W. Se ele consentir. Se não me forçar a abandonar-me sem remissão a essa sua dor, que pretende, a todo o custo, fazer-me partilhar.

B. Suponhamos que uma irmã chora porque o irmão vai para a guerra, suponhamos que é uma guerra de camponeses, que ele é um camponês e que vai com os camponeses. Devemos entregar-nos, por completo, à dor daquela irmã? Ou não? Devemos poder, simultaneamente, nos entregar, ou não, àquela dor. Uma emoção específica se manifestará em nós pelo fato de reconhecermos e sentirmos que o acontecimento é dilemático.

(1953)



sede do saber. Não são as dores que levam o doente a conhecer a cura. E, da mesma forma, a testemunha ocular, tenha ela estado perto, ou longe, não será nunca promovida a perito. Se o teatro é capaz de mostrar a realidade, tem de ser, também, capaz de transformar a contemplação dessa realidade numa fruição. Ora bem, como fazer teatro dentro destes moldes? O que é terrível, nas ruínas, não é a casa que já não existe, e sim o fato de que também o lugar não existe mais. Os planos de construção, ao que parece, é que não se perdem nunca; e a reconstrução faz de novo surgir os antros do vício e os focos da doença. É uma vida febril que aparenta particular vigor; ninguém pisa o chão com tanta força como os doentes da espinha, que perderam a sensibilidade nas solas dos pés. E, assim, é difícil para a arte ter de exercer sua atividade, mesmo a mais vã, com absoluta desenvoltura.

Pode, pois, dar-se o caso de, numa época de reconstrução, justamente, não ser fácil fazer arte progressiva; este fato, porém, só deveria servir-nos de estímulo.

2

Para a presente realização teatral foi escolhido o drama de *Antígona*, porque, do ponto de vista do tema, podia conseguir uma certa atualidade e, do ponto de vista da forma, levantar problemas interessantes. Quanto ao teor político do tema, verificou-se que as analogias que este encerrava em relação à atualidade e que se haviam revelado espantosamente intensas, após uma completa racionalização do drama, resultavam prejudiciais; a grande figura de resistência, do drama antigo, não representa os combatentes da Resistência alemã, a quem devemos conferir importância muito maior. O poema daqueles não podia ser escrito aqui, fato tanto mais lamentável por serem poucos os acontecimentos que nos trazem, hoje em dia, à memória, e muitos os que os fazem voltar ao esquecimento. Não será desde logo evidente, para todos, que não se trata aqui da Resistência alemã; no entanto, só na posse dessa evidência se conseguirá obter a dose de alheamento necessária para ver com proveito o que nesta peça é, de fato, notável, ou seja, o recurso à força quando da queda dos dirigentes de um Estado. O prólogo não podia ousar mais do que apresentar um tópico atual e

obrigatório para a representação, constituído por um conjunto de fotografias acompanhadas de notas explicativas.

A sobrevivência de um modelo como este depende, naturalmente, das possibilidades de imitação e de variação que oferecer. A dar-se o caso de, na reprodução do todo ou de determinadas partes, o efeito obtido não possuir vivacidade alguma, há que renunciar ao todo ou a essas passagens. Um modelo não pode apoiar-se em entoações cujo sortilégio provenha de vozes especiais, nem em gestos e movimentos de locomoção cuja beleza provenha de particularidades físicas especiais; vozes e movimentos desse tipo não podem servir para um modelo, pois nem são criados a partir de um exemplo, nem possuem carácter exemplar. Só será possível uma imitação fecunda de qualquer coisa se se mostrar como essa coisa é feita. Somente nestas circunstâncias o trabalho atual de utilização de modelos poderá ser uma fusão de elementos exemplares e de elementos sem exemplo.

Propor a utilização de um modelo representa, claramente, um desafio dos artistas de uma época que só aplaude o que é "original", "sem-par", "nunca visto" e que exige que tudo seja "único". E mesmo que reconheçam que um modelo não é propriamente um padrão, nada encontram na sua maneira de trabalhar que os ajude a se servirem de modelos; enquanto jovens, é bastante difícil esquecer o protótipo em que apóiam o seu desempenho, e agora aprendem a criar tudo nos seus próprios papéis, baseando-se por inteiro nos elementos que a estes conferem, justamente, um carácter próprio. Perguntar-me-ão que lugar terá a criação original na utilização de um modelo. A resposta é a seguinte: a moderna divisão do trabalho modificou, em vários domínios importantes, esse aspecto criador. O ato de criação tornou-se um processo coletivo de criação, um *contínuo* dialético, reduzindo-se, assim, a importância da invenção original isolada. Não é, realmente, necessário conceder demasiada importância à invenção quando da criação de um modelo, pois o ator que dele se utiliza nele integrará, imediatamente, o seu cunho pessoal. Tem plena liberdade de inventar modificações, particularmente as que tornem mais fiel a realidade, mais elucidativa ou mais satisfatória esteticamente a imagem da realidade que estiver elaborando. As figuras coreográficas (posições, movimentos, agrupamentos, etc.) podem ser

descido, no início da cena, um letreiro com a indicação do local e do tempo. Não há cortina.

Os atores ficam, pois, sentados à vista de todos, no palco, e só ao pisarem a área de representação (intensamente iluminada) compõem as atitudes previamente marcadas para as personagens. Assim será impossível ao público imaginar-se transportado para o local da ação; sentir-se-á, antes, convidado a assistir à representação de um poema que, por muito restaurado que se encontre, é antigo.

Conceberam-se dois arranjos cênicos. No primeiro, os bancos dos atores delimitavam, a bem dizer, o local onde decorria a ação do antigo poema. O biombo, por detrás destes, era constituído por superfícies lisas de um material cor de sangue de boi, que sugeriam velas e tendas, ficando as estacas, com as caveiras de cavalos, de permeio. A área de representação devia ser apenas iluminada intensamente, e delimitada por bandeirolas a pouca altura. O enquadramento cênico moderno ficaria, assim, nitidamente dissociado do poema. Este arranjo descontentava-nos cada vez mais, até que resolvemos colocar a nova versão da ação precisamente entre as estacas, símbolos bárbaros do culto da guerra.

Uma terceira alternativa seria, ainda, possível: omitir o Prólogo e colocar por trás das bancadas, em vez de biombos, um quadro representando uma cidade moderna em escombros.

b) A INDUMENTÁRIA E OS ACESSÓRIOS

A indumentária masculina era de aniagem de cor natural e a feminina de algodão. Os trajes de Creonte e de Hémon tinham aplicações de couro vermelho. Para Antígona e Ismênia, os trajes eram cinzentos.

Dedicou-se atenção especial aos acessórios, que foram encomendados a artesãos competentes. O nosso intuito não era dar ao público e aos atores uma aparência de autenticidade, mas apenas proporcionar-lhes belos acessórios.

A intérprete de Ismênia dizia, antes de entrar:

E Ismênia, a irmã, encontrou-a, quando recolhia terra.

Antes do verso I, a intérprete de Antígona dizia:

Com amargura chorou então Antígona a má sina dos irmãos.

E assim por diante. A fala ou atuação, seguindo-se a um preâmbulo, adquire o mero caráter de particularização, o que impede a metamorfose completa do ator na personagem; o ator mostra, apenas. Os versos de ligação vêm reproduzidos sob as ilustrações na forma de legendas, e delas terão de ser separados na altura devida.

Também as máscaras, bastante mais caracterizadas do que o normal, tinham uma intenção narrativa; nos Velhos, por exemplo, a caracterização devia mostrar a devastação que o hábito de dominar provoca nas fisionomias, etc. Tal efeito não foi completamente logrado, como se vê pelas fotografias.

O tempo da representação era muito rápido.

7

A análise desse modelo torna-se, aliás, em certa medida, mais difícil, por ele conter muitos elementos supérfluos e provisórios, que terão de ser descobertos e excluídos. Esta objeção reporta-se ao domínio da mímica, ao qual os atores, à exceção de Helene Weigel, tendem a recorrer para sair de apuros. Depara-se-nos, hoje em dia, uma quase inextricável mistura de estilos, bem característica da nossa época, época de saldo, em que se exibem peças de todas as épocas e de todos os países e em que para elas se concebem os estilos mais diversos, sem qualquer preocupação de conseguir um estilo próprio. Todos estes esforços, naturalmente, falham; numa só e mesma representação encontramos um patetismo sonoro e uma extravagância que tornariam insuportáveis Êsquilo e Gozzi, respectivamente. Os atores realizam claramente seus desempenhos em função de objetivos que são totalmente diferentes



prática, cópia que deverá ser, evidentemente, acompanhada de um esforço desenvolvido com vista a descobrir os motivos que determinam as disposições de grupo, os movimentos e os gestos. Provavelmente, será necessário ter feito uma cópia, antes de se poder fazer um modelo. Configurando artisticamente os homens e apresentando-os em evolução, a literatura contribui grandemente para que o homem se conheça a si mesmo. Através dela, é possível dar a conhecer tudo o que há de autenticamente novo no primeiro estádio dessa evolução. Este grande papel autônomo da arte só pode caber a uma arte verdadeiramente realista. O realismo não é, pois, um tema para discussões literárias de bastidores, mas, sim, o verdadeiro fundamento da arte, do seu significado social, e, simultaneamente, da atitude do artista perante a sociedade. Os nossos livros, os nossos quadros, os nossos teatros, os nossos filmes e a nossa música podem e devem contribuir decisivamente para a solução dos problemas vitais do nosso país. A ciência e a arte assumem, na estruturação social da nossa República, uma posição de tal modo eminente, por ser essa a posição adequada à importância de uma ciência progressista e de uma arte realista. Esta política-através-da-cultura exige à nossa inteligência uma fecunda colaboração, à altura dos seus objetivos. A política é coadjuvada por um movimento literário, teatral e cinematográfico, que tem por objetivo auxiliar milhares de homens na compreensão do passado e do presente e no conhecimento do futuro; pelos pintores, esculptores e músicos, em cuja arte transparece algo da maneira de ser da nossa época, e cujo otimismo ajuda milhares de homens.

W. E não é de temer que se perca, em certa medida, a liberdade artística, num espetáculo baseado num modelo como o que preconiza e em que a configuração cênica é realizada por imitação?

B. Esse protesto pela supressão da liberdade de configuração artística era de esperar, numa época de produção anárquica. Porém, também nesta mesma época se encontra, em certos domínios, uma continuidade na evolução; na técnica e na ciência, por exemplo, adotam-se as inovações fecundas, e existe o *standard*. E os artistas dramáticos que "gozam de liberdade de criação" não estão, ainda assim, tão livres como parecem, bem vistas as coisas. São eles, habitualmente, os últimos a libertarem-se de preconceitos, convenções e complexos centenários. E encontram-se,

encenadores utilizam as peças como inspiração para as suas "visões", mesmo as novas peças, que não encerram visões, mas sim retificações do real. É melhor pôr um ponto final a tal estado de coisas. A cópia artística, tal como a elaboração de modelos, exige primeiro, naturalmente, aprendizagem. Os modelos, para poderem ser imitados, têm de ser susceptíveis de imitação. Deve-se saber distinguir tudo o que não for susceptível de ser imitado de tudo o que é exemplar. Além disso, há imitação servil e imitação livre. E, note-se, esta última não contém, quantitativamente, menor percentagem de semelhança. No que se refere à prática, serão utilizadas apenas como ponto de partida, no ensaio, as disposições cênicas pelas quais a história é narrada no modelo. Abstraindo o fato de as disposições cênicas de caráter narrativo não serem familiares aos nossos encenadores e de a função social das histórias que encontramos nas novas peças ser desconhecida e, em parte, desagradável, já é tempo de nos lançarmos, também no domínio teatral, a uma forma de trabalho que se coadune com a nossa época, uma forma de trabalho coletiva, que reúna em si todas as experiências vividas. Temos de conseguir realizar uma descrição da realidade que esteja cada vez mais próxima dela, o que se traduz, no domínio da estética, por maior sutileza e vigor. Tal coisa só será possível na medida em que utilizarmos algo que represente uma aquisição; mas não podemos, evidentemente, ficar por aí. As alterações no modelo, que só deviam efetuar-se para tornar mais exata, mais diferenciada, mais rica de fantasia e mais atraente artisticamente a reprodução da realidade (no intuito de exercer uma influência sobre essa mesma realidade), serão tanto mais expressivas quanto representarem uma negação de elementos previamente estabelecidos. Esta minha última afirmação é para quem seja versado em dialética.

W. Nas notações cênicas que após à *Mãe Coragem* é também abordado o conceito de teatro épico ou o estilo de representação épica. Peço-lhe que explique sucintamente essa forma de representação, visto que não somente os artistas, mas também todo o público que se interessa por teatro, desejarão ser mais pormenorizadamente esclarecidos a este respeito, tanto mais tratando-se de um estilo novo.

em condições de ajudar o teatro a sair da crise atual, se é que se
pode falar de crise em arte.

(1949)

A representação da *Ópera de Três Vinténs*, em 1928, foi a demonstração mais bem feita de teatro épico. A inovação mais sensacional consistia em que as execuções musicais eram rigorosamente separadas das restantes, circunstância desde logo salientada pelo fato de a pequena orquestra estar bem à vista de todos, no palco. Para as canções, procedia-se à mutação de luzes, iluminava-se a orquestra e, na tela de fundo, surgiam os títulos de cada número, por exemplo: “A canção da insuficiência do esforço humano”, ou “A menina Polly Peachum confessa, numa pequena canção, aos pais, atônitos, seu casamento com o ladrão Macheath”. Para executarem o número de canto, os atores mudavam de posição. Havia duetos, trios, solos e finais em coro. As peças musicais, com caráter de balada, eram meditativas e moralizadoras. *A Ópera de Três Vinténs* traçava um estreito paralelo entre a vida afetiva dos burgueses e a dos saltadores. Estes revelavam, também pela música, que as suas sensações, sentimentos e preconceitos eram idênticos aos da média geral dos burgueses e dos freqüentadores dos teatros. Um dos temas, por exemplo, era expresso pela argumentação de que apenas vive agradavelmente quem viver na prosperidade, mesmo que, por essa vida, tenha de renunciar a muitas coisas “superiores”. Num dueto amoroso, explicava-se que circunstâncias exteriores, como seja a condição social da moça ou a sua situação econômica, de forma alguma, deveriam influenciar o marido na escolha! Num trio exprimia-se pesar pelo fato de a insegurança que reina neste planeta não permitir ao homem ceder ao seu pendor natural para o bem e para um comportamento honesto. Na mais terna e íntima cantiga de amor da peça, descreve-se a afeição inalterável e perpétua entre um proxeneta e a sua noiva. Não é sem emoção que os amantes celebram, em canto, seu pequeno “ninho”, no bordel. A música colaborava, assim, na revelação das ideologias burguesas, ao assumir precisamente um tom puramente sentimental, não renunciando a nenhuma das habituais seduções narcotizantes. O seu papel era, a bem dizer, o de patentear toda a torpeza subjacente a cada caso, o de provocar e de denunciar. Estas canções tiveram larga divulgação. Os seus refrões começaram a aparecer em editoriais e discursos. Muita gente os cantava, acompanhados ao piano ou ao som de discos de música orquestrada, tal como era costume acontecer com as árias das operetas em voga.

portamento humano. De um prisma estético, isto significa que o "gesto" social dos atores adquire importância especial. A arte tem, pois, de cultivar o "gesto". (Gesto que tenha, evidentemente, significado social, e não um gesto apenas ilustrativo e expressivo.) O princípio da mímica é, por assim dizer, substituído pelo princípio do "gesto".

Tal fato marca uma profunda revolução na arte dramática. A arte dramática segue, hoje em dia, ainda, as prescrições de Aristóteles, para provocar a chamada *catarse* (a purificação psicológica do espectador). Na dramática aristotélica, o herói é colocado, pelas ações, em situações que lhe põem a descoberto o seu ser mais íntimo. Todos os acontecimentos apresentados têm por objetivo arrastar o herói para um conflito psicológico. Parecerá, talvez, blasfêmia, mas creio que será uma comparação útil, se, a propósito do que dizemos, lembrarmos as revistas ¹ da Broadway, em que o público, bramindo "*Take it off!*", compele as dançarinas a mostrarem cada vez mais o corpo. O indivíduo cujas entranhas estão sendo devassadas representa, naturalmente, "o Homem, o homem puro e simples". Qualquer pessoa (qualquer espectador) cede facilmente à pressão dos acontecimentos que estão sendo representados, e, assim, na prática, vemos a sala repleta de Édipo em miniatura, quando de uma representação do *Édipo*, ou de imperadores Jones, quando se trata de uma representação do *Imperador Jones*. A dramática não-aristotélica não sintetizaria, de forma alguma, os acontecimentos num destino implacável, e não entregaria a este destino o homem indefeso, mesmo reagindo ele de uma forma bela e significativa; examinaria, muito pelo contrário, ponto por ponto, este "destino", e o apresentaria como simples manobras dos homens.

Toda esta controvérsia relacionada com a análise de umas quantas pequenas canções pareceria prolixa se essas canções não fossem, precisamente, os fundamentos (ainda que exíguos) de um teatro diferente, moderno, ou melhor, se elas não representassem justamente a contribuição da música para esse teatro. Dado o caráter desta música, que é, a bem dizer, uma música do "gesto", explicá-la é salientar a finalidade social das suas inovações. A

¹ *Burleske*.

que na realidade os possui, defendem algo sobre que já não têm qualquer controle, que já não é (como crêem ainda) um meio ao serviço dos produtores, mas se tornou, de fato, um meio contra os produtores. Defendem, portanto, uma engrenagem que é um meio contra a sua própria produção (uma vez que esta segue determinadas tendências próprias, inovadoras, que não são adequadas à engrenagem ou que se lhe opõem). A produção dos intelectuais desce ao nível de produto fabricado, e surge um conceito de valor que se fundamenta no aproveitamento. De tal fato deriva o hábito generalizado de se analisar a obra de arte à luz da sua adequação à engrenagem. Quando se diz que esta ou aquela obra de arte é boa, subentende-se, mas nunca se diz, que é boa para a engrenagem. Esta, por sua vez, é condicionada pela sociedade existente, e apenas absorve dela o que nela a mantém. Todas as inovações que não ameacem a função social de uma engrenagem como esta (característica de uma fase burguesa final), ou seja, a função de diversão noturna (característica da mesma fase), poderiam ser postas por ela em discussão. Em contrapartida, as que tornem iminente uma alteração dessa função, que atribuam à engrenagem uma posição diferente na sociedade, que pretendam aproximá-la, em certa medida, dos estabelecimentos de ensino ou dos grandes órgãos de informação, essas são postas fora de causa. A sociedade, por sua vez, absorve, por intermédio da engrenagem, tudo o de que necessita para se reproduzir; só poderá ser viável, portanto, uma inovação que leve à reforma, e não à alteração da sociedade existente — quer esta forma de sociedade se considere boa, ou má. À maioria dos artistas nem ocorre a idéia de modificar a engrenagem, pois crêem tê-la na mão, ao serviço de tudo o que inventam sem qualquer condicionamento; crêem que ela se modifica por si, de acordo com os seus pensamentos. Mas não é livre de qualquer condicionamento que os artistas inventam; a engrenagem desempenha, com ou sem eles, a sua função, os teatros representam todas as noites, os jornais saem umas tantas vezes ao dia, e uns e outros absorvem tudo aquilo de que necessitam, ou seja, uma certa porção de material, simplesmente ¹.

¹ Os produtores, porém, esses sim, dependem por completo, econômica e socialmente, da engrenagem que patrocina, monopolizando-a, toda a influência

maneira como ela for apresentada. Se os atores não compreenderem o “gesto” que a música encerra, poucas esperanças nos restam de que ela possa cumprir sua função: despertar determinadas atitudes no espectador e orientá-las. Tornam-se necessárias uma educação cuidada e uma formação severa dos nossos teatros de trabalhadores para que possam concluir a missão que lhes conferimos e esgotar as possibilidades que lhes oferecemos. Também o público destes teatros tem de adquirir, por seu intermédio, uma determinada formação. É necessário manter sempre a engrenagem de produção num teatro de trabalhadores livre de qualquer ressaibo do vulgar tráfico de estupefacientes característico da organização teatral burguesa.

Eisler escreveu uma “música de canção”¹ para a peça *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas*, peça que, ao contrário de *A Mãe*, se dirige ao “grande” público e que denota, sobretudo, preocupações recreativas. Esta música é também, em certo sentido, filosófica. Também ela foge a quaisquer efeitos narcotizantes, principalmente ao associar à solução dos problemas musicais um realce claro e preciso do sentido político e filosófico do poema.

De tudo o que atrás ficou dito transparece claramente quão difícil é para a música cumprir os deveres que lhe são impostos por um teatro épico.

Hoje em dia, continua a escrever-se música de “vanguarda” destinada a salas de concerto. Mas basta um só olhar para os ouvintes desses concertos para verificarmos como é impossível utilizar para fins políticos e filosóficos uma música que produz tais efeitos. Vemos filas inteiras de pessoas, em característico estado de transe, completamente passivas, ensimesmadas, e, segundo todas as aparências, fortemente intoxicadas. Pelo seu olhar fixo e embaçado, verificamos que estão voluntária e irremediavelmente abandonadas a uma agitação emocional sem controle. Ataques de transpiração comprovam o esgotamento que as possui devido a tais excessos. Um filme de gângsteres, mesmo dos piores, trata mais os seus espectadores como seres pensantes. A música surge como “o destino puro e simples”. Como um destino sumamente complexo, que de forma alguma podemos abranger, de uma época em que

¹ *Songmusik*

até, música para filmes recreativos dos mais convencionais, música, aliás, muito séria.

O cinema sonoro, todavia, na medida em que é um dos ramos mais prósperos do tráfico internacional de estupefacientes, prosseguirá nestas experiências por pouco tempo.

Em minha opinião, além do teatro épico, são as peças didáticas que abrem à música moderna uma perspectiva. Weill, Hindemith e Eisler escreveram música interessantíssima para alguns modelos de peças deste tipo (de Weill e de Hindemith, em colaboração, temos a música para uma peça didática radiofônica para as escolas: *O Vôo Transoceânico*, de Weill, a música para a ópera escolar *O Diz que Sim a Tudo*; de Hindemith, a música para a *Peça Didática de Baden-Baden sobre a Concórdia*, e, de Eisler, a música para *A Providência*).¹

¹ *Ozeanflug. Der Jäsager. Badener Lehrstück vom Einverständnis, Die Massnahme.*

atitude se exprimir, por exemplo, a luta que um homem andrajoso tem de travar com os cães de guarda. As tentativas para não escorregar numa superfície lisa só resultam num gesto social quando alguém, por uma escorregadela, perde a sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio. O gesto de trabalhar é, sem dúvida, um gesto social, pois a atividade humana orientada no sentido de um domínio sobre a Natureza é uma realidade social, uma realidade do mundo dos homens. Por outro lado, enquanto um gesto de dor se mostrar tão abstrato e geral que não ultrapasse o âmbito animal, não é um gesto social. A arte tende, contudo, com frequência, para desprover o gesto de um sentido social, precisamente. O artista não descansa enquanto não consegue “captar o olhar do cão acossado”. O homem é, então, apenas “o” homem; o seu gesto surge desprovido de qualquer particularidade de caráter social, é vazio, ou seja, não representa uma realidade essencial, nem uma providência adotada por determinado homem particularizado entre os outros homens. Mas o “olhar do cão acossado” pode tornar-se gesto social se, através dele, se mostrar como o homem isolado é empurrado para a condição animal, por certas e determinadas manobras dos outros homens. O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade.

4. COMO PODE O COMPOSITOR TRANSMITIR NO TRATAMENTO MUSICAL DO TEXTO SUA ATITUDE EM RELAÇÃO À LUTA DE CLASSES?

Suponhamos que o músico nos deve transmitir sua atitude em relação à luta de classes numa cantata sobre a morte de Lênin. A notícia do fato pode, naturalmente, ser apresentada de diversas formas, no que se refere ao “gesto”. Uma entrada solene pouco significa por si própria, pois também é perfeitamente adequada à morte de um inimigo. Cólera contra a “natureza devastadora”, que arrancou à comunidade o seu melhor membro, num momento impróprio, não seria um gesto comunista, assim como o não seria também uma sábia resignação perante a “força do destino”; o ges-



nada mais eram do que amabilidades! Os Macbeth, para Neher, pertenciam à pequena nobreza escocesa e tinham uma ambição mórbida.

Os cenários de Neher são importantes testemunhos da realidade. Trabalhando os problemas com uma ampla visão, Neher jamais se separa, com detalhes secundários ou ornamentos, do depoimento que pretende apresentar e que é de ordem estética e ideológica. Tudo, nestas decorações, é belo, e os detalhes essenciais são preparados com grande amor.

Com que cuidado escolhe uma cadeira, e com que escrúpulos a coloca em seu lugar! Tudo contribui para a representação. Uma cadeira de pernas curtas para uma mesa condizente, cuja altura foi estudada para que as pessoas que nela comem tenham de se pôr numa posição muito especial: a conversa dos comensais mais encurvados do que habitualmente adquire uma tonalidade especial, que dá ao acontecimento maior realce. E as portas de diversas alturas que adota, quantos efeitos possibilitam!

Este mestre sabe de todos os ofícios. Empenha-se em que os móveis sejam feitos com arte, pois considera que, mesmo sendo móveis miseráveis, os indícios da miséria e do baixo preço têm de ser executados com arte. Os materiais — ferro, madeira, tela — são tratados por pessoas competentes, e combinados sóbria ou suntuosamente, conforme a peça o exigir. Vai à oficina do ferreiro mandar fazer os alfanjes; encarrega um artista de jardinagem de recortar e tecer as coroas de lata. Muitos dos adereços são peças de museu.

Estes pequenos objetos que põe nas mãos dos atores — armas, instrumentos, bolsas, talheres, etc. — são sempre autênticos e resistem à análise mais detalhada. Quanto à arquitetura, ou seja, quando este mestre constrói espaços interiores ou exteriores, contenta-se com sugestões, configurações artísticas, seja de uma região, seja de uma cabana, que tanto honram sua observação como sua fantasia. Tais configurações mostram-nos, numa bela combinação, tanto o seu estilo pessoal, como o do dramaturgo. E não há, no seu cenário, edifício, corte, oficina ou jardim que não denotem também a marca dos homens que os habitaram ou que os construíram. Não só a aptidão e conhecimento do ofício dos cons-

e simplório e à serenidade das suas construções, teremos, talvez dado uma idéia da forma como trabalha o maior cenógrafo do nosso tempo.

E poderemos guiar-nos pelo temperamento? Não, claro que não poderemos, pois isso seria também apenas simplificar a questão.

Há, evidentemente, pessoas de temperamento calmo e pessoas de temperamento arrebatado, violento. Mas é também possível encontrar em cada pessoa todos os tipos de temperamento. E quanto maiores forem as possibilidades teatrais dessa pessoa, tanto mais certo é o que acabo de afirmar. Os temperamentos que estão reprimidos produzem com freqüência, quando exteriorizados, efeitos particularmente intensos. E, de mais a mais, os papéis principais (e mesmo os secundários), além de características bem marcantes, têm margem para aditamentos; assemelham-se a mapas com espaços em branco. O ator tem de cultivar em si todos os estados temperamentais, pois as suas personagens só serão vivas se viverem de contradições. É extremamente perigoso distribuir um papel principal em função de determinada particularidade.

culosos; um deles fora, talvez, caro, quando novo, mas, agora, tinha um aspecto ainda mais miserável do que o outro. O chapéu de Filch teria sido, acaso, um chapéu caro, ou, pelo menos, mais caro do que aquele, justamente? Em que medida se havia deteriorado? Filch poupou-o quando se afundara? Estivera em condições de o poupar? Ou era um chapéu que ele não usara jamais, nos seus belos tempos? Desde quando teriam ficado para trás esses belos tempos? Quanto dura um chapéu? Em certa noite de insônia, decidira que Filch deixaria de usar colarinho, pois um colarinho sujo é pior do que nenhum. Mas será mesmo assim? Muito embora, estava resolvido, já não havia que discutir; quanto à gravata, essa ainda existia, é o que também já decidira. Mas que aspecto teria, então, o chapéu? Vi-o fechar os olhos, como que a cair no sono, de pé. Reviu, mais uma vez, todas as fases do declínio da sua personagem, uma após outra. Abrindo de novo os olhos, na aparência sem qualquer inspiração, pôs o chapéu mecanicamente na cabeça, como se fosse possível experimentá-lo de forma puramente empírica, e pousou, então, de novo, os olhos no outro chapéu que estava de parte. Estendeu para ele a mão e deixou-se ficar assim, muito tempo, com um chapéu na cabeça e outro na mão, o artista dilacerado de dúvidas, revolvendo com desespero as suas experiências, atormentado pelo desejo (quase impossível de satisfazer) de encontrar o caminho único para o desempenho da sua personagem, para representar, no espaço de quatro minutos em cena, todos os destinos e particularidades da sua personagem, ou seja, um pedaço de vida. Quando olhei de novo para ele, tirou o chapéu que tinha posto, com um movimento decidido fez meia-volta e dirigiu-se para a janela. Olhou para a rua, absorto, e, só passado algum tempo, olhou de novo para os chapéus, desta vez com indiferença porém, quase com aborrecimento. Examinou-os a distância, frio, com um interesse mínimo. Então, não sem ter olhado primeiro de novo pela janela, encaminhou-se uma vez mais, descontraidamente, em direção dos chapéus, agarrou um e atirou-o para cima da mesa para que o embrulhassem. No ensaio seguinte, mostrou-me uma velha escova de dentes, que espreitava do bolso de cima de seu casaco, e com a qual pretendia exprimir que Filch não renunciava aos mais imprescindíveis requisitos da civilização, mesmo sob as arcadas de uma ponte. Esta escova de



te o sentido das suas réplicas, irá articulá-las, apenas, de uma forma mecânica, prejudicando o sentido pela sua "bela dicção", justamente. Mas há, ainda, múltiplas diferenças e graduações de clareza. Às diferentes classes sociais corresponde um tipo diferente de clareza; um camponês pode falar com clareza, em comparação a outro camponês, mas a sua clareza é diferente da do engenheiro. O ator que aprende a dizer deverá, pois, cuidar sempre de manter a sua linguagem flexível, maleável. Jamais deverá deixar de se preocupar por conseguir uma linguagem autenticamente humana.

Há, ainda, a questão dos dialetos. Também aí o aspecto técnico não pode dissociar-se do todo, em geral. A nossa linguagem do teatro provém do alto-alemão, mas, com o correr dos tempos, tornou-se muito afetada e rígida; passou a ser um tipo muito especial de alto-alemão, sem a flexibilidade do alto-alemão corrente. Nada obsta a que se fale em cena "com elevação", isto é, não há impedimento algum a que a cena desenvolva uma linguagem própria, ou, mais precisamente, uma linguagem de teatro. Simplesmente, essa linguagem terá de se manter capaz de evoluir, multímoda e viva. O povo fala dialeto. É em dialeto que dá forma à sua expressão mais íntima. Como é que os nossos atores poderão reproduzir o povo e falar ao povo, se não se reportarem ao dialeto deste e não introduzirem algumas das suas inflexões no alto-alemão de teatro?

Vejamos outro aspecto. O ator tem de aprender a economizar a sua voz; não deve enrouquecer. Mas tem que ser também capaz, naturalmente, de nos mostrar um homem tomado de paixão, a falar roucamente ou a gritar. Os seus exercícios vocais deverão ter, por conseguinte, caráter de treinamento.

Se, durante a preparação artística, esquecermos, ainda que por segundos, que é dever do ator representar homens vivos, teremos uma representação formalista, vazia, exterior e mecânica. Venho, assim, ao encontro da sua pergunta — se a minha exigência de que o intérprete não se transforme completamente na personagem, mas fique antes, a bem dizer, a seu lado, na qualidade de simples comentador que critica ou elogia, não tornará a representação um acontecimento puramente artístico, mais ou menos desumano. Em minha opinião, não será esse o caso. Tal impressão provém, decerto, da minha maneira de escrever, que toma

É impossível refundir todas as anotações às minhas peças. Considero estas linhas como um aditamento provisório, uma tentativa de reparar tudo o que, erroneamente, supus ficasse subentendido.

Resta-me, ainda, evidentemente, explicar a relativa tranqüilidade que transparece, às vezes, na forma de representar do Berliner Ensemble. Essa tranqüilidade não significa falsa objetividade — os atores tomam posição em relação às personagens —, nem tampouco racionalismo exacerbado — a razão nunca se precipita friamente na luta —, provém do simples fato de as peças não serem submetidas a um “temperamento cênico” impetuoso. A arte autêntica nasce do tema. Onde se crê, por vezes, encontrar firmeza, existe apenas, afinal, a liberdade artística sem a qual a arte não seria arte.